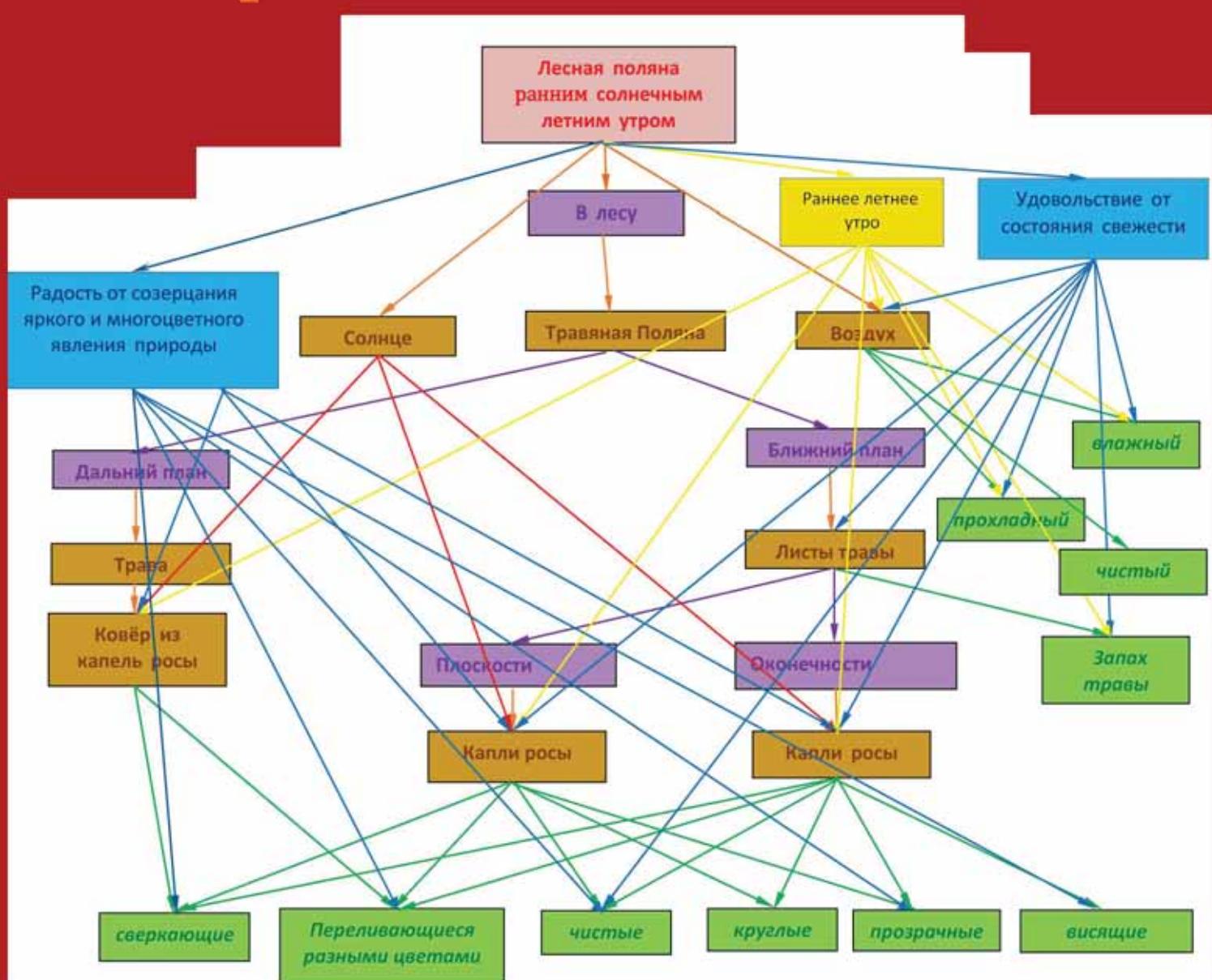


ЕФИМ РАПОПОРТ

Количественная оценка метафорического описания



Ефим Рапопорт

**Количественная оценка
метафорического описания**



**Москва - Тель-Авив
2018**

УДК 821
ББК 81
Р-24

Рапопорт Е.

Р-24 Количественная оценка метафорического
описания. / Ефим Рапопорт. - Москва-Тель-Авив: Э.РА -"Бридж",
2018. – 116 с.

В работе рассматриваются постановка и проблемы решения задачи количественной оценки художественного текста в русле положений Лотмановского структурального анализа. Представлен ряд посылок и ограничений, а также вычислительная схема решения данной задачи для частного случая текстов типа «описание» и «метафорическое описание». Методика оценки и сравнения качества текстов поясняется на примерах анализа структур метафорических описаний, построенных на базе выбранных классических метафор. Содержание работы опирается на ряд ключевых положений лингвистики, теории литературы и психологии, включая положения семиотики, когнитивной лингвистики, теории метафоры, теории описательных текстов, теории эмоций и чувств.

ISBN 978-965-567-048-6

All rights reserved

© Ефим Рапопорт, 2018

Количественная оценка метафорического описания

Как следует из заголовка, предметом настоящего исследования является частный вид художественного текста: метафорическое описание, а задачей исследования – оценка качества текстов данного вида.

В дальнейшем мы определим, что подразумевается под метафорическим описанием и почему именно оно оказалось в центре нашего внимания; мы определим также, по какому критерию будет оцениваться его качество. Пока же отметим, что это вид **художественного** текста и что речь пойдёт о **количественной** оценке его качества, что свидетельствует об очередной попытке сближения методов анализа художественного текста с методами точных наук.

Работа написана с опорой на те достижения современной лингвистики, теории литературы и смежных с ними наук, которые мне удалось отыскать, осмыслить и адаптировать к целям и задачам исследования. **Во многом** работа может рассматриваться как результат компиляции ряда базисных положений релевантных разделов упомянутых наук, поэтому в ней немало ссылок на фундаментальные монографии, включая учебную литературу. Данные ссылки, хотя и носят конспективный характер, нередко довольно пространны. С одной стороны, это делает их избыточными для специалистов, поскольку они содержат хорошо известные им положения, но с другой – избавляет неспециалиста, заинтересованного тем не менее в ознакомлении с предметом, от обращения к первоисточникам, облегчая и без того нелёгкое для них чтение. В любом случае, в том или ином объёме они совершенно необходимы в ходе логики изложения по мере приближения к решению поставленной задачи.

1. Общая постановка задачи оценки качества художественного текста

1.1 Взгляд с позиций семиотики

Представляется, что наибольшие усилия на пути сближения методов анализа художественного текста с методами точных наук были предприняты в работах, использующих структурно-семиотический подход к литературному произведению, который последовательно развивался, в частности, в рамках тартуско-московской школы семиотики, возглавляемой Ю. Лотманом.

Остановимся на некоторых ключевых положениях теоретической монографии Лотмана «СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА» [1], послуживших отправными точками при написании моей работы.

1. Поскольку, согласно Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения[2, стр 6], сам термин «структурно-семиотический подход», положенный в основу монографии, предполагает рассмотрение художественного текста в качестве некоторой системы (структуры), элементами которой выступают языковые знаки.

2. Структура художественного текста рассматривается Лотманом как совокупность «взаимопересекающихся подструктур с многократными вхождениями одного и того же элемента в различные конструктивные контексты» [1, стр 70].

3. Каждая подструктура состоит из множества элементов, связанных между собой по некоторому основанию, возникающему в процессе дешифровки текста. При этом элементы подструктуры могут принадлежать как внеtekстовым, так и внутритекстовым (знаковым) отношениям: «Одновременная включенность художественного текста во многие взаимно пересекающиеся внетекстовые структуры, одновременное вхождение каждого элемента текста во многие сегменты внутритекстовой структуры – все это делает художественное произведение носителем многих чрезвычайно сложно соотносящихся между собой значений» [1, стр 261].

4. Слова как знаки общеязыковой системы служат основным строительным материалом художественного текста: «именно уровень лексики является тем основным горизонтом, на котором строится все здание его семантики» [1, стр 150]. В то же время, «с превращением общеязыковых знаков в элементы художественного знака протекает и противоположный процесс.

Элементы знака в системе естественного языка – фонемы, морфемы, – становясь в ряды некоторых упорядоченных повторяемостей, семантизируются и становятся знаками. Таким образом, один и тот же текст может быть прочтен как некоторая образованная по правилам естественного языка цепочка знаков, как последовательность знаков более крупных, чем членение текста на слова, вплоть до превращения текста в единый знак, и как организованная особым образом цепочка знаков более дробных, чем слово, вплоть до фонем» [1, стр 21].

Классической иллюстрацией данного положения может послужить знаменитое стихотворение Эдгара По «Ворон» [63], в котором одновременное восприятие смысла слова «Nevermore» («Никогда больше») и фонетически в него же включённого звукоподражания пугающему крику ворона сливаются в единую эмоционально-семантическую структуру. Таким образом, «Nevermore» выступает в роли знака одновременно на двух уровнях: лексическом и фонетическом,

выражая гештальт неизбывной тоски по дорогому и навсегда утраченному; рефрен неотвратимости зловещего будущего, повторяемый в последовательности строф; общее ощущение тревоги, отчаяния и страха.

5. Насколько можно судить по положениям 1-4, по Лотману структура художественного текста тем сложнее, чем большее количество подструктур и их пересечений в нём выявляется. Сложность структуры художественного текста Лотман непосредственно связывает с его информативностью:

«сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от сложности передаваемой информации» [1, стр 10].

Соглашаясь с данным тезисом, мы не будем делать различий между сложностью структуры художественного текста и его информативностью.

Тогда, если отвлечься от всех внеtekстовых связей, то, следуя перечисленным постулатам и опираясь на **здравый смысл**, информативность художественного текста I можно было бы определить следующим простейшим образом:

$$I = \sum_{n=1}^N S_n \quad (1)$$

где

S_n - количество элементов (знаков), входящих в подструктуру N

N - количество подструктур, выявленных в тексте

Между тем формула (1) имеет смысл лишь в том случае, когда все элементы всех выявленных подструктур суть знаки, т.е. принадлежат непосредственно тексту. Другими словами, она справедлива только для внутритеекстовых, т.е. знаковых структур. Данный подход упоминается, в частности, Лакоффом и Джонсоном в [4] и соответствует весьма огрублённой схеме передачи информации от автора к читателю и названной, со ссылкой на М. Редди, МЕТАФОРОЙ КАНАЛА СВЯЗИ. Содержание данной составной метафоры сводится к следующему:

**«ИДЕИ (ИЛИ ЗНАЧЕНИЯ) СУТЬ ОБЪЕКТЫ.
ЯЗЫКОВЫЕ ВЫРАЖЕНИЯ СУТЬ ВМЕСТИЛИЩА.
КОММУНИКАЦИЯ ЕСТЬ ПЕРЕДАЧА (ОТПРАВЛЕНИЕ).**

Говорящий помещает идеи (объекты) в слова (вместилища) и отправляет их (через канал связи — conduit) слушающему, который извлекает идеи/объекты из слов/вместилищ.» [4, стр 393]

Заметим, что Редди рассматривает МЕТАФОРУ КАНАЛА СВЯЗИ применительно к речевым актам, поэтому для обозначения участников коммуникации вместо «автор» и «читатель» он использует номинации «говорящий» и «слушающий» соответственно, что не имеет принципиального значения при обсуждении механизма передачи информации, который может быть представлен следующей схемой:

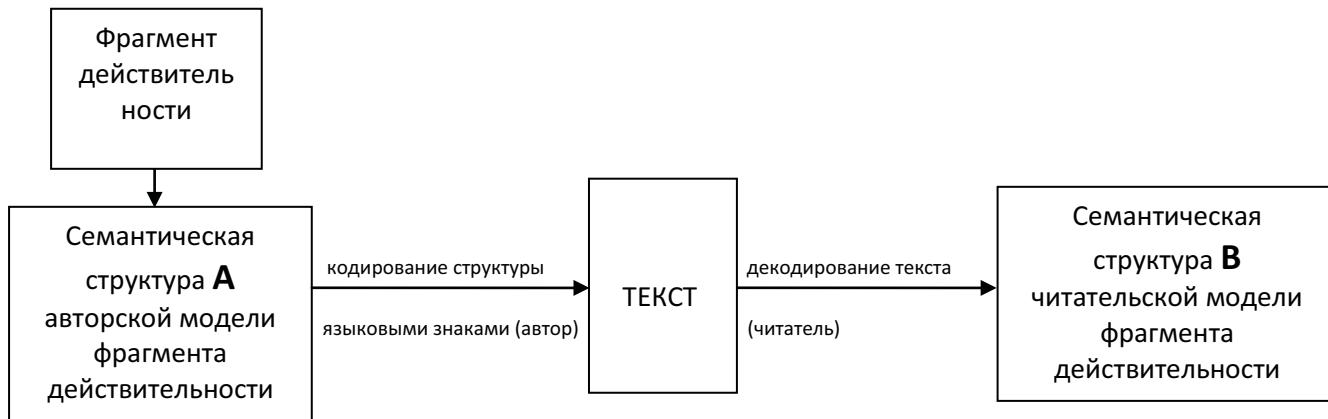


Схема 1

В идеальном случае структура **В** полученной информации должна быть тождественной структуре **А** переданной информации.

Как справедливо отмечают авторы[4], это возможно в тех ситуациях, когда все участники коммуникации понимают значения фраз и слов одинаково. В качестве примера рассмотрим сообщение диктора по радио:

«В команде **X** произошла замена: вместо игрока **Y1** под номером **Z1** на поле вышел игрок **Y2** под номером **Z2**». Приведенный текст, фиксирует в сознании всех присутствующих болельщиков изменение состава команды **X** и не требует никакой дополнительной информации.

Однако во многих случаях, продолжают авторы[4], весьма существенную роль играет контекст речевого акта. Данное положение иллюстрируется двумя примерами. В первом рассматривается фраза[4, стр 395]:

«We need new alternative sources of energy 'Мы нуждаемся в новых альтернативных (запасных) источниках энергии'.

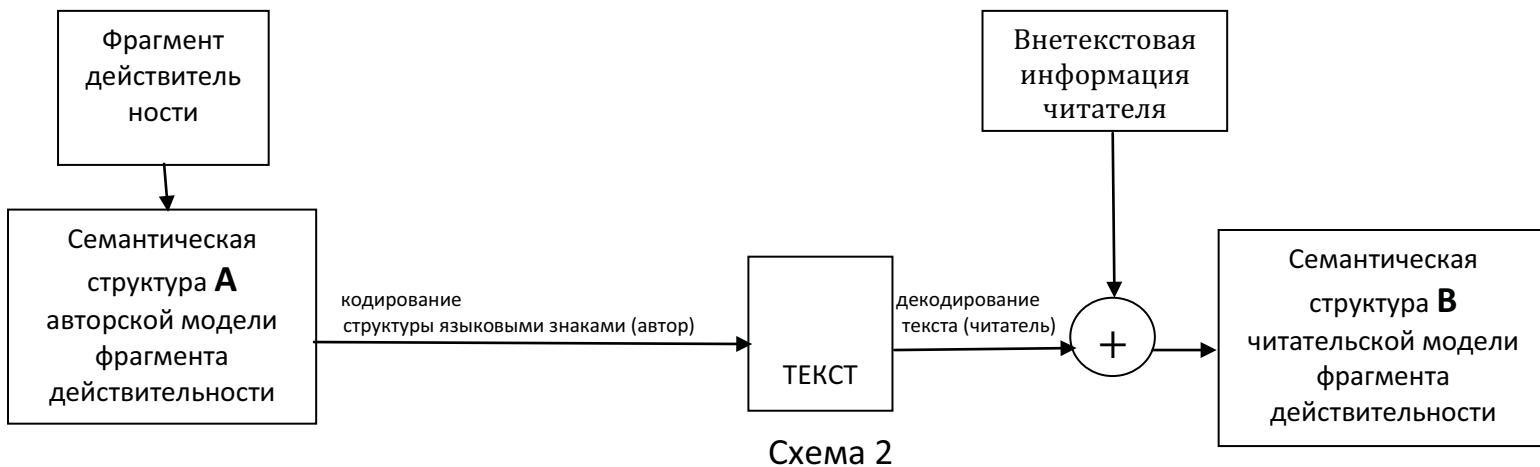
Эта фраза означает разное для президента нефтяной компании и для президента общества друзей земного шара. Смысл этой фразы заключен не только в ней самой: здесь для его уяснения существенно и то, кто говорит или кто слушает, и то, каковы социальные или политические статусы участников речевого акта».

При совпадении значений словосочетания «альтернативные источники энергии» для говорящего и слушающего последний адекватно восстанавливает

семантическую структуру фразы, что соответствует тождеству структур **A** и **B** на схеме 1. В противном случае структуры **A** и **B** окажутся различными, а фраза непонятой.

Другой пример, подобный приведённому в [4, стр 394] и основанный на пространственной метонимии, принадлежит миру снукера: «Шар забит в зелёную лузу». Для человека, не знакомого со снукером или, тем более - с биллиардом вообще, смысл данной фразы недоступен. Начинающий любитель снукера, который слышит её впервые, понимает, что буквальное прочтение словосочетания «зелёная луза» лишено содержания, поскольку лузы цвета не имеют. Тогда он может попытаться дешифровать переносное значение «зелёной лузы» следующим образом: шары, участвующие в игре, окрашены в разные цвета: 15 шаров – в красный и, по одному – в жёлтый, коричневый, зелёный, синий, оранжевый, чёрный и белый. В исходной позиции все шары, кроме белого, устанавливаются на строго определённые отметки. Одна из шести луз является ближайшей (геометрически смежной) к отметке зелёного шара, поэтому, в целях краткости идентификации, эту лузу называют «зелёной». В сознании опытного любителя снукера описанная дешифровка происходит мгновенно, поскольку размещение луз и исходное размещение шаров уже хранятся в его долговременной памяти в виде зрительных образов (представлений).

Приведённые примеры подводят к понятию **внеконтекстовой информации**. Со стороны читателя её роль состоит в дополнении внутритеекстовой информации теми элементами и связями, которые необходимы для воспроизведения семантической структуры сообщения автора. В соответствии со сказанным преобразуем схему 1:



Прежде чем продолжить обсуждение природы внеконтекстовой информации и её особенностей применительно к исследованию художественного произведения, зададимся вопросом о том, что представляют собой структуры **A** и **B** на схемах

1.2.

Сначала рассмотрим структуру **В**, которую создаёт читатель. Вернувшись к монографии Лотмана, читаем: «...Из материала естественного языка возникает вторичный знак изобразительного типа (возможно, его следует соотнести с «образом» традиционной теории литературы). Этот **вторичный изобразительный знак** построен по принципу обусловленной связи между выражением и содержанием. Он обладает свойствами иконических знаков, в том числе, - непосредственным сходством с объектом. Поэтому разграничение планов выражения и содержания в обычном для структурной лингвистики смысле делается вообще затруднительным. Знак моделирует свое содержание.»[1, стр. 19,20,51]

Очевидно, что здесь как раз предпринята попытка определить природу элементов структуры **В**, которую создаёт читатель в процессе чтения текста. Лотман называет эти элементы «вторичными знаками иконического типа». Данное определение вызывает следующие возражения:

1. Элемент, определённый Лотманом, не может именоваться знаком, хотя бы и вторичным, поскольку, возникая в сознании, он лишён материального (плана)выражения. Заметим, что словарные определения знака постулируют материальность его формы, при этом некоторые определения ссылаются непосредственно на самого Лотмана:

«Знак - это **материально выраженная** замена предметов, явлений, понятий в **процессе обмена информацией** в коллективе. Следовательно, основной признак знака - способность реализовывать функцию замещения. Слово замещает вещь, предмет, понятие; деньги замещают стоимость, общественно необходимый труд; карта замещает местность; военные знаки различий замещают соответствующие им звания. Все это знаки.»[5, введение]

Как следует из приведённой ссылки, одной из важнейших функций знака является обмен информацией (коммуникация), который, в свою очередь, становится невозможным без материальной выраженности знака.

2. Не все элементы, которыми оперирует читатель при построении семантической структуры **В**, являются иконическими, хотя, с известными оговорками, можно принять, что в их основе в конечном счёте лежат чувственно-наглядные образы, даже в случае элементов, обозначающих абстрактные понятия.

Можно предположить, что отмеченное противоречие продиктовано стремлением автора оставаться в пределах структурно-семиотического подхода, тогда как для решения и даже формулирования некоторых задач, заявленных в

[1], рамки теории знаковых систем представляются слишком узкими в части как терминологии, так и методов исследования. Расширение этих рамок предлагает когнитивная лингвистика, «возникновение которой относят к 1989 г., когда в Дуйсбурге(ФРГ) на научной конференции было объявлено о создании ассоциации когнитивной лингвистики, и когнитивная лингвистика, таким образом стала отдельным лингвистическим направлением.»[3, стр. 8; 15, стр 22]

Очевидно, что Лотман, по чисто «календарным» причинам, не успел воспользоваться ни терминологией, ни тем более - основными положениями когнитивной лингвистики: монография [1] написана в 1970 г., т. е. задолго до формального возникновения когнитивной лингвистики в 1989 г., а вскоре после этого (1993 г.) учёного не стало.

1.2 Взгляд с позиций когнитивной лингвистики

1.2.1 Общие положения

В дальнейшем изложении воспользуемся базовыми терминами и выводами когнитивной лингвистики для более релевантного представления структуры **B**, а вслед за ней – и структуры **A**.

При анализе структуры **B** будем исходить из очевидной, с нашей точки зрения, посылки, что структура **B** целиком формируется в сознании читателя.

Под термином «сознание» будем подразумевать эквивалент английского слова **mind**, словарное значение которого* объединяет основные когнитивные способности и процессы, связанные с деятельностью мозга.

* <https://en.wikipedia.org/wiki/Mind>:

mind is the set of cognitive **faculties** that enables **consciousness, perception, thinking, judgement, and memory**.

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/mind>:

mind is the element of a person that enables them to be aware of the world and their experiences, to think, and to feel; the faculty of consciousness and thought.

Отметим, что термин «consciousness», входящий составной частью в определения «mind» хотя и переводится на русский как «сознание», в английском имеет более узкое значение, понимаемое как **состояние** умственных способностей в таких контекстах как «находиться в сознании» или «находиться без сознания» (<https://en.wikipedia.org/wiki/Consciousness>):

consciousness is the state or **quality** of awareness, or, of being **aware** of an external object or something within oneself. It has been defined as: **sentience ,awareness, subjectivity**, the ability to **experience** or to **feel, wakefulness**, having a sense of **selfhood**, and the executive control system of the mind.

Из всех когнитивных способностей, перечисленных или не перечисленных в

различных определениях термина «mind», к важнейшим для когнитивной лингвистики можно отнести такие понятия как**:

знание, память, суждение, оценка, логическое умозаключение, “вычисление”, решение проблем, понимание и продуцирование речи.

** <https://en.wikipedia.org/wiki/Cognition>

cognition is the set of all **mental abilities** and processes related to **knowledge, attention, memory** and **working memory, judgment and evaluation, reasoning and "computation"**, **problem solving** and **decision making, comprehension and production of language**, etc.

Под термином «знания» будем подразумевать отражения в сознании (в памяти) человека явлений действительности, включая их свойства и отношения.

Знания формируются в памяти различными способами и в наиболее общем виде их делят на чувственные, рациональные и иррациональные.

- **Чувственные знания или образы** возникают, формируются и фиксируются в памяти в результате **непосредственного воздействия** предметов окружающего мира на органы чувств человека. Формы таких воздействий принято называть **ощущениями и восприятиями**, а их отражения в памяти – **представлениями**. «**Представление** является чувственным образом предметов и ситуаций, которые сохраняются в сознании **без их непосредственного воздействия**. Представление позволяет формировать образы предметов на основе воспоминаний или продуктивного воображения»[7].
- **Рациональные (логические) знания** - это «знания о таких **отношениях** между предметами и явлениями действительности, которые недоступны одному лишь чувственному познанию»[7]. Процесс выявления этих отношений называют (логическим) мышлением. Базисными единицами мышления являются **понятия**, первоначально формируемые на основе представлений, т.е. на основе чувственных знаний, путём выделения в них «наиболее общих, существенных (логически конструируемых) признаков предмета или явления». [8, стр. 23] Выделение данных признаков равносильно включению понятия в некоторый класс сходных объектов, т.е. отнесению понятия к некоторому роду. «Главным признаком понятия и понятийного мышления является родовидовая структура, в которой расчленены и соотнесены более частные и более общие компоненты». [9]

Описанный процесс применяется при вербализации понятия в словарных определениях. Например, при определении понятий

«жилище» и «плотина» словарь ссылается на общее для них родовое понятие «сооружение» с одновременным перечислением их дифференциальных (видовых) признаков, в первую очередь – назначения объектов, отражаемых в данных понятиях.

Понятия, формируемые на основе представлений о предметах посредством отвлечения от их второстепенных признаков, являются абстракциями первого уровня. Связи (отношения) между понятиями этого уровня, выявляемые мышлением в процессе познания, образуют понятия более высокого уровня абстракции, а те, в свою очередь, образуют отношения следующего уровня и т.д.

Т.о. «абстрагирование трактуется как способ поэтапного продуцирования понятий, которые образуют всё более общие **модели** – иерархию абстракций». [10]

Заметим, что на любом уровне иерархии некоторые понятия могут сохранять связь с представлениями, т.е. могут быть изображены (в общем случае – воспроизведены) одним человеком и идентифицированы как таковые – другим. Например, понятие «аллея» принадлежит к более высокому уровню абстракции, чем понятие «дерево», поскольку включает пространственные отношения между объектами понятия «дерево», а также между понятиями «дерево» и «дорога». Тем не менее, «аллея» имеет визуальный образ, что подтверждается примерами изображения аллей, сопровождающих словарные определения данного понятия.

С другой стороны, такие понятия как «давление» или «трение», даже как отношения между чувственно воспринимаемыми предметами, чётких визуальных представлений в памяти уже не имеют: для того, чтобы они сформировались, предметы – участники отношений должны быть конкретизированы, например, лыжи и снег: давление лыж на снег; трение между лыжами и снегом.

Рациональное познание не только формирует, но и оперирует понятиями в процессе выработки **суждений**, когда «что-либо утверждается или отрицается о предмете, его свойствах или отношениях между предметами.»[11]

«К тому или иному суждению человек может прийти путем непосредственного наблюдения какого-либо факта или опосредованым путем – с помощью **умозаключения**»[12], позволяющего на основании ряда суждений (**посылок**) получить новое суждение (**вывод**). Умозаключения можно рассматривать как

звенья (единицы) логической цепи при доказательстве определённых положений, в том числе – научных.

Иrrациональные знания[13] – это знания, которые, в противоположность рациональным, не поддаются логическому определению. Среди прочего, иррациональные знания формируются в результате проявлений многообразных внутренних состояний человека, таких как: «эмоции, ..., состояния сознания, интуиция, воля, различного рода озарения... » [14, статья “иррациональное”].

Заметим сразу, что, применительно к анализу художественного текста, нас будут интересовать главным образом эмоции.

При активации отражения некоторого объекта в памяти читателя, элементы перечисленных классов знаний объединяются в структуру, характеризующую одновременно и образную составляющую объекта (его чувственное представление), и его рациональные связи с другими объектами, включая **понятие** об объекте, и его субъективную, в том числе – эмоциональную, **оценку**. Структурированное таким образом знание об объекте когнитивная лингвистика подводит под зонтичный термин «концепт», определяя его как «квант знания»[6, стр. 90] или «квант структурированного знания» [З.Д.Попова, И.А.Стернин.] При этом виды знаний, объединяемых в концепте, выступают уже в качестве компонентов его структуры. Образный, рациональный и оценочный компоненты в том или ином виде входят в модели концепта независимо от частных определений, данных различными авторами, например, Н.Н. Болдыревым в разделе «Структура концепта... Типология концептов»[8] или авторами [3] в разделе «Структура концепта». Поскольку рациональный компонент концепта включает **понятие** об отражаемом объекте, концепты организованы в иерархию по типу описанной выше иерархии понятий(абстракций). Таким образом, с известной долей иронии можно сказать, что концепты организованы в иерархию «по понятиям».

Остановимся на двух важнейших особенностях концептов: субъективности и невербальности.

1.2.2 Субъективность (индивидуальность) концепта

«Многие концепты первоначально возникают на предметно-образной, чувственной основе - как определенный эмпирический образ предмета или явления (образ дерева, дома, языковой единицы). Эти образы всегда конкретны, часто носят индивидуальный, а иногда - случайный (т.е.

несущественный для данного концепта) характер, поскольку формируются на основе **личного чувственного опыта** каждого отдельного человека. Эти образы выступают как единицы универсального предметного кода (УПК)» [Н.Н. Болдырев, 8, стр 24-25]. Как поясняет Н. И. Жинкин, который ввёл данное понятие, УПК «является универсальным потому, что свойствен человеческому мозгу и обладает общностью для разных человеческих языков». [16]

Сходный подход представляют З.Д.Попова и И.А.Стернин [3, стр 28]: «Универсальный предметный код субъективен, индивидуален, поскольку он образуется у каждого человека как отражение его неповторимого, индивидуального чувственного жизненного опыта. Единицы универсального предметного кода - это чувственные представления, схемы, картины, которые объединяют и дифференцируют элементы знаний человека в его сознании и памяти.»

Прокитированные выше авторы согласны во мнении, что чувственная составляющая кодирует концепт в сознании человека и обеспечивает наиболее легкий доступ к его содержанию, включая его рациональные и иррациональные компоненты.

Рациональный компонент концепта, как и чувственный, также может носить индивидуальный характер. Так, при одних и тех же посылках, разные люди могут приходить к различным выводам. Отсюда, в частности, такое изобилие научных школ, изучающих один и тот же предмет.

В отборе основных признаков отражаемого объекта, **понятие** как составная рациональная часть концепта, также обнаруживает субъективность; к примеру, определения одних и тех же понятий в разных словарях, как правило, не совпадают полностью, что обусловлено субъективностью мышления авторов словарных статей.

Субъективность иррациональных знаний, относящихся к проявлениям внутренних, в том числе – эмоциональных, состояний человека вытекает из самого слова «внутренних»: они активируются и ощущаются изнутри, не поддаются логическому описанию и не подлежат коммуникации, поскольку доступны лишь тому человеку, который их испытывает. Иное дело – причины и обстоятельства возникновения эмоций, которые могут быть предметом и описания и соответственно – коммуникации. Набор этих причин и обстоятельств как правило индивидуален, а нередко и уникален; отсюда индивидуальность или уникальность связанных с ними переживаний – от простейших до сколь угодно сложных и тонких. В качестве примера приведём отрывок из письма Л.Толстого Н.Страхову от апреля 1878, которое цитирует Л.О.Чернейко в [18, стр 22]: «...описывая свое переживание, Л.Н.Толстой пытается найти ему имя: “Я очень хорошо знаю это чувство — даже теперь последнее время его испытываю: все как будто готово

для того, чтобы писать — исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения; земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя". Однако такое сложное чувство вряд ли можно обозначить одним именем, хотя для его **причины** Л.Н.Толстой аналитическое обозначение нашел — это **отсутствие энергии заблуждения.**»

Перед тем как в дальнейшем вернуться к роли эмоций при восприятии художественного произведения, выскажу личную, разумеется, субъективную и, возможно, спорную точку зрения: в **моделировании причин и обстоятельств возникновения эмоций, приводящих к воссозданию самих эмоций, т.е. эмоциональному воздействию, я вижу одну из важнейших, если не важнейшую из задач искусства вообще и литературы – в частности.**

1.2.3 Невербальность концепта

«Мышление человека невербально. Люди мыслят концептами, кодируемыми единицами универсального предметного кода.» [3, стр 14], а последний, как уже было отмечено со слов Н. И. Жинкина, «обладает общностью **для разных человеческих языков.**» [16].

Действительно, для восприятия или представления в памяти картин Ван Гога или увиденного во время путешествия живописного уголка природы, нам не требуется знание какого-либо языка.

Обратившись к примеру логического мышления, рассмотрим концепт, представленный в системе русского языка как «сборка пистолета». Человек, не знакомый с данным процессом и не знающий названий ни одной детали и ни одной операции по их соединению, может, тем не менее, освоить последовательность необходимых действий, просто наблюдая, как это делает опытный сборщик. При этом знание языка опять же не требуется.

Что касается иррационального компонента концепта, то он невербален по своей сути, поскольку не поддаётся словесному описанию.

Обоснование невербальности концепта находим и у Н.Н. Болдырева [8, стр 31]: «концепты как элементы сознания вполне автономны от языка. Большинство людей, по результатам многочисленных исследований, не пользуются словами в процессе мышления. "Слова, написанные или произнесенные, не играют, видимо, ни малейшей роли в механизме моего мышления", - утверждал А.Эйнштейн. Мыслят и животные, которые в языке не нуждаются, и дети до 2-х лет, не владеющие языком...Многие мысли, существующие в нашем сознании,

вообще никогда словесно не выражаются, поскольку они не предназначены для сообщения, и для их выражения нет готовых языковых средств».

1.2.4 Концептосфера и язык

Совокупность концептов в сознании человека образует его **концептосферу**, называемую также **системой знаний, концептуальной системой или концептуальной картиной мира**. Как и отдельный концепт, концептосфера человека обладает свойствами невербальности и субъективности, поскольку целиком принадлежит сознанию и формируется как результат неповторимого, индивидуального опыта познания действительности.

Как отмечает Болдырев[23, стр 31], «человек мыслит концептами. Анализируя, сравнивая и соединяя разные концепты в процессе мыслительной деятельности, он формирует новые концепты».

Структуру, сформированную на основе уже известных концептов, а также их компонентов или отдельных признаков, будем называть концептуальной. Таким образом, под определение **концептуальной структуры** подходят любые концепты - от простейших до самых сложных как по объёму, так и по глубине иерархии составляющих элементов. Поэтому в дальнейшем термины **концепт** и **концептуальная структура** будут употребляться как равнозначные.

Непосредственным доступом к индивидуальному сознанию и, следовательно - индивидуальной концептосфере, обладает исключительно сам субъект сознания. Поэтому, до тех пор, пока концепт служит для «внутреннего употребления», т.е. не предназначен для передачи, он остаётся индивидуальным и закрытым для всех остальных субъектов. К таким концептам, например, могут относиться отражённые в памяти лица родных и знакомых, а также их характеры и привычки; маршруты индивидуальных прогулок; кулинарные или парфюмерные рецепты, которые автор держит в секрете; изобретения в процессе разработки; произведения искусства на стадии замысла и неограниченное множество других. Концепты данного типа часто называют **необъективированными**.

В то же время, в процессе совместной деятельности, у людей неизбежно возникает потребность в передаче или обмене знаниями, т.е. концептами.

В целях передачи концепт должен быть объективирован – выведен за пределы индивидуального сознания путём закрепления за ним некоторого материального знака, общего для всех субъектов, передающих или принимающих данный концепт. Совокупность знаков, закреплённых за концептами, составляет знаковую систему.

При всём многообразии знаковых систем, изучаемых семиотикой, важнейшей и наиболее универсальной из них является естественный язык.

В качестве знаков в системе естественного языка выступают слова, а соответствующие им концепты называют **вербализованными** или **объективированными**. По метафорическому определению Е.С.Кубряковой, значение слова - это концепт, «схватенный знаком».

Язык, как отмечает Е.С.Кубрякова [15,стр 33], выполняет две важнейшие функции: коммуникативную (по участию в актах речевого общения) и когнитивную (по участию в процессах познания): с одной стороны, языковые знаки служат кодами доступа к концептам для осуществления процесса коммуникации, а с другой – позволяют быстро и эффективно формировать новые концепты на базе уже вербализованных.

Далее [15,стр 36-37] Е.С.Кубрякова следующим образом формулирует роль языка: «Никакое обобщение человеческого опыта было бы невозможно вне языка, без языка: от одного человека к другому, а главное, от одного поколения к другому, была бы невозможна передача и знаний, и умений, и всего накопленного опыта по взаимодействию людей с миром; лишь существуя в виде системы знаков, язык и совершает свою главную задачу. Он объективирует всю информацию, поступающую к человеку извне с помощью материальных знаков, обеспечивает все виды деятельности с информацией, либо давая обозначения ее отдельным фрагментам, либо служа их аналитическим дескрипциям и их описанию.»

1.3 Уточнённая схема передачи информации от автора к читателю

Используя терминологию и положения когнитивной лингвистики, конспективно изложенные выше, преобразуем изображённую ранее схему 2 передачи информации от автора к читателю:

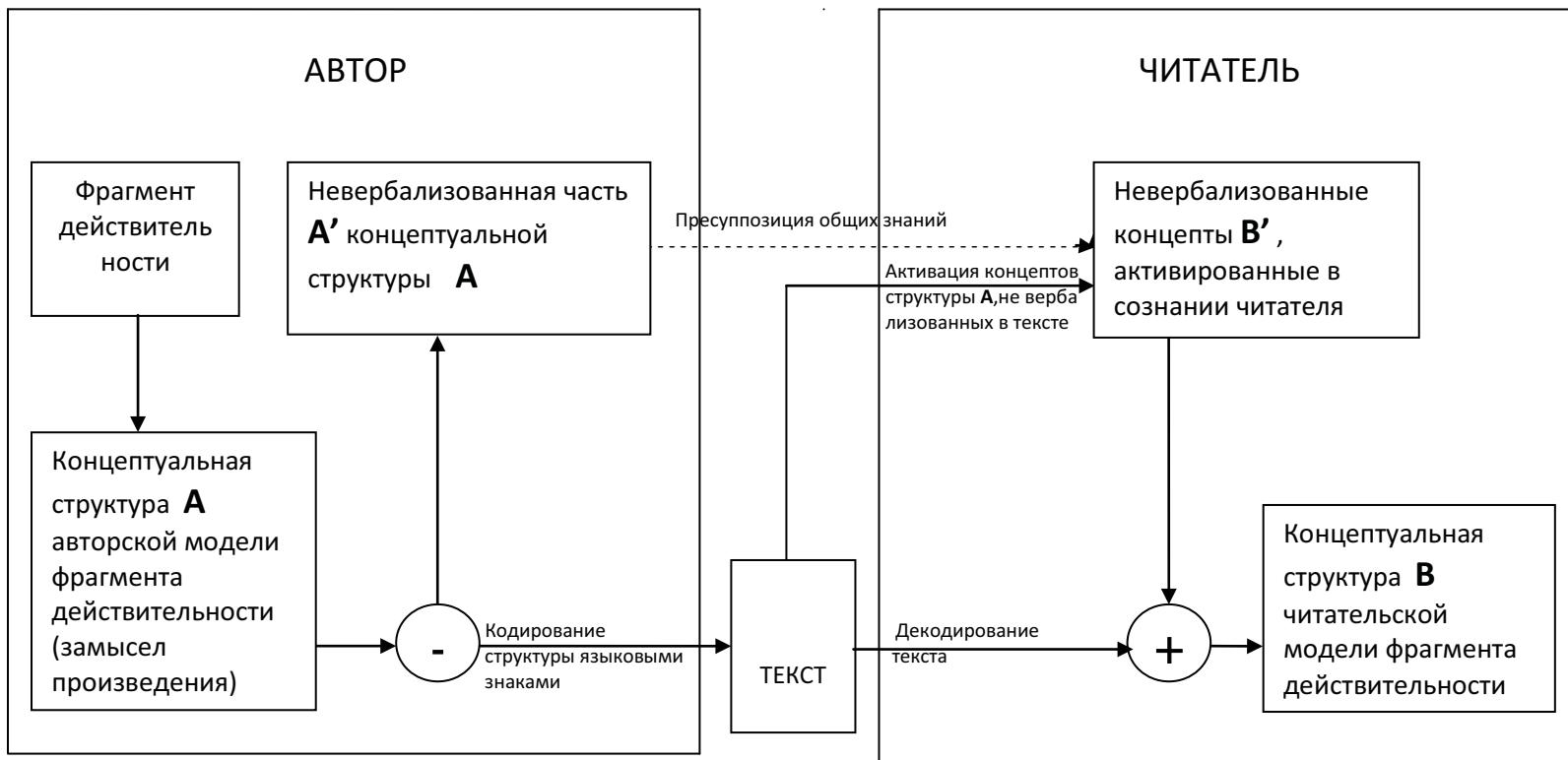


Схема 3

Поясним взаимодействие элементов, изображённых на схеме 3.

Фрагмент действительности – это та её часть, которая отражается автором в художественном произведении, при этом само произведение представляет собой модель данного фрагмента.

Первоначально произведение формируется в сознании автора в виде **концептуальной структуры А**, составляющей не что иное как **замысел** произведения с укрупнёнными и, как правило, не вполне отчётливыми элементами. Для дополнительного комментария обратимся к словам В.В.Набокова[19], относящимся к относительно раннему периоду его творчества: «Замысел моего романа возникает неожиданно, рождается в одну минуту... Остается только проявить зафиксированную где-то в глубине пластинку. Уже все есть, все основные элементы: нужно только написать сам роман, проделать тяжелую техническую работу.»

Ту же мысль он высказывает незадолго до своей смерти в беседе с сыном Д. Дмитрием Владимировичем Набоковым [20]: «Знаешь, я в жизни достиг всего или почти всего, чего я хотел. Я был писателем, который выражает действительно то, что чувствует, и достигает чего-то своим писанием. У меня в голове было всё готово, как непроявленная плёнка... И я почти всё успел проявить».

Как видно из обеих цитат, Набоков выделяет два этапа в процессе создания

художественного произведения: творческое озарения замысла и «тяжелую техническую работу» по воплощению замысла в тексте. Понятие «тяжёлая техническая работа» как номинация писательского труда не должна вводить в заблуждение: общеизвестно, что создание художественного текста, как и замысел, – явление в высшей степени творческое. Здесь же писатель без ложной скромности намекает на то, что он в совершенстве владеет своим «ремеслом» и при безукоризненном знании всех тонкостей русского (ранние произведения) и английского (поздние произведения) языков он в состоянии реализовать любой замысел, – вопрос только во времени и затраченных силах. К слову о В.В.Набокове, заметим, что его двуязыкость как писателя может послужить примером при обосновании ряда основных положений когнитивной лингвистики в части взаимоотношений концептосферы и языка.

Итак, для реализации замысла «нужно только написать сам роман». Слово «только», иронично использованное Набоковым, в действительности предполагает решение огромного количества проблем по вербализации концептуальной структуры произведения, сформированной в сознании автора. Одна из таких проблем сводится к оптимальному сочетанию верbalного (элемент ТЕКСТ на схеме 3) и невербального(элемент А' на схеме 3) представления информации и подробно рассмотрена в работе Н.С. Валгиной «Теория текста»[21]. В этом учебном пособии мы находим практически прямой комментарий к схеме3:

«Автор обычно вербализует «разность», полученную в результате «вычитания» из замысла предполагаемых знаний интерпретатора. Интерпретатор же, в свою очередь, «суммирует» эту разность с собственными знаниями.»[21,стр 8]. Таким образом, автор исходит из предположения (пресуппозиции), что читатель располагает знаниями(элемент В' на схеме 3), составляющими невербализованную часть исходной авторской структуры А, и через сеть ассоциаций сможет активировать её непосредственно из контекста с последующим включением в результирующую концептуальную структуру В, в идеале совпадающую со структурой А.

1.4 Объект и показатель качества оценки художественного текста

Перед тем как сформулировать общую постановку задачи оценки качества художественного текста ответим на вопрос: **что является объектом оценки качества художественного текста?**

Казалось бы, объектом оценки является сам текст произведения, с чем, по-видимому, согласится подавляющее большинство читателей. Более того, некоторые из них пойдут дальше, полагая, что задачу оценки качества художественного произведения принципиально можно возложить на ЭВМ: достаточно ввести в память ЭВМ текст, обработать его неким универсальным алгоритмом и получить на выходе значение качества.

Описанный подход представляется наивным и несостоятельным, поскольку он не учитывает роль читателя как адресата информации, закодированной автором в тексте. Оценке подлежит не текст как таковой, а результат его осмысления читателем, ибо вне связи с читателем текст – это всего лишь бесполезный набор знаков. **Текст можно уподобить взлётной полосе, уложенной языковыми знаками, отрываясь от которой, сознание читателя перемещает значения воспринятых слов в индивидуальную концептосферу для построения на их основе (прямо и через систему ассоциаций) новых художественных структур, т.е. конечного продукта писательского труда.** Это и есть объект оценки качества художественного произведения. На схеме 3 он обозначен концептуальной структурой **В**.

Для количественной оценки качества любой системы, каковой является, в частности, художественный текст, необходимо ввести меру или показатель качества этой системы. Поскольку раз и навсегда заданного показателя качества художественного текста не существует, при его выборе будем руководствоваться прежде всего **здравым смыслом** со ссылкой на метафору А.П.Чехова «**Краткость – сестра таланта**». Сам Чехов придерживался этой формулы на протяжении всего своего творчества, а классическим примером для её иллюстрации может служить реплика героя «Чайки» Треплева:

«...Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приёмы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звёзд, и далёкие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно».

Смысл приведённого отрывка по существу сводится к тому, что один и тот же объект «лунная ночь» может быть представлен в тексте различными способами – в менее или более сжатом словесном варианте.

Сжатый, т.е. краткий вариант (Тригорина), связан с отысканием и применением таких деталей описания («блестит горлышко разбитой бутылки»), которые через ассоциативные связи, в данном случае – метонимические, воссоздают в сознании читателя всё описание в целом. Второй, более развёрнутый вариант (Треплева), требует заведомо большего количества слов, что не компенсируется пропорциональным увеличением информативности: чувственные признаки, перечисленные в описании, объединяются лишь общей темой, непосредственно не связанны между собой и не активируют в сознании дополнительные структурные элементы.

С учётом сказанного, для оценки и сравнения качества художественных текстов предлагается использовать показатель краткости Q , определяемый как отношение информативности текста I к количеству составляющих текст языковых знаков M :

$$Q = \frac{I}{M} \quad (2)$$

В дальнейшем показатель Q будем также называть коэффициентом концентрации информативности.

Для определения информативности I воспользуемся предложенной Лотманом моделью художественного текста как совокупности взаимно пересекающихся внетекстовых и внутритекстовых подструктур. С этой целью формулу (1), записанную для знаковой (внутритекстовой) структуры, преобразуем к более общему виду (3), оперирующему элементами концептуальной структуры читателя (структура **B** на схеме 3):

$$I = \sum_{n=1}^N K_n \quad (3)$$

где

K_n - количество элементов (концептов, их компонентов или отдельных концептуальных признаков), входящих в подструктуру N концептуальной структуры B читателя

N - количество подструктур, выявленных в концептуальной структуре B

2. Проблемы решения задачи оценки качества художественного текста

Формула (2,3), при всей своей арифметической тривиальности, не может не вызвать ряд весьма серьёзных вопросов, связанных как с осмысленностью полученных с её помощью результатов, так и со сложностью её практической реализации. Рассмотрим основные из возникающих проблем.

2.1 Субъект оценки качества

Поскольку цель автора состоит в передаче замысла художественного произведения (структура A на схеме 3) непосредственно читателю (структура B на схеме 3), субъектом оценки качества произведения не может быть никто иной, как сам читатель: только он имеет доступ к собственному сознанию, а следовательно, и к элементам концептуальной структуры B . Очевидно, что структура B формируется читателем на базе его индивидуальных знаний, накопленных всем предшествующим жизненным опытом и потому не может претендовать на объективность. Достаточно вспомнить, что даже простейший и уже вербализованный концепт, т.е. концепт, вошедший в язык и словари, субъективен (см. 1.2.2); другими словами, значения одного и того же слова разными людьми могут осмысливаться по-разному. В предельном случае для какой-то части читателей значение определённого слова и соответствующего ему концепта могут оказаться вообще неизвестными.

В ещё большей степени непредсказуема та часть структуры B , которая не вербализована в тексте. На схеме 3 она представлена концептами B' , которые, в предположении о наличии общих знаний у автора и читателя, ассоциативно активируются в процессе чтения. На практике полного совпадения знаний нет, если не считать частного случая, когда читателем является сам автор. В общем

случае концепты В' в сознании разных читателей отличаются в широких пределах: они могут быть достаточно близкими, иметь значительные различия или вообще отсутствовать. Отмеченные посылки о субъективности составляющих частей концептуальной структуры В неизбежно приводят к выводу о том, что **нет и не может быть единой интерпретации художественного текста и как следствие - нет и не может быть объективной оценки его качества, возникающей в процессе и результате этой интерпретации: сколько читателей - столько и оценок.**

Здесь проявляется фундаментальное отличие методов гуманитарными наук, в частности, науки исследования художественного текста, от методов наук естественных. Объектом исследования первых во многих случаях является продукт деятельности сознания и, одновременно, его часть; объекты исследования вторых находятся вне человеческого сознания. Таким образом, для первых - научные результаты в значительной мере определяются личностью исследователя, тогда как для вторых они подчиняются объективно действующим законам и мало зависят от того, кем они получены: «в пользу объективности <естественно-научного> знания свидетельствует такой известный факт науки, как воспроизводимость тех или иных результатов познания, независимость этих результатов от личности исследователя, места и времени проведения научного эксперимента... дополнительным аргументом служит и то обстоятельство, что к одним и тем же результатам зачастую приходят разные исследователи» [32,стр 126,122]. Таким образом, **субъективность и объективность результатов исследований устанавливает неустранимую границу, разделяющую гуманитарные и естественные науки, одновременно обозначая линию их максимально возможного сближения.**

При этом важно отметить, что фактор субъективности, присущий гуманитарным наукам, не противоречит попыткам формализации возникающих перед ними задач и применения точных методов для их решения. Большим классом таких задач может служить вычисление количественных оценок качества художественного текста определённого вида. Следует, конечно, понимать, что применение одного и того же алгоритма или вычислительной схемы разными исследователями будет приводить к различным численным результатам, поскольку исходные данные, которые вводятся для алгоритмической обработки, априорно субъективны. Другими словами, каждый исследователь оценивает свою собственную, им же и построенную модель содержания текста.

Для подавляющего большинства читателей оценка качества произведения носит иррациональный характер и нередко сводится к простейшему бинарному выбору: «нравится-не нравится», «интересно-не интересно», «понятно-не понятно» и т.п. При этом вопрос о причинах того или иного выбора вообще не

задаётся: действительно, если нравится, интересно и понятно, то какое значение имеет для читателя, какими средствами это достигнуто? Иное дело - читатель, для которого оценка качества произведения является предметом исследования; таковым может быть сам автор, совмещающий функции писателя и теоретика, но чаще всего – это литературный критик, специалист по теории литературы, лингвист или студент, участвующий в научном изучении художественных текстов.

2.2 Вербализация концептуальной структуры читателя

Итак, в сознании «продвинутого» читателя построена сложная концептуальная структура **В**. Косвенно, через свои подструктуры (см. формулу 2,3), структура **В** заключает оценку качества того текста, при чтении которого она сформирована. Однако, в соответствии с выводами раздела 1.2.4, до тех пор, пока концептуальная структура **В** не вербализована, она остаётся закрытой для всех субъектов, кроме читателя, в сознании которого она построена. Следовательно, только этот читатель может осуществить вербализацию концептуальной структуры **В** с тем, чтобы сделать её доступной для изучения. По существу, здесь нет ничего нового, поскольку именно так поступал и поступает любой исследователь художественного текста, последовательно проходя через этапы чтения, осмыслиения и анализа произведения. Традиционный анализ осуществляется в процессе вербализации отдельных элементов и связей концептуальной структуры произведения и, как правило, носит выборочный характер в соответствии с целями исследования. При этом, опираясь на выбранные для анализа фрагменты, автор исследования практически всегда выражает индивидуальную оценку качества целевой характеристики текста.

В отличие от традиционного, структуральный подход, развиваемый Лотманом в [1], намечает переход от произвольности метода изучения текста к его максимальной формализации. В контексте принятой нами терминологии это предполагает вербализацию концептуальной структуры **В** в виде, удобном для анализа, в том числе – количественного. Для иллюстрации сказанного дополним схему 3(см. 1.3) новым элементом **С**.

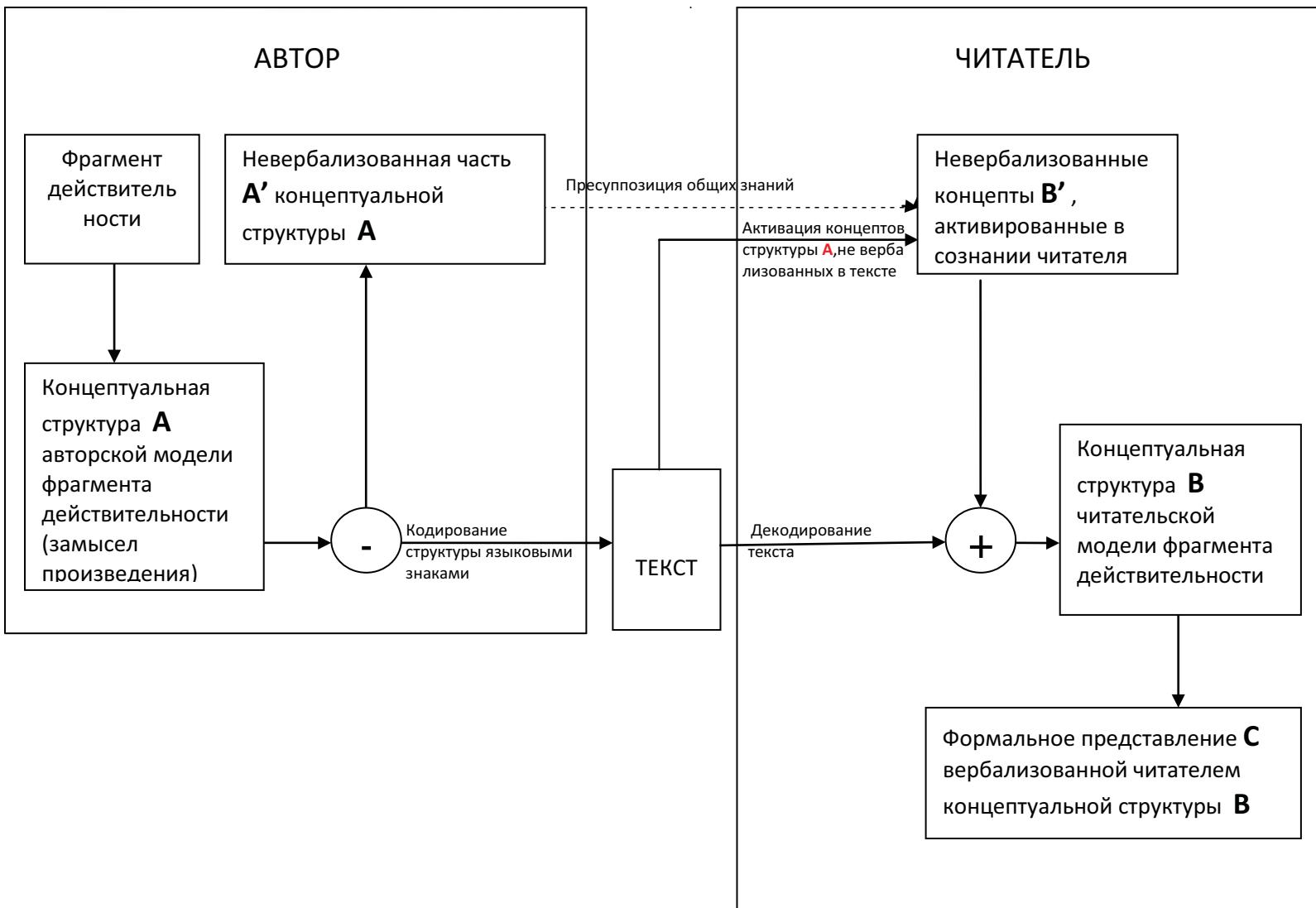


Схема 4

Отметим, что авторская вербализация замысла **А** и читательская вербализация концептуальной структуры **В** представляют собой творческие процессы, несопоставимые как по методам, так и по целям их осуществления, хотя и связаны общим объектом описания. Целью и результатом первой является создание художественного текста для передачи замысла в максимально сжатом виде, в то время как целью и результатом второй – выявление подструктур читательской модели объекта и их формальное представление **С** в максимально подробной и развёрнутой форме, пригодной для анализа. Разумеется, что представление **С** – это уже не художественный текст, а формальная схема его исследования.

2.3 Проблема размерности

Вернёмся к формуле (2,3), предусматривающей выявление только что упомянутых подструктур читательской модели **В**. Если на характеристики подструктур **В** не накладываются никакие ограничения, их выявление в полном объёме представляется неосуществимым по причине огромного количества как самих подструктур, так и их пересечений. Как отметил Лотман, «описание всех возникающих в тексте связей и всех внетекстовых отношений, которые могут быть зафиксированы, представляло бы по своей объемности слишком нереальную задачу» [1, стр 84], поскольку «выполненное с уже сейчас возможной полнотой описание всех уровней сравнительно небольшого художественного текста составило бы огромное число страниц» [1, стр 243]. Добавим, что оценка качества произведения, использующая формулу (2,3) без дополнительных ограничений, не только нереализуема, но в известной мере и бессмысленна. Даже допустив, что все подструктуры **В** описаны, в результате применения формулы (2,3) мы получим некоторое среднее значение концентрации информативности, распределённой по всему тексту. Представляется, что смысла в таком значении не намного больше, чем в знаменитой «средней температуре по больнице». В действительности подструктуры **В** формируются в сознании «онлайн» в процессе чтения текста предложение за предложением. Как правило, построение и перестроение подструктур происходит в ходе восприятия одного или нескольких предложений и сопровождается(или не сопровождается) соответствующими эмоциональными реакциями; при этом видоизменённые подструктуры запоминаются, а вспомогательная информация стирается; далее, начиная со следующего предложения процесс повторяется. Именно такие временные и текстовые интервалы живого восприятия будут рассматриваться нами в качестве объекта оценки качества художественного текста. Данное ограничение разрешает проблему больших размерностей, так как выявление подструктур, преобразуемых на ограниченных интервалах, становится вполне обозримой задачей.

2.4 Проблема разнородности подструктур

Подструктуры, входящие в формулу (3), формируются по различным основаниям общности входящих в них элементов(концептов). Прежде всего это связано с различиями в видах знаний, составляющих элементы каждой конкретной подструктуры. Именно виды знаний (см. 1.2.1) и их многочисленные частные подвиды обусловливают как общие признаки элементов, так и способы их объединения в ту или иную подструктуру.

Например, элементами подструктур сюжетных линий произведения как разновидности рациональных знаний служат события, способом их объединения (упорядочения)- временные и причинно-следственные отношения, а основанием общности – их участник(участники). Графически подструктуры сюжетных линий могут быть представлены системой пересекающихся цепей.

Совершенно иначе устроены подструктуры статических сенсорных описаний (см.3.1): здесь элементы представлены образами предметов, наполняющих пространство объекта описания, а также их индивидуальными признаками; связь элементов реализуется отношениями "целое-часть" или "часть-целое", хотя, как будет видно в дальнейшем из примеров, возможны отношения и других видов; основанием общности элементов является статичность и одновременность существования предметов, отражаемых конкретным сенсорным описанием. Связи, описывающие отношения "целое-часть", присутствуют в любом сенсорном описании и могут служить основой его графического представления в виде дерева.

Отметим, что разнородность подструктур, составляющих общий концепт произведения, вызывает необходимость выработки для каждого подструктурного типа специальных методов изучения и приемов описания.

Для многих видов художественных текстов такие методы уже разработаны с различной степенью формализации в рамках лингвистики и теории литературы и могут быть использованы как исходные точки для дальнейшего структурального анализа.

Между тем, в замысле автора и, соответственно, в концептуальной структуре читателя подструктуры различных типов могут не только чередоваться, но и тесно переплетаться, что существенно усложняет методику анализа фрагментов произведения.

3. Частная постановка задачи

Обозначенные в разделе 2 проблемы оценки качества художественного текста показывают чрезвычайную сложность решения данной задачи в общем виде. Поэтому вначале представляется вполне естественным попытаться поставить и решить задачу для более простого частного случая, ограничив предмет исследования художественными текстами специального вида. В настоящей работе в этом качестве рассматриваются тексты вида "**сенсорное описание**" а также его подвида "**метафорическое сенсорное описание**". Определения и структурные особенности указанных видов художественного текста рассматриваются в разделах, следующих ниже.

3.1 Структурные особенности и оценка качества художественного текста типа "сенсорное описание"

3.1.1 Определение "сенсорного описания"

Задавшись целью разработки вычислительной схемы оценки качества **метафорического сенсорного описания** как частного случая текста типа «сенсорное описание», необходимо, в первую очередь, уяснить особенности тех структур, которые порождаются текстами данного типа.

С самого начала ограничим класс описательных текстов, подлежащих анализу: будем рассматривать тексты, которые вербализуют информацию о фрагменте действительности, поступающую исключительно через сенсорные каналы: зрение, слух, осязание, обоняние, вкус. Со стороны автора - это результат **восприятия** предметов, а также их связей и признаков, наблюдаемых в определенный момент времени и составляющих отображаемый объект; со стороны читателя –активизированные в сознании образы (**представления**) этих предметов, связей и признаков (см. 1.2.1). При этом предполагается, что условный наблюдатель (автор или читатель) находится в статике в точке одновременного сенсорного восприятия всех элементов отображаемого объекта. Определённый таким образом подкласс художественного описания называется **«сенсорным описанием»**[35]. Данный подкласс включает, в частности, и **метафорическое сенсорное описание**, представляющее предмет нашего изучения. Оговоримся, что чаще всего, в целях краткости, вместо терминов **«сенсорное описание»** и **«метафорическое сенсорное описание»** мы будем

употреблять термины «описание» и «метафорическое описание». В частности, это относится и к заголовку настоящей работы.

Обратимся к формулам 2,3 раздела 1.4. Для практического применения формулы 3 обозначенные в ней структуры следует адаптировать и формализовать применительно к сенсорным описаниям; при этом должны быть решены следующие задачи:

- выявление возникающих структур;
- определение состава элементов структур и формы их соединений;
- вербализация структур через их формальное представление

Перечисленные задачи в значительной мере изучены в работах по лингвистике и теории литературы. В число таких работ входит монография В.М. Хамагановой «Структурно-семантическая и лексическая модель текста типа “описание”»[33]. Именно на эту монографию мы и будем, главным образом, ссылаться в ходе дальнейшего изложения, сохраняя, по возможности, принятую в ней терминологию. Следует оговориться, что монография [33] практически полностью посвящена проблемам «сенсорного описания», хотя в работе используется термин «визуальное описание». Термин «визуальное» представляется не вполне точным, поскольку формально ограничивает описание зрительной модальностью, что, разумеется, не соответствует содержанию работы, которое указанному ограничению не следует. Поэтому в дальнейшем, при ссылках на [33], вместо термина «визуальное описание» будем использовать термин «сенсорное описание» или просто «описание», что не меняет сути дела.

Согласно М.П. Брандес [34, стр 83], «описание имеет две основные разновидности — “статическое описание” и “динамическое описание”»

Вначале рассмотрим основные положения теории, в равной мере относящиеся как к статическому, так и к динамическому описанию (отличия между данными разновидностями ними будут отмечены в дальнейшем).

3.1.2 Особенности и оценка качества структуры статического описания

В структуре описания будем различать три компонента: сенсорно-пространственный, временной и эмоционально-оценочный; рассмотрим их последовательно применительно к статическому описанию.

3.1.2.1 Особенности и оценка качества сенсорно-пространственной структуры статического описания

По существу именно статическое описание является предметом изучения монографии [33]: «...исследуется **визуальное <сенсорное> описание** (в дальнейшем - текст типа "описание", или **описание, описательный текст**), называющее конкретные признаки объекта действительности, наблюдаемые в определенный момент времени». Элементы отражаемого фрагмента действительности попадают в поле одновременного сенсорного восприятия наблюдателя, «находящегося в **статике** в определенной точке...**Статичен и объект описания**»...«**когнитивная основа** объекта описания - это его **пространственная структура и статичность** существования признаков объекта в процессе его восприятия» [33, стр 4, 231].

В зависимости от типа объекта описания, различают **«описание-пейзаж, описание-интерьер, описание-портрет, описание предмета»** [33, стр 5]. Каждый из перечисленных типов отнесен особенностями **пространственной структуры**. Так, пейзаж описывает некоторое незамкнутое пространство, «вид какой-либо местности» [33, стр 93]. Пространство интерьера замкнуто объемом некоторого помещения, подобно тому как объекты портreta и описания предмета ограничены объемом геометрического тела.

Описания всех типов делят пространство объекта на части, называемые в [33, стр 204] **"актантами структуры пространства"**. (Сразу следует пояснить, что термин "актанты", впервые введённый Люсьеном Теньером для обозначения участников произвольной семантической ситуации, в [33] адаптирован применительно к участникам описания.)

Каждая выделенная часть пространства, в свою очередь, "наполняется" предметами, «это элементы вещества пространства и соответственно обозначающие их так называемые **"предметные актанты пространства"**» [33, стр 205], «определяющие индивидуальные свойства объекта» [33, стр 204].

Особую роль играет актант, номинирующий объект описания в целом и относящий его к некоторой категории; будем называть его "**актантом номинации объекта**" или "**корневым актантом**".

Как справедливо отмечено в [33, стр 128], нередко **корневой актант** «не имеет однозначного вербального выражения: он существует "по умолчанию"» и определяется общностью всех элементов описания; «или номинация может осуществляться словами с семантикой направления "**кругом**", "**вокруг**". Вербализация корневого актанта, не названного в тексте (чаще всего, это пейзаж), как правило, осуществляется исследователем в различных аналитических схемах в целях краткости ссылок на объект описания. К вербализации корневого актанта описания неоднократно прибегает, в частности, и автор монографии [33]. Так, описание:

"Блестели черные ветки, шуршал, сползая с крыш, мокрый снег, и важно, и весело шумел за околицей сырой лес." (К. Паустовский. Золотое колечко.) получило номинацию "Наступление весны". [33, стр 198]

Корневой актант и все остальные актанты находятся в отношении "целое-часть" или, в терминах лингвистики, "холоним-партоним": все актанты структуры пространства и предметные актанты -это партонимы(части) актанта номинации объекта, выступающего в качестве объединяющего холонима (целого) [33, раздел "Субъект в описании"]. Точно так же предметные актанты являются партонимами того актанта структуры пространства, которому они принадлежат и для которых он служит холонимом. В случае дальнейшего деления пространства одного или нескольких предметных актантов, иерархия холо-партативных отношений, связывающих пары актантов описания, приобретает дополнительные уровни, в которых холонимами служат те предметные актанты, пространство которых подверглось детализации.

Для иллюстрации приведённых выше, а также ряда других, пока не упомянутых, определений и положений воспользуемся примером внешне простого статического описания-пейзажа из повести А.П.Чехова "Степь":

«В вечерних сумерках показался **большой одноэтажный дом** с **ржавой железной крышей** и с **темными окнами**. Этот дом назывался **постоялым двором**, хотя возле него никакого двора не было и стоял он **посреди степи, ничем не огороженный**. **Несколько** в стороне от него **темнел жалкий вишневый садик** с **плетнем**, да **под окнами, склонив** свои **тяжелые головы**, стояли **спавшие подсолнечники**. В садике **трещала** маленькая **мельничка, поставленная для того, чтобы пугать стуком зайцев.**»

Смысл цветов, в которые окрашены отдельные слова, находится в соответствии с цветами на графах формального представления текста описания, изображённых ниже, см. схемы 5,6,7.

Корневой актант или, проще говоря, обобщающее имя объекта описания, присутствует непосредственно в тексте: это – **постоялый двор**.

Первым представленным в тексте элементом выступает **дом**, играющий особую роль при построении структуры описания:

- Прежде всего, он является вводным при переходе от повествования к описанию, когда внимание наблюдателя сосредоточивается на части пространства, занятой домом. Соответствующий актант общей структуры пространства описания назван в тексте: "стоял он **посреди степи**". Заметим, что вербализация этого актанта в данном случае необязательна. Если исключить его из текста, семантика описания не изменится, поскольку местоположение дома определяется в контексте предшествующего повествования: известно, что герои повести путешествуют по дороге в степи, так что актант структуры пространства в целях анализа может быть легко вербализован исследователем как, например, "**у дороги в степи**". В самом тексте пострадает разве что «напевность» предложения.

- Дом представляет собой **предметный актант**, определяющий, в числе других предметных актантов, индивидуальные свойства **постоялого двора**. В то же время, он является **актентом структуры пространства**, поскольку организует его дальнейшее деление: во-первых, собственное пространство дома делится на пространство крыши и пространство окон; во-вторых, он служит **точкой отсчёта** для двух других актантов структуры пространства, так называемых **локативов**, «имеющих значение направления» [33, стр 232] и предназначенных для выделения новых частей пространства: **несколько в стороне от него(от дома), под окнами(дома)**.

- Дом и его части как предметные актанты характеризуются индивидуальными **признаками (свойствами)**.

Перед тем как продолжить анализ, поясним, что **признаки** актанта понимаются нами как результат интерпретации его предикатов в соответствии с общим словарным определением: «**предикат** (лат. *praedicatum* — сказанное) – это **сказуемое**, то, что высказывается о субъекте...**Предикат показывает наличие (отсутствие) у предмета некоторого признака**» [36]. Как отмечено в [37], «с точки зрения морфологии в качестве предиката употребляются разные части речи и их формы», там же приводится таблица с перечислением частеречных типов предиката: глагольный, наречный, адъективный (представляемый прилагательным), именной (представляемый существительным), квантификативный (представляемый числительным). Особенности глагольных предикатов

описательных текстов подробно рассматриваются в [33]. Подчёркивается, в частности, что глаголы, используемые в описании, констатируют **существование** актантов, а также **способы их существования**, «например, простираясь, тянуться, раскинуться, зеленеть, благоухать, звенеть и многие другие» [33, стр 66]. В статическом описании – это глаголы для передачи недеятельных состояний предметных актантов [33, стр 123-124].

Возвращаясь к актанту **дом**, перечислим его признаки: признак **большой** и **одноэтажный** передают размер и форму дома, признак **ничем не огороженный** - его пространственную обособленность, а признаки **с ржавой железной крышей и с темными окнами** - цвет и освещение его частей.

Представленные признаки предметных актантов вербализуют информацию, поступающую через органы чувств; такие признаки будем называть сенсорными.

На первый взгляд, словосочетание "с ржавой железной крышей" включает избыточный элемент **железной**, поскольку ржавчина – неотъемлемый атрибут железа; вместе с тем, исключение данного элемента может привести к семантической неоднозначности, поскольку концепт **ржавый** может иметь значение как свойства материала (железа), так и оттенка цвета; при этом, выбор читателем одного из двух значений может существенно повлиять на его оценочный компонент.

Отметим **обязательность** присутствия актантов **крыша** и **окна** в экстерьере любого жилого дома. Местонахождение подобного рода актантов известно читателю "по умолчанию", так как закреплено в семантике их имен. [33, стр 266]. Присутствие **обязательного предметного** актанта в тексте оправдано при выполнении одного из двух (или обоих) условий: (1) актант выполняет роль точки отсчёта в пространстве описания; (2) актант имеет один или несколько особенных признаков (применительно к сенсорному описанию в чистом виде – это **сенсорные признаки**) В описании **постоялого двора** представлены оба случая: первый – в составе актанта структуры пространства **под окнами**, выполняющего роль точки отсчёта; второй - наличием сенсорного признака "с **темными окнами**". Отсутствие указанных условий(1),(2) делает экспликацию обязательных актантов полностью избыточной и воспринимается как нелепость, в чём легко убедиться, исключив из текста сенсорные признаки окон и крыши: "В вечерних сумерках показался **большой одноэтажный дом с крышей и с окнами**".

Локатив **несколько в стороне от него** вводит новую часть пространства, занятую предметным актантом **вишневый садик** в сопровождении двух признаков: "тёмный", переданный через глагольный предикат **темнел**, и "жалкий". Второй признак, в отличие от первого, - не сенсорный, а эмоционально-оценочный; тем

не менее, он формируется по следам зрительных ощущений, полученных автором от вида садика. Соответствующее чувственное представление вишнёвого садика, возникающее в сознании читателя, зависит от его индивидуального опыта и может быть вербализовано только этим читателем (см. разделы 1.2.2 и 2.1), поэтому здесь и далее вербализация фрагментов текста будет основана на опыте автора данной работы (если не дана ссылка на другого автора вербализации). В нашем случае один из вариантов состоит в замене "жалкий вишневый садик с плетнем" на "вишневый садик с плетнем и несколькими чахлыми деревцами". Оговоримся, что смысл замены не в том, чтобы "подправить" великого классика, а в том, чтобы дополнить, в целях анализа, ту часть сенсорной информации, построение которой Чехов "переложил" на читателя. При этом сам он решал обратную задачу – достичь максимальной краткости изложения или, говоря иначе, минимальных затрат "словесного материала"; в данном варианте одно слово заменяет четыре, что заметно улучшает оценку качества текста по принятому нами показателю краткости.

Вишневый садик, являясь частью (партонимом) общего пространства постоянного двора, заполняется собственными предметами: плетень, деревца, мельничка, по отношению к которым он выступает как целое(холоним). Мельничка охарактеризована двумя сенсорными признаками: первый принадлежит слуховой (акустической) модальности, представленной глаголом *трещала*, второй признак *маленькая* – зрительной модальности. На мой взгляд, последний представляется избыточным, поскольку уменьшительная форма "мельничка" уже предполагает, что она маленькая. В отличие от признака *трещала*, указывающего на способ существования мельнички, признак "поставленная для того, чтобы пугать стуком зайцев" указывает на причину её существования и принадлежит не к сенсорным, а к характеризующим признакам (предикатам) **причинной обусловленности** [36]. Таким образом, не входя непосредственно в сенсорную часть описания, этот признак дополняет его оценочную составляющую.

Локатив **под окнами** открывает третью, последнюю часть общего пространства описания: **спавшие подсолнечники**. Причастие *спавшие* метафорически переносит визуальные признаки состояния **сон** на **подсолнечники**, при этом, в полном соответствии со статикой описания, естественным образом возникает сенсорное качество **неподвижные**. Предметный актант **головы**, являясь обязательной частью **подсолнечников**, характеризуется сенсорными признаками **склонённые <книзу>** и **тяжелые**, также подчинёнными метафоре сна. Глагол существования **стояли** представляется избыточным, поскольку семантически он может быть продублирован глаголом *спали* при следующей модификации

предложения: «под окнами, склонив свои тяжелые головы, спали подсолнечники». Очевидно, что смысл метафоры сна при этом полностью сохраняется.

Завершая анализ пространственной структуры описания, представим его в виде ориентированного графа (схема 5).

«При изображении графов на рисунках чаще всего используется следующая система обозначений: вершины графа изображаются точками или, при конкретизации смысла вершины, прямоугольниками, овалами и др., где внутри фигуры раскрывается смысл вершины. Если между вершинами существует связь, то соответствующие точки (фигуры) соединяются линией (ребром) или дугой. В случае ориентированного графа дуги снабжают стрелками. Иногда рядом с ребром размещают поясняющие надписи, раскрывающие смысл ребра» [38].

В роли вершин графа на схеме 5 выступают:

- корневой актант в розовом прямоугольнике;
- актанты структуры пространства в сиреневых прямоугольниках;
- предметные актанты в коричневых прямоугольниках;
- сенсорные признаки в зелёных прямоугольниках.

Дуги на графике соединяют пары вершин, связанных некоторыми отношениями и представляющими, таким образом, подструктуру общей пространственной структуры описания:

- коричневые дуги связывают элементы, находящиеся в отношениях "целое-часть"(холоним-партоним);
- сиреневые дуги связывают элементы отдельных частей общего пространства описания;
- зелёные дуги отражают предикативные отношения между предметными актантами и характеризующими их сенсорными признаками.

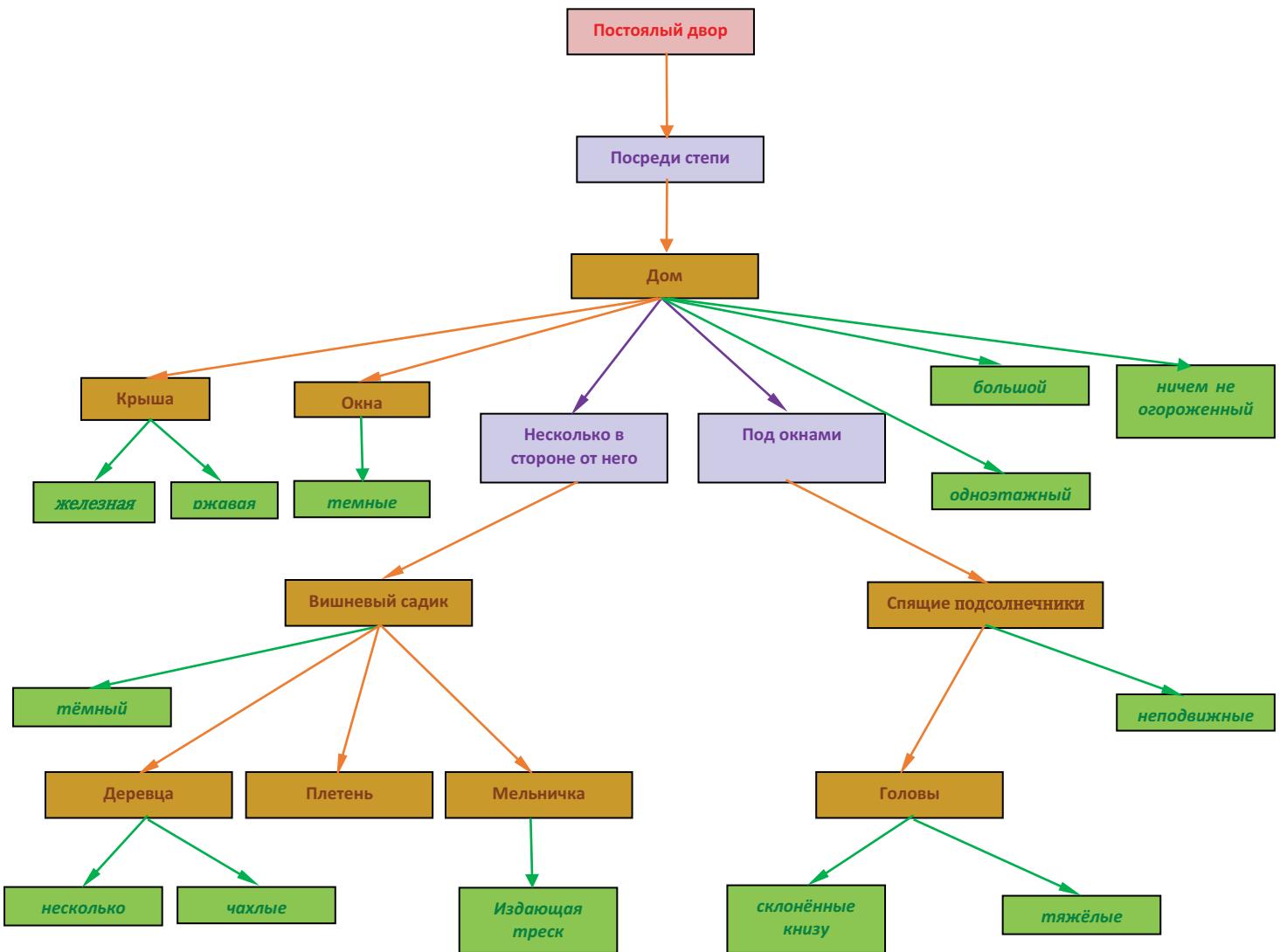


Схема 5

Граф, представленный на схеме 5, в теории графов получил название "Ориентированное дерево". Основные свойства ориентированного дерева – «отсутствие циклов и то, что между парами вершин имеется только по одному пути...в ориентированном дереве только одна вершина, называемая **корнем**, имеет нулевую степень захода (в неё не ведут **дуги**), а все остальные вершины имеют **степень захода 1** (в них ведёт ровно по одной дуге); вершины с нулевой **степенью исхода** (из которых не исходит ни одна дуга) называются **листьями**» [38].

Роль корня дерева играет корневой актант описания, роль листьев - главным образом, сенсорные признаки, намеренно окрашенные в зелёный цвет.

Отметим, что элементы описаний подчиняются пространственной иерархии, поэтому ориентированное дерево, как правило, адекватно представляет их структуру.

В порядке отступления, отметим, что "дерево" как тип графа даёт классический пример концептуальной метафоры, когда при научной номинации нового абстрактного концепта для наглядности используются признаки **конкретного** вспомогательного субъекта метафоры, а именно – строения ветвей живого дерева. (см. 3.2.1)

Каждая дуга на схеме 5 соединяет 2 элемента, составляющих **подструктуру** общей пространственной структуры описания. Количество таких подструктур N равно общему числу дуг в графе (число дуг на схеме 5 равно 25), таким образом, информативность I пространственной структуры описания, в соответствии с формулой (3) раздела 1.4, равна $2N=50$. Тогда значение показателя качества пространственного компонента описания, по формуле (2) раздела 1.4, равно:

$$Q_{\text{пр}} = \frac{2N}{M} = \frac{50}{58} = 0,86 \quad (4)$$

где $M=58$ - количество слов в тексте описания, относящихся к его пространственной структуре: это весь текст, за исключением фрагментов «В вечерних сумерках» и «поставленная для того, чтобы пугать стуком зайцев». Оговоримся, что здесь и далее результаты арифметических вычислений округляются до второго знака.

Итак, получена первая численная оценка качества одного из компонентов художественного описания. Данный результат я считаю центральным и ключевым во всей работе, доказывающим самое возможность количественных оценок для столь сложных систем, каковыми являются художественные тексты, пусть ограниченные пока относительно простыми частными случаями. Что касается самого полученного значения, то суждение о том, много это или мало, может быть вынесено только в сравнении с оценкой качества других текстов, что и будет сделано в дальнейшем. Пока же проследим, как изменения в тексте могут повлиять на значение его качества. Исключим из текста слова, которые, как сказано выше, кажутся нам избыточными: "стояли" и "маленькая". Поскольку на графике их отсутствие никак не отражается, соответствующее значение качества возрастает:

$$Q_{\text{пр1}} = \frac{2N}{M} = \frac{50}{56} = 0,89$$

Теперь предположим, что Чехов, вместо "жалкий вишневый садик с плетнем" написал "вишневый садик с плетнем и несколькими чахлыми деревцами", что опять же никак не меняет граф. В этом случае имело бы место снижение качества:

$$Q_{\text{пр2}} = \frac{2N}{M} = \frac{50}{61} = 0,82$$

3.1.2.2 Особенности и оценка качества временной структуры статического описания

В описании, как отмечено в [33, стр 116], может присутствовать показатель времени, фиксирующий момент одновременного существования всех элементов пространственной структуры. В описании постоянного двора он появляется в самом начале текста: "**В вечерних сумерках**". Показатель времени (временной актант) подчиняется корневому актанту и образует подструктуры с элементами пространственной структуры по основанию причинно-следственных связей: садик **темнел**, потому что наступили **вечерние сумерки**; подсолнечники **спали**, **склонив головы**, потому что наступили **вечерние сумерки**.

Дополнив граф на схеме 5 временные подструктурами, получим схему 6. На ней сам временной актант "**В вечерних сумерках**" и исходящие из него дуги окрашены в жёлтый цвет. Все временные элементы, включая корневой актант, объединены в собственное дерево. В то же время, наложение временного дерева на пространственное (схема 5) образует граф (схема 6), который деревом уже не является, поскольку для некоторых его вершин количество входящих дуг превосходит 1. Это решительно ничего не меняет в схеме вычисления качества объединённой структуры, включающей оба компонента описания: пространственный и временной. Число рёбер N на графике схемы 6 равно 29, поэтому:

$$Q_{\text{пр + вр}} = \frac{2N}{M} = \frac{58}{61} = 0,95 \quad (5)$$

где $M=61$ - количество слов в тексте описания, относящихся к его пространственной и временной структурам: это весь текст, за исключением фрагмента «поставленная для того, чтобы пугать стуком зайцев».

Сравнение результатов (4) и (5) показывает 10% увеличение качества описания, когда, в дополнение к пространственным, учитываются также и временные связи между элементами его общей структуры. Это обусловлено тем, что дополнительные (временные) подструктуры пересекаются с пространственными в общих элементах, увеличивая тем самым их "вклад" в значение показателя качества. На граfe схемы 6 такими элементами являются "тёмный", "неподвижные", "склонённые книзу". При этом дополнительные лексические затраты относительно невелики: всего три слова временного актанта "В вечерних сумерках". Сказанное можно рассматривать в качестве простейшей иллюстрации к положениям монографии Лотмана «СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА» [1], конспективно изложенным в самом начале работы (см. 1.1, положения 2,3).

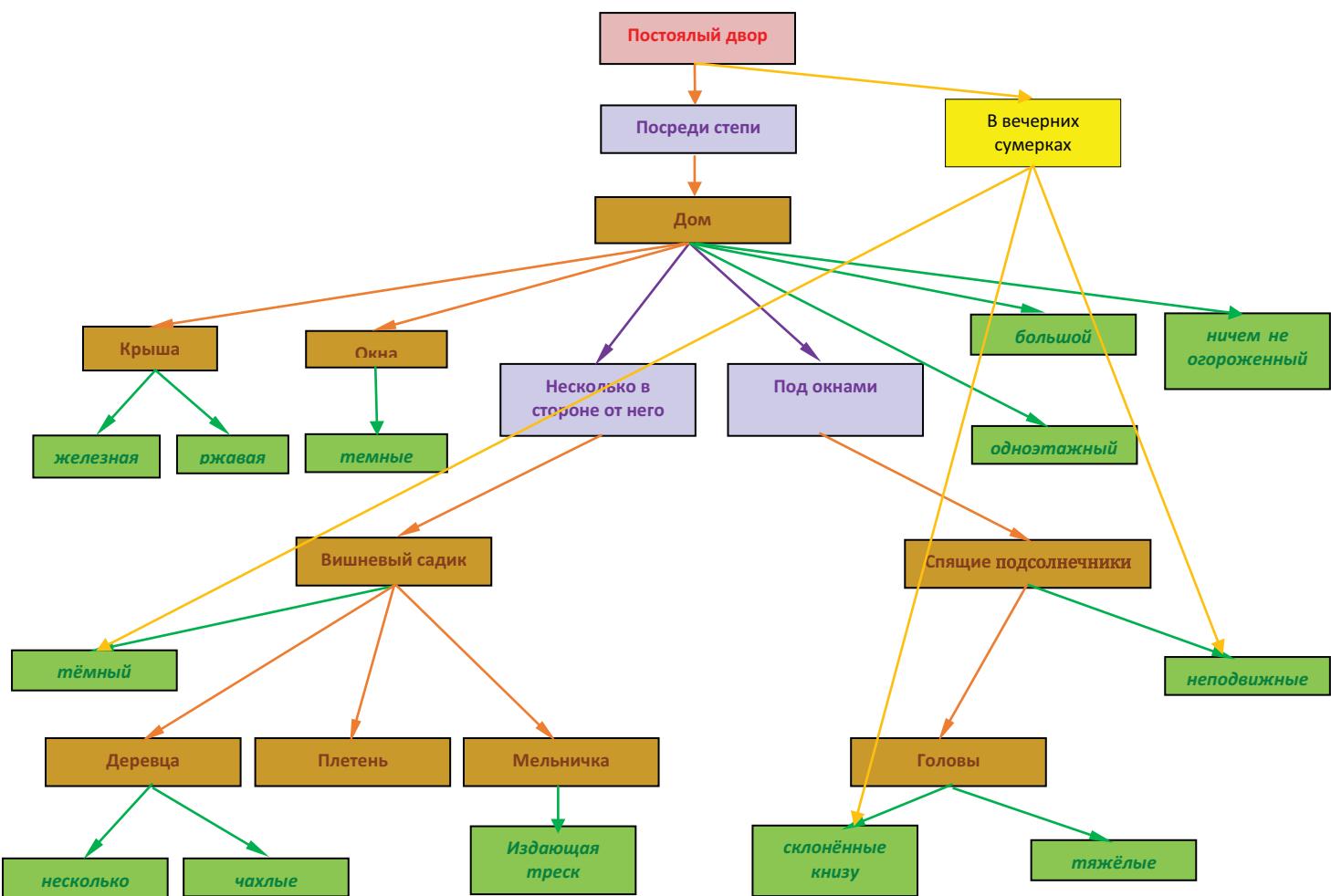


Схема 6

3.1.2.3 Особенности и оценка качества эмоциональной структуры статического описания

Для некоторых, как правило, не слишком взыскательных читателей, сам факт наличия описаний связан с чем-то скучным, с вынужденной остановкой в повествовательном движении, формальной связкой между фрагментами, насыщенными крутыми поворотами сюжета; одним словом, с чем-то сродни техническому обслуживанию машины во время автогонок. Такой читатель при чтении описания испытывает преимущественно только одну эмоцию: скуку. В то же время, описание, как и любой вид художественного текста, всегда сопровождается эмоциональным воздействием, интенсивность которого колеблется от очень высокой до едва осознаваемой. Остановимся на некоторых общих характеристиках и особенностях концепта **эмоция**, значимых при восприятии художественного текста.

Общие положения

В разделах 1.2.1, 1.2.2 уже отмечалось, что эмоции как внутренние состояния относятся к разновидности иррациональных знаний, не поддающихся логическому определению и, соответственно, коммуникации. Возникает естественный вопрос: каким же образом можно выявлять связанные с эмоциями структуры и, тем более, - давать им оценки? Попробуем "подобраться" к проблеме косвенно, сославшись, для начала, на [18, стр 161]: «Что действительно поддается описанию <и коммуникации>, так это причины, порождающие <эмоциональные> состояния, и ситуации, которые вызывают у разных людей сходные реакции». Согласно учебному пособию Ильина Е. П. "Эмоции и чувства" [40], на которое, главным образом, мы будем ссылаться этом разделе, можно перечислить следующие основные положения, раскрывающие механизм возникновения эмоций:

1. «Практически все авторы, пишущие об эмоциях, отмечают их мотивирующую роль, **связывают эмоции с потребностями и их удовлетворением**» [40, стр 9].
2. Ситуация <или предмет>, воспринимаемая человеком, «это не просто объективно сложившаяся совокупность обстоятельств, но также ее **оценка** человеком, отношение к ней человека в **связи с имеющимися у него потребностями**, целями. Это **оценка** складывающейся для него обстановки, которая препятствует, не мешает или благоприятствует удовлетворению его

потребностей, достижению целей. Именно оценка является первым шагом на пути создания эмоциогенности ситуации, <являясь причиной возникновения эмоции>, а не сами по себе обстоятельства. Обстоятельства являются лишь предпосылкой возникновения эмоциогенной ситуации, а эмоциогенными становятся только те ситуации, которые оцениваются человеком как значимые» [40, стр 37].

3. Знак эмоции, положительный или отрицательный, определяется эмоциональным тоном: **переживанием** удовольствия или неудовольствия [40, стр 666].

Суммируя перечисленные положения, представим огрублённую и, в то же время, достаточно конструктивную схему возникновения эмоций:

Восприятие объекта (предмета или ситуации) --> оценка объекта восприятия как благоприятствующего или неблагоприятствующего удовлетворению потребностей --> положительная или отрицательная эмоция.

Применительно к восприятию художественного текста, данную схему можно преобразовать к виду:

Воссоздание в сознании читателя модели объекта (предмета или ситуации) --> оценка модели объекта как благоприятствующего или неблагоприятствующего удовлетворению потребностей читателя --> положительная или отрицательная эмоция.

Или, ещё короче:

Объект оценки --> оценка --> эмоция.

Объекты оценки(предметы или ситуации), представляемые на суд читателя, могут служить основанием для классификации **предпосылок** возникновения эмоций(см. выше положение 2) и, соответственно, самих эмоций. Объекты оценки напрямую зависят от вида художественного текста и, по существу, являются элементами его структуры. Выделим из них наиболее общие и важные для последующего анализа:

- Чувственно-описательные: возникают под воздействием сенсорных представлений моделируемой структуры;
- Событийные: возникают как результат констатации событий, изменяющих (задающих, переключающих) эмоциональный фон моделируемой структуры;

- Познавательные (интеллектуальные, когнитивные[40, раздел 6.5]): возникают при поступлении информации, уменьшающей неопределенность (энтропию) моделируемой логической структуры. В качестве такой информации может выступать описание события в цепи острого сюжета произведения, возбуждая **эмоции удивления, интереса (любопытства)** [там же].

Заметим, что сходные эмоции испытывает исследователь в процессе научной работы, в том числе – при чтении научной литературы, когда шаг за шагом происходит заполнение пазла неизведанного, неизвестного, необъяснённого путём интродукции новых элементов структуры и обоснования их связей с уже существующими.

- Иронии (юмора): возникают при восприятии намеренно искажённых логических отношений, по большей части - с помощью антифразиса, в котором слова или словосочетания употребляются в значении, противоположном тому, что подразумевается.

В связи с неоднородностью структур, составляющих художественное произведение(см. 2.4), эмоции, принадлежащие к различным выделенным выше классам(а также классам, не попавшим в перечисление), в общем случае могут тесно переплетаться. Однако, тот факт, что предмет настоящей работы ограничен изучением описательных текстов, позволяет существенно упростить анализ эмоциональных структур, поскольку при этом главенствующим является класс эмоций, определённых выше как чувственно-описательные.

Эмоционально-оценочная структура статического описания

Возникновение эмоций при восприятии статического описания связано с оценкой признаков его предметных актантов (см. 3.3.2.1). Механизм построения соответствующих структур поясним на примере, - в продолжение анализа описания постоянного двора. Обратимся к графу на схеме 6, где предметные актанты описания выделены коричневым цветом, а их сенсорные признаки - зелёным. Рассмотрим изображённые на графике сенсорные признаки и попробуем дать им оценку:

одноэтажный (дом) – характеризует дом как скромный, не из дорогих;

ничем не огороженный (дом) – характеризует недостаток средств на

благоустройство;

ржавая (крыша) – признак разрушения, неухоженности;
темные (окна) – характеризует дом как непривлекательный;
 чахлые (деревца садика) – характеризует садик как неухоженный;
плетень (садика) – характеризует ограду садика как очень дешёвую;
склонённые книзу (головы подсолнечников) – как единственное "украшение" экстерьера, подчёркивают его скучность и унылость;
издающая треск (мельничка), поставленная для того, чтобы пугать стуком зайцев – характеризует мельницу как муляж, как маленькое, дешёвое пугало.

Комментарии ко всем перечисленным признакам указывают на негативные оценки предметов постоянного двора, не удовлетворяющих потребностям постояльцев в гостиничных услугах, и, как следствие, вызывающих отрицательные эмоции.

Отметим, что, в отличие от каждой отдельно взятой эмоции, переживаемой (в том числе – в процессе чтения) «ситуативно, т. е."здесь и сейчас"» [40, стр 284], совокупность эмоций, относящихся к различным элементам некоторого объекта, в различных ситуациях и в различные моменты времени, формирует «устойчивое **эмоциональное отношение** к этому объекту» в целом; в [40, стр 286] такое отношение определяется как "**чувство**". Подобно эмоциям, чувства имеют знак, положительный или отрицательный, обусловленный удовлетворением или неудовлетворением потребностей. «По мнению ряда ученых, строго научное использование термина "чувство" должно ограничиваться лишь случаями выражения человеком своего положительного или отрицательного, т. е. оценочного **отношения** к каким-либо объектам» [40, стр 288]. Оговоримся сразу, что данному положению мы и будем следовать, исключая тем самым более широкую интерпретацию термина "чувство", к примеру – в выражении "упасть без чувств".

В большинстве случаев для обозначения чувства уже существует или может быть найдено имя, выраженное устойчивым или новым словосочетанием, хотя в устойчивых словосочетаниях вместо термина "чувство" нередко используется термин "ощущение", например: "ощущение разрухи" вместо семантически верного, но малоупотребимого в языковой практике "чувства разрухи". При номинации какого-либо чувства используется либо абстрактный термин, например, "дружба", либо концептуальная метафора(см. 3.2.1), например, "чувство локтя". Нередко номинация чувства присутствует непосредственно в тексте описания, например в описании-интерьере, которое цитируется В.М. Хамагановой в [33, стр 207]: «...Против двери находилось зашторенное окно. Слева от него возле тумбочки с зеленой лампой, стояла узенькая кушетка, (накрытая серым солдатским одеялом). Справа

к стене притулился фанерный канцелярский столик, на нем - зачехленная машинка. Еще было два стула - один перед столом, другой сбоку, а на стене висела полочка с десятком книг. Спартанская обстановка комнаты по **неуюту** напоминала сокольническое общежитие." (Ю.Нагибин. Машинистка живет на шестом этаже.)»

Возвращаясь к перечню эмоционально значимых признаков постоянного двора, разделим их на две группы.

Первую группу объединяет **эмоциональное отношение** (чувство), которое мы номинируем как "скудость" или "бедность":

одноэтажный (дом); ничем не огороженный (дом); темные (окна); плетень (садика); склонённые книзу (головы подсолнечников); издающая треск (мельничка), поставленная для того, чтобы пугать стуком зайцев.

Вторую группу объединяет чувство "**неухоженность**":

ржавая (крыша); чахлые (деревца садика).

Используя введённые номинации, дополним граф структуры описания постоянного двора эмоционально-оценочным компонентом. Эмоционально значимые признаки, как показано выше при их перечислении, представлены в паре с теми актантами, которым эти признаки принадлежат. Поэтому, для их выявления на графике, введём следующие соглашения:

- интегральные эмоциональные отношения к объекту описания (чувства), сформированные у читателя через эмоционально значимые признаки, будем показывать в синих прямоугольниках;
- связи между эмоционально значимыми признаками и объединяющими их чувствами будем показывать на графике синими дугами, причём для выделения каждой пары **признак-актант**, будем пользоваться двумя дугами. Обе выходят из синего прямоугольника с номинацией соответствующего чувства, и входят: одна в зелёный прямоугольник с номинацией признака, а вторая – в коричневый прямоугольник с номинацией актанта, которому данный признак подчинён.

Для примера обратимся к результирующему графу на схеме 7, где чувство **неухоженность** (синий прямоугольник) связано, в частности, двумя синими дугами как с актантом **крыша**, так и с признаком этого актанта **ржавая**. Данный графический фрагмент интерпретируется как эмоционально значимая пара **ржавая крыша**. По той же схеме получаем пару **чахлые деревца**, а также пары, составляющие чувство **скудость**: **одноэтажный дом; ничем не огороженный дом; темные окна; склонённые книзу головы подсолнечников**. Дуга **скудость** -> **плетень** представляет тот случай, когда актант сам по себе эмоционально значим, поскольку оценочный признак **дешёвый** активируется по умолчанию.

Отметим, что эмоционально значимые признаки могут быть как сенсорными, так и непосредственно оценочными. Так актант **мельничка** имеет оценочный признак "**поставленная для того, чтобы пугать стуком зайцев**", помещённый в синий прямоугольник, а его причинно-следственная связь с сенсорным признаком **издающая треск** показана чёрной дугой.

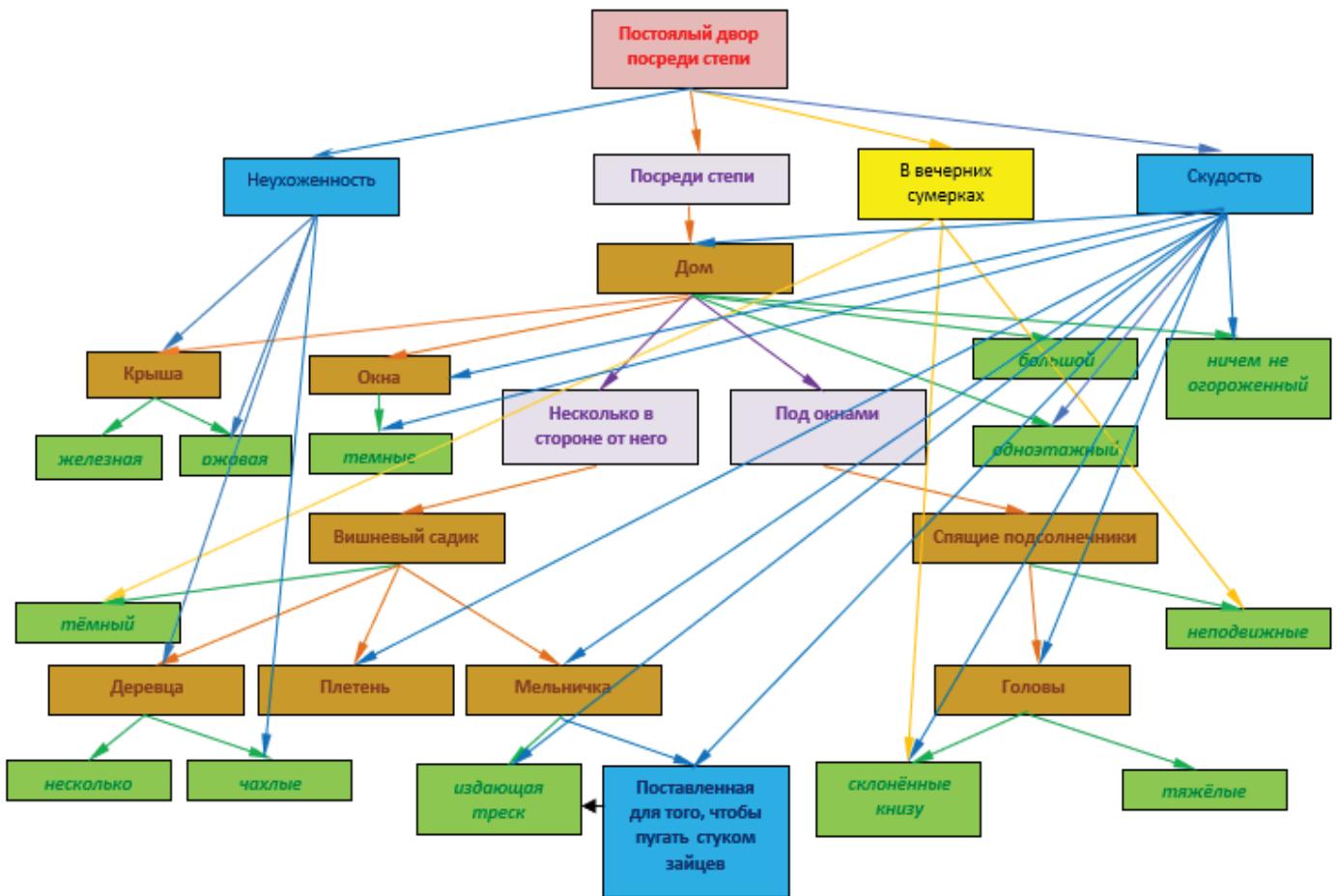


Схема 7

Количество N рёбер графа равно 48. Количество M слов в тексте описания равно 68. Тогда качество структуры описания с учётом пространственного, временного и эмоционально-оценочного компонентов:

$$Q_{\text{пр} + \text{вр} + \text{эм}} = \frac{2N}{M} = \frac{96}{68} = 1,41 \quad (6)$$

Сравнение (5) и (6) демонстрирует существенное увеличение значения показателя качества **(на 48,4%)** после включения эмоционально-оценочных подструктур в общую структуру описания. Такой результат вполне ожидаем и закономерен, поскольку описание постоянного двора, как и любое другое хорошо построенное описание, «пронизано» оценочными признаками с целью вызвать в читателе эмоциональный отклик.

Это «маленькая увертюра» к дальнейшему повествованию, когда действия ещё нет, но основные мотивы уже намечены. Сам спектакль разворачивается Чеховым в полную силу непосредственно после внешнего описания постоянного двора, при переходе к удручающим деталям интерьера дома, а также к ироничным портретам его владельцев, включая характерные для стиля автора мастерски проработанные диалоги и реплики.

В заключение раздела, вслед за А.Р. Арутюняном [41], отметим, что «в настоящее время лингвисты и литературоведы уделяют большое внимание роли эмоционально-оценочной лексики в структуре художественного произведения». Роль эмоционального воздействия в описании обсуждается, в частности, и в монографии В.М. Хамагановой, например, в комментариях к фрагменту из В. Набокова [33, стр 193-194]:

"Дождь перестал. Над крышами пылали огромные облака. Кругом в синеватом, солнном воздухе плавали кусты, забор, блестящая собачья конура." (В. Набоков. Гроза.)

«Целый комплекс ощущений воспроизводится в памяти читающего этот текст... сенсорный опыт подсказывает, что восприятие состояния природы связано с проявлением, можно сказать, "субатрибутов". Это производные от основных модальностей - чувство свежести, чистоты, влажности воздуха и окружающих предметов, легкость дыхания, благоухание растений, запах озона и др.»

Согласно терминологии, принятой в данном фрагменте, "субатрибуты" суть не что иное как переживания (эмоции и чувства), воссозданные на базе образных представлений. Поэтому далее в комментарии В.М. Хамагановой следует важнейший, с нашей точки зрения, вывод, который носит общий и универсальный характер: **«Представляется, что субатрибуты могут быть наиболее значимыми, существенными в художественном мире»**, поскольку, продолжим мы от себя, наиболее значимым, существенным в художественном мире является воссоздание чувств и эмоций. Напомним, что сходная мысль уже была высказана в конце раздела 1.2.2: **в моделировании причин и обстоятельств возникновения эмоций, приводящих к воссозданию самих эмоций, т.е. эмоциональному воздействию, я вижу одну из важнейших, если не важнейшую из задач искусства вообще и литературы – в частности.**

3.1.3 Особенности и оценка качества структуры динамического описания

3.1.3.1 Общие положения

Нередко один или несколько актантов описания приобретают динамику. В таких случаях описание, строго говоря, перестаёт быть статическим. Возможно, что, в процентном отношении, описания такого рода встречаются даже чаще, чем чисто статические. Приведём несколько примеров из произведений В.В. Набокова, представленных в [33, стр 44, 87,258]:

Описание-пейзаж:

"Посредине сквера в квадратной ямине дети, подняв маленькие фланелевые зады, лепили чудеса из песка. Глянцевитые листья лип трепетали, темные сердечки их теней трепетали на гравии, поднимались легкой стаей по штанам и юбкам гуляющих, взбегали, рассыпались по лицу и плечам - и всею стаей соскальзывали опять на землю, где, чуть шевелясь, ожидали следующего прохожего." (В.Набоков. Сказка.)

Описание-портрет:

"У нее были прелестные бойкие брови, смугловатое лицо, подернутое тончайшим шелковистым пушком, придающим особенно теплый оттенок щекам: **ноздри раздувались**, пока она говорила, посмеиваясь и высасывая сладость из травяного стебля; голос был подвижный, картавый, с неожиданными грудными звуками, и **нежно вздрогивала ямочка на открытой шее**."(В. Набоков. Машенька.)

Описание-пейзаж:

"В парке постукивал дятел, над травой жужжали тяжелые шмели и вползали в бледные, склоняющиеся венчики боярских колокольчиков" (В. Набоков. Обида.)

Во всех трёх фрагментах налицо динамические признаки, переданные через глаголы действия: в первом – через движение теней листьев лип (**трепетали, поднимались, взбегали, рассыпались, соскальзывали, ожидали чуть шевелясь**); во втором – через глаголы движения **раздувались** <ноздри> и **вздрагивала** <ямочка на открытой шее> ; в третьем - через глаголы движения **вползали** <шмели> и причастие **склоняющиеся** <венчики боярских колокольчиков> .

Известно, что предикаты действия характерны прежде всего для текстов типа «повествование», по ряду оснований находящихся в оппозиции к описаниям [33, стр 4,21,29,30].

Тогда что же позволяет относить воспроизведенные фрагменты к специальному виду именно «описаний», получивших номинацию «динамические»?

Точки соприкосновения динамического и статического описаний обозначены в работе Брандес М.П. "Стилистика текста"[34, стр 87]:

«Особое место в системе композиционно-речевых форм (КРФ) "описание" занимает КРФ **"динамическое описание"**или**"описание в движении"**...Сущность данной КРФ- описание одновременного (точнее, с очень маленькими временными интервалами) протекания действий в **ограниченном пространстве**.

...если в основе "описания" находятся предметы, то в основе "динамического описания" - действия; **"динамическое описание"** передает само течение действия, ряд моментов действия, их "шаговый" характер.

... в этой форме все внимание сосредоточено <либо> на фиксации динамики момента <стоп-кадр момента действия> , <либо> на ряде моментов <последовательности элементов действия>.

... "динамическое описание", как правило, соотносительно с крупным планом. Для "динамического описания" характерна **синхронность фабульного и повествовательного времени**. События нередко излагаются как бы в их реальной продолжительности <в реальном масштабе времени>».

Основной вывод из перечисленных положений состоит в том, что в "динамическом описании", как и в статическом, остаётся неизменным положение наблюдателя; кроме того, несмотря на динамику признаков отдельных актантов, последние наблюдаются одновременно с остальными участниками описания, **они не покидают пространство, доступное сенсорному восприятию наблюдателя и «проигрываются» в сознании в реальном масштабе времени**.

Заметим, что, в отличие от "динамического описания", для "повествования", в общем случае и чаще всего, динамика связана со сменой событий, сопровождаемых соответственно сменой их пространственных и временных контекстов.

При сходствах статических и динамических описаний, отмеченных выше, они имеют принципиальное отличие: тогда как предметные актанты первых обладают постоянными (невременными) признаками, вторые, наряду со статическими, имеют изменяемые во времени (динамические) признаки.

При качественном анализе описаний, в зависимости от его целей, данное отличие не всегда акцентируется, а "динамическое описание" или динамические элементы описания подводятся под общий термин "описание". Такой подход

категорически неприемлем для количественной оценки динамических описаний, поскольку динамические структуры в корне отличаются от статических как по составу элементов, так и по природе их связей.

Основные особенности структуры "динамического описания", по моему мнению, можно свести к следующему:

- сенсорные признаки предметных актантов могут быть как статическими, так и динамическими;
- **динамическими признаками** служат некоторые **действия** предметного актанта на установленном автором или читателем уровне детализации;
- связи между **действиями**, определяются порядком их следования или чередования во времени, а также другими отношениями, чаще всего – причинно следственными, когда, например, действие одного актанта вызывает действие другого;
- **действия** обладают некоторыми свойствами, которые в дальнейшем будут называться **динамическими характеристиками**;
- помимо индивидуальных, **действия** обладают внутренне присущими им **динамическими характеристиками**: **длительностью** и **интенсивностью/скоростью**.

Попробуем формализовать в виде графа и оценить качество следующего динамического описания:

«движение голых ветвей кустарника в вихревых порывах сильного ветра, когда ветви одновременно изгибаются то в одну, то в другую сторону или со стуком сталкиваются во встречных ударах.»

Граф, интерпретирующий данное динамическое описание, изображён на схеме 8.

3.1.3.2 Сенсорно-пространственная подструктура

Корневой актант номинирован как **Куст в порывах ветра**. Корневому актанту подчиняются два актанта структуры пространства: **крупный план** и **общий план**. Оба плана включают предметные актанты **ветки без листьев и вихревой ветер**. Перечисленные отношения имеют тип "целое-часть" и обозначены коричневыми дугами. Динамические признаки (действия) показаны в тёмно-сиреневых прямоугольниках с градиентным фоном, а их имманентные характеристики (длительность и скорость) – в тёмно-малиновых. Сиреневые дуги отражают предикативные отношения между предметными актантами и характеризующими их сенсорными динамическими признаками (действиями). Обратим внимание на действия ветра: они могут сменять друг друга в произвольном порядке, что отражено в наличии цикла с дугами противоположных направлений, данный

цикл обуславливает возможность перехода из любого в любое из трёх состояний. Начальное состояние (действие) также произвольно и определяется сплошной дугой, соединяющей предметный актант **вихревой ветер** с начальным действием, на графе – это **порыв слева направо**; другие потенциально возможные начальные действия отмечены пунктирными дугами и в подсчётах не участвуют.

Чёрными дугами обозначены причинно-следственные связи между действиями одного и того же или различных предметных актантов; в нашем случае смещения ветвей вызывают стук их соударений, а действия ветра вызывают соответствующие действия ветвей. Связь всех действий с обязательными характеристиками представлена малиновыми дугами.

3.1.3.3 Эмоционально-оценочная подструктура

Эмоции, возникающие при созерцании природного явления движения куста в порывах ветра, относятся к так называемым **эстетическим эмоциям**. Приведём одно из определений этого понятия[40, стр 297]: «**Эстетическими** называют чувства, связанные с переживанием удовольствия или неудовольствия, вызываемые **красотой** или **безобразием** воспринимаемых объектов, будь то явления природы, произведения искусства или люди, а также их поступки и действия...данные чувства реализуются через **эмоции**, которые по своей интенсивности простираются от легкого волнения до глубокой взволнованности.» Согласно Канту, «отличительной особенностью эстетических чувств и эмоций является их **созерцательный** и "**бескорыстный**" характер. Они не связаны непосредственно с удовлетворением наших материальных потребностей» [42], что свойственно большинству эмоций, не принадлежащих типу эстетических (см. 3.1.2.3, Общие положения).

Но тогда "что есть красота?", спросим мы вслед за Николаем Заболоцким, что является её критерием и вызывает, в конечном счёте, **эстетические эмоции**? В [44] В. Хализев отмечает, что Кантом **эстетические эмоции** определяются как внерациональные, т.е. не поддающиеся логическим определениям в виде понятий: «красота нравится "без понятия"». Там же читаем: «прекрасное Кант характеризовал как то, что, **нравится** при оценке». Итак, прекрасное/красота определяется Кантом как то, что **нравится**, а безобразное – как то, что не **нравится**, для чего, вообще говоря, не надо быть философом. По-видимому, к данному простейшему положению Кант пришёл не случайно, поскольку попытки более глубокого определения красоты или её критериев, неизбежно воспроизводят тавтологический порочный круг[43], когда **эстетические эмоции**

связывают с восприятием красоты, а красоту определяют как **эстетическую** категорию.

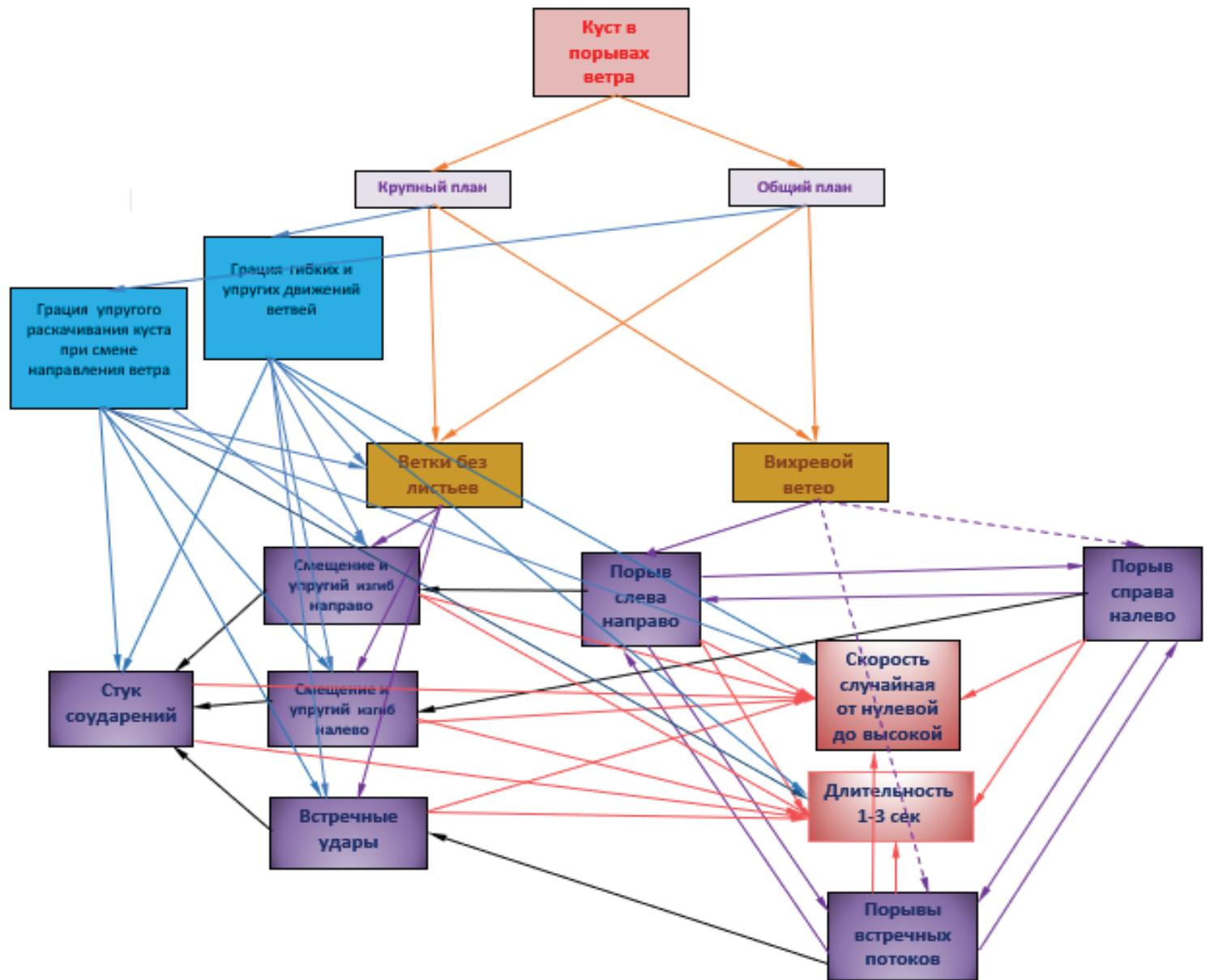


Схема 8

По-видимому, все согласятся с утверждением: то, что нравится одному человеку, может не нравиться другому, и наоборот, поэтому эмоции красоты\безобразия являются в высшей степени субъективными, что, впрочем, свойственно эмоциям вообще, поскольку они суть разновидность иррациональных знаний (см. 1.2.2). От себя рискну отметить, что на формирование эстетических эмоций, включая их

знак, существенное влияние могут оказывать те ассоциации, которые связаны с объектом оценки и возникают в сознании в процессе его восприятия. **Последнее только усиливает субъективность эстетических эмоций и вполне вписывается в общую концепцию субъективности интерпретации художественного текста, включая оценку его качества**(см. 2.1).

На схеме 8 эмоционально значимыми являются все динамические признаки ветвей, т.е. все элементы их движения. При этом выделено два плана наблюдения: общий план куста в целом и крупный план отдельных ветвей. Комплекс эмоций, возникающих при созерцании последовательности движений, состаляет эстетические чувства; для общего плана на схеме оно номинировано как "Грация упругого раскачивания куста при смене направления ветра", а для крупного: "Грация гибких и упругих движений ветвей". Оба чувства имеют положительный знак, поскольку, согласно словарному определению [45], грация - это «эстетический термин, означающий особый, внутренний **вид красоты, проявляющийся в движении.**» Связи между эстетическими чувствами и вызывающими их эмоционально значимыми признаками показаны на графе синими дугами, соединяющими элементы по основанию "целое- часть", где целое – это чувство(синий прямоугольник), а часть – причастный данному чувству эмоциональный признак, в нашем случае – это **действие**. В отличие от эмоционально значимых статических признаков, динамические признаки воспринимаются в связке не только с соответствующим предметным актантом, но и с характеристиками действия. На графике это отражается вхождением синих дуг во все элементы цепи **актант -> действие -> динамическая характеристика**. Так, например, синие дуги, входящие в элементы **Ветки без листьев; Смещение и упругий изгиб направо; Случайная скорость; Длительность 1-3 сек** выявляет эмоционально значимый фрагмент **Смещение и упругий изгиб ветвей направо со случайной скоростью в течение 1-3 секунд**, подчинённый обоим чувствам, номинированным в синих прямоугольниках.

В предложенной нами интерпретации восприятия движения куста эстетические чувства формируются в значительной мере через ассоциации с танцем, упругими и гибкими движениями человеческих тел и тому подобным. **Заметим, уже в который раз, что интерпретация художественного текста, включая эмоции, всецело зависит от читателя** и может не только отличаться от представленной, но даже иметь противоположный знак. У некоторых, например, динамическое описание куста может ассоциироваться со страданиями под ударами стихии или жизненной судьбы, вызывая, тем самым, комплекс отрицательных эмоций. Для нас при этом важно подчеркнуть, что знак эмоций и, соответственно, эстетического чувства, напрямую никак не влияют на оценку качества описания, если структура связей не меняется.

Вычислим показатель качества динамического описания куста, представленного графом на схеме 8. Для этого, как в случае анализа графов на схемах 5-7, воспользуемся формулой (2) раздела 1.4.

Количество N рёбер графа равно 50. Количество M слов в тексте описания равно 27. Тогда интегральная количественная оценка качества описания с учётом пространственного и эмоционального компонентов:

$$Q = \frac{2N}{M} = \frac{100}{27} = 3,7 \quad (7)$$

3.1.4 Почему "сенсорное описание"?

Главный довод в пользу выбора **сенсорного описания** в качестве объекта оценки качества состоит в том, что тексты данного вида оперируют предметными концептами, в основе которых лежат чувственные знания(представления) и связанные с ними эмоции(иррациональный компонент предметного концепта); при этом **рациональный компонент практически отсутствует**. В этом и кроется относительная "простота" сенсорного описания, в значительной мере нейтрализующего проблему разнородности подструктур, обозначенную в 2.4 , и упрощающего, тем самым, формализацию анализа текста.

Обратившись, для примера, к описанию **Куста в порывах ветра**(3.1.3), отметим, что информация, которую оно несёт, связана с визуальными признаками движения, с живой «картинкой» сценария, а не с рациональными характеристиками прочности, упругости или устойчивости ветвей при воздействии внешних возмущений. Хотя, вообще говоря, последние и приложимы к концепту **ветка**, но не в художественном, а скорее - в научном контексте, который всегда, по самой сути своей, "пронизан" подструктурами рациональных знаний.

3.2 Структурные особенности и оценка качества художественного текста типа "метафорическое сенсорное описание"

Под **метафорическим сенсорным описанием** будем понимать **сенсорное описание**, структура которого формируется в сознании читателя как результат интерпретации метафоры, применённой автором художественного текста. В последующих разделах мы выделим класс метафор, осмысление которых "разворачивается" в **сенсорное описание**; такие метафоры будут номинированы нами в 3.2.3 как **«дескриптивные»**. Мы постараемся также привести разумные доводы в пользу выбора **метафорического сенсорного описания** в качестве объекта анализа.

3.2.1 Общие положения и определения

В целях дальнейшего изложения коснёмся некоторых общеизвестных положений теории метафоры. Согласно определению Аристотеля, во многом и теперь не утратившему актуальность, «*Метафора есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии*» [24, 1457b]. В «Риторике» Аристотель уточняет: «*Из четырех родов метафор наиболее заслуживают внимания метафоры, основанные на аналогии; так, например, Перикл говорил, что юношество, погибшее на войне, точно так же исчезло из государства, как если бы кто-нибудь из года уничтожил весну*»[28, КНИГА III, ГЛАВА X]. Выделенный Аристотелем род метафоры – это и есть метафора в современном (узком) понимании[22, стр 12] как перенос слова с одного объекта на другой **по сходству общих признаков**[64]: **Метáфора (от др.-греч. μεταφορά — «перенос», «переносное значение») — троп, слово или выражение, употребляемое в переносном значении, в основе которого лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим на основании их общего признака.** Очевидно, что в приведённой формулировке суть определения Аристотеля не претерпела принципиальных изменений и до наших дней.

Объект, на который переносится имя, будем, вслед за рядом авторов, называть **основным субъектом сравнения** (по существу – это **объект метафорического описания**), а объект, с которого переносится имя, а точнее – общие признаки, – **вспомогательным субъектом сравнения или метафоризатором**. Оговоримся заранее, что мы не будем делать различий между метафорой и сравнением или, говоря точнее, – уподоблением[22, стр 51], поскольку в связи с задачами данной

работы они не представляются важными, разве что в отношении показателя краткости: «Уподобление... есть та же метафора, но отличающаяся присоединением [слова сравнения]; она меньше нравится, так как она **длиннее**» [28, КНИГА III, ГЛАВА X].

Метафора рассматривается нами как элемент, т.е. часть художественного текста, подчинённая общей цели отражения некоторого фрагмента действительности, и в этом смысле она, после осмыслиения, участвует в общем контексте описания. Вместе с тем, метафора, как правило, обладает значительной автономией, поскольку имеет собственный, «локальный» предмет описания, явный или предполагаемый и названный выше основным субъектом сравнения. Таким образом, метафору, точнее – построенную на базе метафоры описание, можно изучать в качестве **самодостаточной художественной миниатюры**.

Попробуем проследить на простом примере, как вписывается метафора в общую схему передачи информации от автора к читателю (1.3, схема 3). Предположим, автор хочет передать читателю **концепт-сценарий**[3, стр 84] уже знакомого нам(см. 3.1.3.1) динамического описания, отражающего **движение голых ветвей кустарника в вихревых порывах сильного ветра, когда ветви одновременно изгибаются то в одну, то в другую сторону или со стуком сталкиваются во встречных ударах.**

Если автор склонен к метафорическому мышлению, он попытается посредством ассоциаций отыскать и активизировать в долговременной памяти сценарии, воссоздающие сходный комплекс движений. Именно этот трудный, а нередко и мучительный ментальный процесс поиска **подобного**, составляет таинство рождения метафоры, результат которого, в случае успеха, сродни открытию, поскольку устанавливает **объективно** существующие связи между явлениями различной природы. По существу, это утверждает Аристотель в часто цитируемом отрывке: «...всего важнее - быть искусственным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это - признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит **подмечать сходство**» [24, 1459а].

Возможный «двойник» сценария, вербализованного в нашем примере, обнаруживается в фехтовании. **Образный компонент концепта** (см. 1.2.1) «фехтование» представляется некоторым набором зрительных и звуковых элементов: фехтовальных движений и стуком клинков. Поскольку зрительная составляющая образа изначально неоднозначна, автор отбирает и активирует в сознании то подмножество фехтовальных движений, которые по существенным признакам «параллельны» элементам движения ветвей:

- одновременное перемещение противников, когда один наступает, а второй отступает;

- смена направления перемещения противников, когда они меняются ролями;
- атака с перемещением противников навстречу друг другу.

К «параллельным» признакам относятся также:

- защита, останавливающая движения клинка атакующего, и сопровождающаяся стуком клинков при всех видах перемещения;
- случайный характер чередования перечисленных эпизодов во времени;
- случайный характер смены скорости движений.

Найденный «кандидат» на роль вспомогательного субъекта сравнения оценивается автором по количеству признаков, общих с объектом описания, а также по точности их ассоциативных связей. В случае положительной оценки автору остаётся лишь вербализовать метафору путём описания основного субъекта сравнения в терминах вспомогательного, и это уже скорее дело техники. Обсуждаемая метафора используется в работе Макса Блэка[29, стр 155] в качестве простого или даже «детского» примера и вербализована следующим образом: **«The Branches are fighting with one another»** («Ветки сражаются друг с другом»). Блэк не указывает на авторство метафоры, возможно её автором является он сам. В любом случае, мне не удалось найти, где и в каком контексте она встречается, помимо упомянутой статьи Блэка. Итак, метафора через текст передаётся читателю (1.3, схема 3). Сочетание слов «Ветки сражаются» активирует в сознании читателя концепт «контактное единоборство», неотъемлемым образным признаком которого является периодическое соприкосновение участников боя при попеременной реализации атакующих и защитных движений. Причина движений и соударений ветвей со сменой направлений однозначно ассоциируется с сильным ветром, периодически и внезапным образом меняющим скорость и направление. До сих пор описание движения веток основывается на переносе основных свойств сценария единоборства. Перенос дополнительных признаков зависит от того, какой вид единоборства принят для этого читателем, поскольку недостаток деталей контекста метафоры оставляет ему некоторую свободу в выборе и интерпретации вспомогательного субъекта сравнения. Если читатель предполагает, что автор описывает движение веток без листьев, с высокой вероятностью вспомогательным субъектом будет избран концепт «фехтование» с метафорическим переносом элементов боевой части оружия (клинов) на оконечности ветвей. При этом не вербализованные в тексте детали сценария окажутся для автора и читателя (**A'** и **B'** на схеме 3) практически тождественными, а метафора будет развёрнута в концептуальную структуру **B**, по главным признакам совпадающую с замыслом автора **A**.

Альтернативное предположение об объекте описания как о ветках с листьями

может привести к выбору другого, более адекватного вспомогательного субъекта, например «бокса» с переносом элемента «клинич» на эпизод сценария, когда ветки при встречном движении «увязают» в листве друг друга. Отметим, что конкретный набор всех признаков, активируемых в сознании читателя, определяется его субъективными ассоциациями, включая звуковые, в частности, – это может быть образ сильного шума листвы. Интересно, что хотя построенная таким образом структура **В** по некоторым периферийным концептуальным признакам будет отличаться от структуры замысла автора **А**, она может не уступать ей по информативности, т.е. в конечном счёте, – по качеству.

В следующих разделах попробуем пояснить, почему на роль предмета исследования избрано именно **метафорическое сенсорное описание**.

3.2.2 Почему метафора?

В порядке шутки сразу хочется воскликнуть: «во-первых, это красиво!»

Действительно, метафора нередко трактуется как элемент «украшения речи» и в качестве такового под именем «декоративная метафора» входит во многие классификации, от античных до современных [23],[22,стр 157]. Так, в «Риторике» Аристотеля находим: «Следует брать метафоры от того, что прекрасно по звуку, или по значению, или для зрения, или для любого другого чувства» [25,1405b13]. Вместе с тем, неоспоримый факт несовершенства окружающего мира, не состоящего сплошь из прекрасного, заставляет Аристотеля сделать несколькими строками выше существенную оговорку: «метафора должна быть взята от вещей прекрасных; но красота имени, как говорит Ликимний, - либо в его звуках, либо в означаемом, **и безобразие точно так же.**» Итак, предметом **метафорического описания** может быть в равной мере как нечто красивое(прекрасное), так и нечто уродливое(безобразное). Несколько образцов метафор второго вида представлены в статье О.Г. Прокопчук[23], цитирующей в собственном переводе «Воспитание оратора» Квинтилиана: «По стилистической окрашенности Квинтилиан выделяет ‘низкие метафоры’ (*humiles translationes*, напр., ‘бородавка каменная’), ‘непристойные метафоры’ (*sordidae translationes*, напр., ‘Ты рассек гнойники республики’), ‘отвратительные метафоры’ (*deformes translationes*, напр., ‘оскопленная смертью Сципиона Африканского республика’). А вот пример из гораздо более близкого нам по времени «Нате!» Маяковского:

Через час отсюда в чистый переулок
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,

.....

Толпа озвеет, будет тереться,
ощетинит ножки стоглавая вошь.

.....

<1913>

Приведённые метафоры едва ли уместно назвать декоративными, равно как неуместно видеть в декоративности главную и, тем более, - универсальную функцию метафоры. Метафора - не элемент «украшения речи», а элемент самой речи или, в нашем случае, - художественного текста. **Метафора самым непосредственным образом участвует в построении в сознании читателя концептуальной структуры целевого фрагмента действительности (схема 3, структура В).** В случае **дескриптивной метафоры**(см. 3.2.3) - это структура **сенсорного описания**. По мнению многих исследователей, с чем я совершенно согласен, одна из важнейших **универсальных целей применения метафоры** состоит в **краткости изложения** в том смысле, который, следуя структурному подходу Ю.Лотмана, мы определили формулой (2) раздела 1.4.

Прямое или косвенное подтверждение справедливости данного тезиса находим в ряде источников, опять же - от античных до современных:

Цицерон: «Метафора выражает идею с большим блеском и большей выразительностью; она прибавляет выразительности предмету и позволяет достичь большей **краткости изложения**» [26];

Анонимный античный трактат (иногда также приписываемый Цицерону):
 «Применяется перенос <по сходству> либо ради того, чтобы предмет предстал перед нашими взорами (ради наглядности), либо в целях **краткости речи**,..., либо для его приукрашения» [22,стр 157];

Арутюнова Н.Д.:

«**Метафора лаконична**. Она легко входит в "тесноту стихотворного ряда" (по Ю. Н. Тынянову). Она избегает модификаторов, объяснений и обоснований. **Метафора сокращает речь**» [31,стр 27];

Статья на сайте "Ника Турбина": «...Метафора - это то слово, которое объясняет уйму лишних избыточных слов... **Основной функцией метафоры является краткость...**» [27].

Итак, если принять тезис о **краткости изложения** как об основной цели применения метафоры, мы вправе ожидать, что лучшие образцы метафоры позволят достичь очень высоких количественных значений показателя качества

для соответствующих, построенных на базе метафор художественных текстов. По самой сути метафора создаётся так, чтобы построенная на её базе структура была высокинформативной (числитель I в формуле (2), раздел 1.4) при минимальном расходовании словесного материала (знаменатель M в формуле (2), раздел 1.4). Как учит арифметика, чем больше числитель и меньше знаменатель, тем больше результат деления, т.е. принятый нами выше показатель качества текста. Так, для рассмотренного выше примера описания **Куста в порывах ветра** (3.1.3), при передаче одной и той же концептуальной структуры замысла с применением метафоры имеем $M = 5$ (количество слов в тексте метафорического описания «**Ветки сражаются друг с другом**»), тогда как без применения метафоры имеем $M = 27$ (количество слов в тексте вербализации сценария замысла: «**движение голых ветвей кустарника в вихревых порывах сильного ветра, когда ветви одновременно изгибаются то в одну, то в другую сторону или со стуком сталкиваются во встречных ударах**»). Заметим, что интерпретация замысла, будучи субъективной, меняется от читателя к читателю, а вместе с ней меняется и значение M ; вместе с тем, едва ли парафраз хорошей метафоры, независимо от интерпретатора, сможет по краткости конкурировать с самой метафорой или даже приблизиться к ней. Данный пример демонстрирует, в частности, пятикратный(!) выигрыш в качестве текста, поскольку основная часть описания «извлекается» в виде готовых блоков не из текста, а из долговременной памяти концептосферы читателя (**B'** на схеме 3).

С целью сравнения с другими текстами приведём, пользуясь данными графа на схеме 8 (см. 3.1.3.3) численное значение оценки качества метафорического описания «**Ветки сражаются друг с другом**»:

$$Q_{\text{метафоры}} = \frac{2N}{M} = \frac{100}{5} = 20 \quad (8)$$

Как уже отмечено, полученное значение более чем в пять раз превосходит показатель качества парафраза метафоры (формула (7), раздел 3.1.3.3):

$$Q_{\text{парафраза}} = \frac{2N}{M} = \frac{100}{27} = 3,7$$

Сказанное в данном разделе можно рассматривать в качестве одного из важнейших доводов в пользу выбора **метафорического описания** на роль объекта анализа.

Другой важный довод связан с **нейтрализацией проблемы размерности** (см. 2.3).

Вербализация подавляющего большинства метафор укладывается в пределы одного предложения, а нередко - и одного слова, в нашем примере - это слово «сражаются». Таким образом, формирование стоящей за метафорой структуры описания происходит мгновенно или почти мгновенно в реальном масштабе времени, а сама структура состоит из вполне обозримого количества элементов, которые можно пересчитать, а результаты подставить в формулу (2).

Применительно к рассмотренной метафоре – это последовательность зрительных и звуковых эпизодов сценария движения ветвей, формализованная графом схемы 8.(см. 3.1.3.1)

3.2.3 Почему дескриптивная метафора?

Выводы, сформулированные в 3.2.2, в той или иной степени относятся к метафорам различных классов.

Значит ли сказанное, что в наши намерения входит анализ применения метафоры любого вида и сложности? Разумеется, это не так. Сущность метафоры чрезвычайно глубока и многогранна, что подтверждается внушительным разнообразием её видов и классификаций по различным основаниям [22]. Поэтому, с учётом сложности задачи, заявленной в данной работе, выбор конкретного типа метафоры будет обусловлен, прежде всего, стремлением в максимальному упрощению схемы и процесса интерпретации структуры построенного на метафоре текста.

Обратимся к уже упомянутой работе Макса Блэка[29]. По-видимому, до её появления аристотелевский подход к метафоре, основанный на переносе общих признаков со вспомогательного субъекта на основной, был господствующим, если не единственным. Заслуга Блэка состоит в расширении этого подхода, в частности, на примере анализа метафоры ‘Человек — это волк’: «Когда человек произносит слово “волк”, молчаливо предполагается, что он непременно имеет в виду свирепое, плотоядное, вероломное и т. д. животное... использование слова

“волк” применительно к человеку состоит в актуализации соответствующей системы общепринятых ассоциаций. Если человек — волк, то он охотится на остальных живых существ, свиреп, постоянно голоден, вовлечен в вечную борьбу и т. д. Все эти возможные суждения должны быть мгновенно порождены в сознании и тотчас же соединиться с имеющимся представлением о главном субъекте (о человеке), образуя пусть даже необычное сочетание смыслов. Если метафора вообще приемлема, то все происходит именно так — по крайней мере в общих чертах. Те **присущие** человеку черты, о которых без всякой натяжки можно говорить на “волчьем языке”, сразу окажутся важными, а другие отойдут на задний план. Метафора человека-волка устраниет одни детали и подчеркивает другие, организуя таким образом наш взгляд на человека» [29, стр 164-165].

Слово «**присущие**» является здесь ключевым, оно подчёркивает априорную принадлежность концепту «человек» тех признаков, которые активизируются метафорой(по схеме «всё включено»). Следовательно, речь идёт не о переносе, а о выделении этих признаков с помощью вспомогательного субъекта “волк”.

Метафору ‘Человек — это волк’ Блэк относит к разряду сложных, а класс метафор, работающих не по переносу, а по выделению признаков называет **метафорами взаимодействия**. Метафоры, работающие по переносу, т.е. по Аристотелю, он называет **метафорами-сравнениями**; они рассматриваются Блэком как «более тривиальные». (Заметим в скобках, что это никак не умаляет гения Аристотеля, и что «простые» метафоры по переносу могут достигать высочайшего качества).

Блэк не указывает, что именно определяет отличие простых метафор от сложных и с чем связан выбор адекватного подхода для их изучения. Он ограничивается констатацией факта, предполагая при этом, что «вопрос может быть решен путем классификации метафор на случаи сравнения и взаимодействия» [29, стр 168].

Попробуем обозначить такую классификацию, положив в её основание принадлежность концептов основного и вспомогательного субъектов к категориям «абстрактное»\«конкретное». Рассмотрим огрублённую модель, где под «абстрактным» будем понимать такой субъект, который, по признакам, определяемым контекстом применения метафоры, недоступен для чувственно-образного восприятия. Соответственно, под «конкретным» будем понимать субъект, который главным компонентом имеет образное представление.

Согласно данной, предельно общей, классификации получим четыре больших класса метафор:

Основной субъект	Вспомогательный субъект
1. абстрактный	абстрактный
2. абстрактный	конкретный
3. конкретный	абстрактный
4. конкретный	конкретный

В дальнейших комментариях будем ссылаться на перечисленные классы метафор, а также на замечание Л.О.Чернейко [18, стр 120], различающее «два модуса существования абстрактной сущности в индивидуальных сознаниях: рациональный (дискурсивный) и иррациональный (интуитивный)»

Возвращаясь к механизму восприятия метафоры **человека-волка**, каким его представляет Блэк в отрывке, выделенном несколькими абзацами выше, высажем некоторые возражения.

Работа по осмыслинию метафоры начинается с мгновенной активизации образного, несомненно - ядерного[3, стр 81], компонента концепта «волк». Образ вольчего оскала и зубов, разрывающих жертву, сам по себе вызывает сильные негативные эмоции, при этом предполагается, что сходные эмоции, а также их причины, относятся и к основному субъекту (человеку). Данный аспект осмыслиния метафоры соответствует классу 2, где основной субъект представлен иррациональным оценочным компонентом (по Чернейко - иррациональным модусом) абстрактного концепта «человек». Параллельно с чувственным, метонимически актуализируется рациональный компонент концепта «волк» в виде **«общепринятых ассоциаций»**, таких как жестокость, свирепость, беспощадность и т.д. Далее из утверждения Блэка следует, что **«использование слова “волк” применительно к человеку состоит в актуализации соответствующей системы общепринятых ассоциаций. Если человек — волк, то он охотится на остальных живых существ, свиреп, постоянно голоден, вовлечен в вечную борьбу и т. д. Все эти возможные суждения должны быть мгновенно порождены в сознании и тотчас же соединиться с имеющимся представлением о главном субъекте (о человеке)»** Данное утверждение представляется более чем сомнительным по следующим причинам.

«Общепринятые» признаки, частично перечисленные Блэком, по отношению к волку являются имманентными, поскольку составляют способ его выживания, в то время как в человеке они выявляются лишь при определённых условиях, никак не обозначенных в метафоре. Высокий уровень абстракции основного субъекта

допускает применение к нему любого из возможных контекстов в рамках признаков, задаваемых концептом «волк».

Однако выявление этих целевых признаков в человеке «зависают» в сознании из-за отсутствия контекста с участием основного субъекта. Эмоции, вызванные исключительно образным компонентом вспомогательного субъекта, по отношению к основному также « зависают», поскольку вне контекста не ясны их предметные причины. Поэтому ни о какой актуализации признаков основного субъекта, тем более мгновенной, не может идти и речи, пока читатель не смоделирует в сознании предполакаемые условия их реализации, т.е. предложит собственный отчётливый контекст или ряд контекстов. Последнее, в свою очередь, становится возможным лишь в результате ряда логических операций с долговременной памятью, требующих для своего выполнения значительных усилий и времени. Данный процесс соответствует классу 1, где основной субъект должен быть представлен рациональным признаками (по Чернейко - рациональным модусом) абстрактного концепта «человек».

Итак, вспомогательный субъект «волк» выступает в роли **общего** контекста, определяющего определённый взгляд на человека, ограничивая этот взгляд совокупностью признаков, присущих волку. При этом основной субъект метафоры в значительной мере сохраняет общность и вытекающую из неё свободу интерпретации. Отмеченная особенность и стала причиной пристального интереса Блэка как философа к метафорам типа «человек-волк» [29, стр 168].

В то же время, с точки зрения художественного текста, ценность метафоры человека-волка, взятой изолированно, небесспорна, поскольку непосредственно не создаёт структуры описания основного субъекта, являясь, тем самым, лишь исходной точкой для общефилософских выкладок.

Для построения более предметной и наполненной структуры основного субъекта метафора «взывает» к контексту, который и находит во многих художественных произведениях, чудесным образом преображающих её из философской посылки в кисть художника. Хороший пример находим в подробно разобранном Лотманом[1, стр 151-158] стихотворении Марины Цветаевой:

О слезы на глазах!
Плач гнева и любви!
О Чехия в слезах!
Испания в крови!

О черная гора,
Затмившая – весь свет!
Пора – пора – пора
Творцу вернуть билет.

Отказываюсь – быть.
В бедламе нелюдей
Отказываюсь – жить.
С волками площадей

Отказываюсь – быть.
С акулами равнин
Отказываюсь – плыть –
Вниз – по течению спин.

Не надо мне ни дыр
Ушных, ни веющих глаз.
На твой безумный мир
Ответ один – отказ.

15 марта – 11 мая 1939

Здесь метафора человека-волка используется Цветаевой в контексте торжествующего фашизма, поэтому «волки площадей» ассоциативно номинируют сборища, шествия и погромы «зверствующих» штурмовиков с активизацией соответствующих образов и сопутствующих им негативных эмоций. Построенная таким образом подструктура немедленно включается в общую структуру произведения.

Обратимся к представленной выше общей классификации метафор.

Класс 1 охватывает метафоры, в которых основной и вспомогательный субъекты суть системы отношений, имеющие множество общих элементов, т.е. пересекаются по некоторому множеству признаков. Метафоры данного класса работают **по выявлению** в основном субъекте элементов пересечения со вспомогательным. Блэк называет их метафорами взаимодействия, а Лакофф и Джонсон – структурными метафорами [4, стр 396], что не меняет их сущности, состоящей «в осмыслении и переживании явлений одного рода в терминах явлений другого рода» [4, стр 396].

В той же работе [4, стр 388-392], в качестве примеров, проводится подробный анализ метафор: «СПОР – ЭТО ВОЙНА» и «ВРЕМЯ – ДЕНЬГИ»

Класс 2 включает т.н. когнитивные или концептуальные метафоры, «отсылающие абстрактный концепт к материальному миру» [3, стр 76].

Метафоры класса 2 подробнейшим образом, с привлечением большого числа примеров, исследуются в монографии Л.О.Чернейко[18]. Согласно Чернейко, концептуальные метафоры осуществляют проекцию абстрактного на предметное. При этом конкретный вспомогательный субъект метафоры актуализирует один или несколько ассоциативных признаков абстрактного, определяя его (например,

угли **конфликта** — конфликт разгорается, затухает, узлы **противоречий** — противоречия трудно распутать, развязать) [18, стр 202]. Определяющее абстрактной сущности происходит не только через предметные имена (**угли, узлы**). Оно происходит и при сочетании абстрактного имени с предикатами — глаголами физического действия[18, стр 126]: «русский язык знает, что **обстоятельства складываются, события разворачиваются, а фактами располагают, чтоссора и конфликт вспыхивают, а угроза нарастает и нависает, что проблему ставят, а приговор выносят; интриги плетут, а козни строят.**» [18, стр 238,239].

Особое значение имеют концептуальные метафоры при формировании концептов внутренних, в том числе эмоциональных состояний, являясь едва ли не единственным средством этого формирования. Так, «описать эмоциональное состояние не через **"ком в горле"** (он возникает при разных состояниях), а в привычных дифференциальных компонентах, оставаясь в пределах не психологического, а лингвистического пространства, невозможно.» [18, стр 91].

В «Когнитивной лингвистике» [3, стр 76-77] З.Д.Попова и И.А.Стернин, со ссылкой на работы М.В.Пименовой, иллюстрируют «роль концептуальных метафор в формировании содержания абстрактного концепта внутреннего мира человека – душа: русский концепт душа концептуализируется через метафору дом: **душу можно запереть на замок, душу может выдуть сквозняк, в чужую душу можно проникнуть как в чужой дом– влезть в душу, забраться в душу, можно войти в душу, в душу может проникнуть холод, но душу можно согреть, в душе может погаснуть свет, в нее можно закрасться, в ней можно жить, в ней может жить страх, ее можно очистить. В нее можно открыть дверь и ее можно закрыть перед кем-либо, она может быть открытой и закрытой** и т.д. Эти метафоры формируют тот когнитивный чувственно-наглядный образ, который «приземляет» абстрактный концепт, наполняет его конкретным образным содержанием, позволяющим его закрепить в универсальном предметном коде мышления.»

Отметим, что, как и метафоры класса 1, концептуальные метафоры работают **по выявлению** в абстрактном субъекте признаков, присущих конкретному вспомогательному субъекту. При этом ассоциации, лежащие в основании **выявления** общих признаков, носят субъективный и нередко - интуитивный характер. Поэтому их вербализация и закрепление в соответствующих метафорах зависит от того, насколько они разделяются большинством носителей языка.

Главная особенность **классов 3 и 4** состоит в предметности основного субъекта метафоры, что обуславливает работу метафоры **по переносу** общих признаков со вспомогательного субъекта на основной, в полном соответствии с классическим подходом Аристотеля. Заметим, что, в противоположность **переносу, выявление**

признаков предметного концепта представляется бессмысленным: **выявление** предполагает изначальное присутствие признака в номинации концепта, поэтому в данном случае выявить значит - назвать, что, в лучшем случае, приводит к избыточности. Так, безотносительно к метафорам, выражение «у птицы был клюв и разноцветные перья» семантически эквивалентен выражению «у птицы были разноцветные перья», поскольку наличие клюва подразумевается, являясь отличительным признаком любой птицы.

Класс 3 представлен немногочисленными метафорами, что связано с закономерностью, отмеченной Л.О.Чернейко[18, стр 198]: «чем выше находится имя на шкале “конкретность/абстрактность”, чем более оно умозрительно, тем менее вероятно его образное употребление, создающее переносное значение». В роли вспомогательного субъекта метафоры могут выступать лишь те абстрактные концепты, которые не утратили связь с предметными представлениями. Так, человека, впавшего в кому, иногда сравнивают с растением: здесь словарный признак **прикреплённый образ жизни** абстрактного концепта «растение» переносится на зрительный образ неподвижного тела, не способного к самостоятельному движению и не реагирующего на внешние раздражители.

Класс 4 составляют метафоры, осуществляющие перенос общих признаков с одного конкретного субъекта на другой. По количеству, разнообразию и частоте применения, метафоры данного класса играют более чем заметную роль в литературных произведениях, особенно – в художественных описаниях. Цель метафоры заключается в максимально кратком и, одновременно, ёмком описании основного субъекта через отбор и включение в его структуру признаков вспомогательного субъекта. Ряд авторов, например, Л.О.Чернейко [18, стр 203-204] метафоры класса 4 называют **образными**. В то же время, в понятии **образная метафора** нередко объединяются как метафоры класса 4, так и метафоры «опредмечивания» класса 2.

Отмеченная неоднозначность трактовки связана, в первую очередь, с неоднозначностью трактовки базовых терминов “образ”, “образный”, “образность”. На это, в частности, указывает В.П.Москвин в монографии «Русская метафора» со ссылками на научные источники разных лет[22, раздел “метафора и образность”, стр 61]: «В качестве основы художественного произведения иногда выдвигают вообще образность. Но что такое образность – неизвестно. Под словом **образ** понимают и особый способ изображения, художественность описания; одновременно говорят про **образ Онегина**...Это не точное определение – не термин...Термин **образ** приобрёл за последнее время весьма аморфный характер...Представление об образности как о семантической категории пока не получило чёткого осмыслиения...Проблема трактовки понятия

образ и сейчас представляется одной из наиболее сложных как в литературоведении, так и в лингвистике».

Во избежание путаницы оговоримся, что в данной работе термин **образ** трактовался и будет трактоваться как отражение в сознании чувственных знаний о конкретном предмете или явлении(см. 1.2.1, параграф "Чувственные знания или образы"), что, разумеется, не соотносится с таким контекстом как **образ Онегина**, подразумевающим сочетание всех видов знаний об объекте **Онегин**.

Итак, в связи с различиями в интерпретации, термин **образная метафора** не может номинировать метафору класса 4. Поэтому, следяя англоязычным источникам, воспользуемся более релевантным термином **дескриптивная метафора**:

«**The descriptive metaphor** speaks of something concrete by referring to something else concrete. Take for example: "It was a fine day. The trees swayed like dancers lost in reverie."» [30]

Данное определение напрямую относится к метафорам класса 4 и может быть переведено следующим образом: «**Дескриптивная метафора** описывает некоторое конкретное <предмет, явление> при помощи <признаков> другого конкретного <предмета, явления>. Например: "Был чудесный день. Деревья раскачивались, словно танцоры, погруженные в грёзы"».

Обратим внимание, что «*descriptive*» переводится на русский как «*описательный*» (лат. *Descriptio* ‘изображение’, ‘описание’). Поэтому дескриптивную метафору можно с равным правом называть описательной метафорой или **метафорой описания**.

Действительно, в отличие от метафор классов 1-3, **дескриптивная метафора** оперирует исключительно предметными концептами, в связи с чем, в результате осмыслиения такой метафоры, её основной субъект (предмет отображения) "разворачивается" в сенсорное описание, практически не включающее рациональный компонент, что, как уже было отмечено в 3.1.4, «в значительной мере нейтрализует проблему разнородности подструктур, обозначенную в 2.4, упрощая формализацию анализа текста.» Указанная особенность является завершающим доводом в пользу выбора **метафорического сенсорного описания** на роль объекта оценки качества художественного текста. Попутно отметим, что, учитывая сказанное, представляется разумным согласиться с оценкой М.Блэка, который, судя по его же примеру **«Ветки сражаются друг с другом»**, заведомо относит дескриптивные метафоры к «простым».

3.2.4 Особенности структуры метафорического сенсорного описания как результата осмыслиения дескриптивной метафоры

Несмотря на то, что **метафорическое сенсорное описание** является подвидом **сенсорного описания**, структуры, возникающие при чтении метафорического описания, строятся не так, как при чтении "описания" вообще.

При чтении "обычного" (без обращения к метафоре) описания, его структура формируется по большей мере при активизации в сознании предметных концептов, вербализованных в тексте, включая их связи и признаки. Механизм построения структуры метафорического описания иной: здесь частично или почти полностью отсутствует вербализация элементов, составляющих объект описания, а сама структура формируется в основном ассоциативно, в процессе переноса на объект описания признаков концепта-метафоризатора, который всегда, так или иначе, вербализован в тексте.

Работа по осмыслиению дескриптивной метафоры проходит три основных ступени:

1. распознавание метафоры;
2. поиск объекта описания(если в тексте он не представлен явно), а также признаков, переносимых с метафоризатора на объект описания;
3. построение структуры объекта описания (сенсорного описания основного субъекта метафоры).

Методам распознавания метафоры (ступень 1), не обязательно дескриптивной, посвящено множество статей; например, у Дж.Серля [46, стр 330] читаем: «Предположим, слушающему поступило высказывание «Сэм — свинья». Он знает, что это не может быть буквально истинно, т. е. что при буквальной интерпретации данное высказывание безнадежно неправильно.... Нарушением, дающим подсказку слушающему, может быть явная ложность высказывания, семантическая бессмысленность... Это подсказывает стратегию, на которой основан первый шаг: если высказывание, взятое буквально, построено неправильно, ищи значение высказывания, отличающееся от значения предложения». Тот же признак наличия метафоры изящно сформулирован как «семантический слом». Не удержусь от замечания, что «семантический слом» - это сама по себе метафора, называемая концептуальной (см. 3.2.3, класс 2), которая служит одной из номинаций абстрактного концепта "**МЕТАФОРА**". Авторство метафоры «семантический слом» установить не удалось, но ссылки на

ней встречаются не единожды, например, у Ю. Лотмана в [1] или у Ю. Тынянова в [48].

После того как факт наличия метафоры установлен, начинается (ступень 2) поиск объекта описания, а также общих признаков объекта описания и метафоризатора, т.е. основного и вспомогательного субъектов сравнения (см. 3.1). Поиск включает последовательность логических операций перебора и сравнения признаков, извлекаемых из долговременной памяти. Как только общие признаки "угаданы", они немедленно переносятся на объект описания с переходом к построению его структуры(ступень 3).

Работу по осмыслинию дескриптивной метафоры сопровождает целая гамма эмоций, также подчиняющихся определённой последовательности.

На ступени распознавания (1), в момент, когда читатель встречает в тексте смысловую нестыковку: **неожиданное, странное, непонятное** сочетание слов («семантический слом»), он, согласно словарному определению [47], испытывает эмоцию **удивления** [40, стр 194, параграф **причины удивления**].

Удивление возбуждает эмоцию **любопытства**[47]: стремление узнать и нейтрализовать причины удивления: непонятное сделать понятным; это начало ступени (2). В свою очередь, «любопытство является начальной стадией развития <эмоций и чувства> **интереса**» [40, стр 196], связанного, в случае осмысления метафоры, с решением задачи поиска объекта описания, а также общих признаков объекта описания и метафоризатора. Успешное завершение поиска (ступени 2) сопровождается эмоцией **удовлетворения** [40, стр 160] и позволяет перейти к построению структуры объекта описания (ступень 3); неуспешное завершение поиска вызывает эмоцию **досады**, при этом осмысление метафоры становится невозможным. Структура объекта описания, построенная (ступень 3) в сознании читателя, является конечным результатом и главной целью всего процесса осмысления дескриптивной метафоры. Теперь для анализа и оценки качества построенной структуры можно использовать методики, описанные в 3.1, интерпретирующие, в частности, **эмоциональный компонент** уже самого объекта описания. Сказанное объясняет, почему метафора, в том числе – дескриптивная, являясь источником многократного эмоционального воздействия, становится столь притягательной в равной мере как для автора художественного текста, так и для достаточно подготовленного читателя.

Объединим перечисленные выше ступени 1 и 2 в единую ступень и назовём её **поисковой фазой (этапом)** осмысления метафоры; третью ступень назовём **информационной фазой (этапом)** осмысления метафоры.

Если бы мы задались целью оценки качества дескриптивной метафоры, необходимо было бы учитывать обе фазы процесса её осмысления, находящиеся в неразрывной диалектической связи. В то же время, выделенные фазы отличаются как по

назначению, так и по природе структур, возникающих в сознании читателя при их интерпретации:

- в основе поисковой фазы лежат структуры **рациональных** знаний, включающих последовательность логических операций перебора и сравнения при отыскании общих признаков объекта описания и метафоризатора;
- в основе информационной фазы лежат структуры **чувственных** знаний, извлекаемых из памяти для построения результирующего сенсорного описания.

Соответственно, показатели качества выделенных фаз также отличны один от другого:

- на мой взгляд, показателем качества поисковой фазы может служить количество логических операций, или, как говорят в комбинаторике, **«объём перебора вариантов»** по выявлению объекта описания, а также общих признаков выявленного объекта описания и метафоризатора. Чем меньше объём перебора, тем выше может считаться качество поисковой фазы;
- показатель качества **информационной** фазы совпадает с показателем качества **сенсорного описания** и определяется нами как краткость Q по формуле (2,3) раздела 1.4.

Сложность состоит в том, что сведение показателей качества обеих фаз в единый интегральный показатель, если и возможно, то представляется задачей нетривиальной. Поэтому мы, согласно принятому стремлению к простоте в постановках задач и методах анализа и вычислений, ограничимся, в соответствии с общим заголовком работы, демонстрацией **оценки качества метафорического сенсорного описания**, т.е. оценки качества **информационной** фазы дескриптивной метафоры.

В заключение параграфа заметим, что поисковая фаза играет пусть важную, но вспомогательную роль, а целевую (итоговую) роль играет **информационная фаза** построения структуры объекта описания, в которую разворачивается весь процесс осмысливания метафоры.

3.2.5 Некоторые подходы к оценке качества метафоры

Учитывая тот факт, что некоторые авторы, обсуждавшие вопросы качества метафоры, "по умолчанию" подразумевали качество именно её поисковой фазы, мы коротко остановимся на некоторых связанных с этим положениях и соображениях. У Ю. Лотмана в [1] и у Ю. Тынянова в [48] встречаем интерпретацию положений Ломоносова, «связывающую ценность метафоры с "сопряжением далековатых идей", т.е. минимальностью пересечения»[1, стр 81] признаков основного и вспомогательного субъектов метафоры при соблюдении необходимого условия существования такого пересечения. Ту же мысль, вслед за Ломоносовым,

высказывают многие авторы, в том числе, Умберто Эко в книге "Семиотика и философия языка" (1984) [49], где процесс интерпретации (понимания) метафоры, описан последовательностью из пяти пунктов. Смысл этой последовательности по содержанию практически инвариантен этапам осмыслиения метафоры, перечисленным выше в данном разделе. Однако, в дополнение, один из пунктов, а именно четвёртый, посвящён качеству метафоры: «...4. Оцените качество интерпретации метафоры. Чем выше в таксономии понятий о мире произошло объединение противоположностей <чем длиннее путь, соединяющий понятия основного и вспомогательного субъектов метафоры в графе иерархии понятий о мире, или, по Ломоносову, чем "далековатее" понятия основного и вспомогательного субъектов>, тем интересней метафора. Вероятно, это может стать критерием оценки качества метафоры: например, чем неочевиднее противоположности, тем более свежей покажется метафора.»

Из цитаты следует, что качество метафоры Эко связывает исключительно с поисковой фазой интерпретации, никак не учитывая фазу информационную, следующую у Эко непосредственно за поисковой под пунктом 5: «Закрепите новые отношения внутри тенора <в терминах Эко, тенор – основной субъект сравнения>, которые возникли благодаря метафоре, чтобы “исполнить когнитивную силу тропа” <или, другими словами, довершите построение структуры объекта описания метафоры>». Подход, при котором качество метафоры никак не соотносится с информативностью структуры объекта метафорического описания, представляется некорректным, а гипотеза, выдвигающая на роль критерия оценки качества метафоры максимальное расстояние между понятиями её основного и вспомогательного субъектов сравнения – попросту ошибочной; на мой взгляд, без дополнительных условий она неприменима даже для оценки качества поисковой фазы интерпретации. Отдавая отчёт, что столь вызывающая критика в адрес теоретических положений признанного учёного, требует убедительных доказательств, я постараюсь, шаг за шагом, представить соответствующие обоснования. Начнём с **показателя качества поисковой фазы осмыслиения метафоры**. "На мой взгляд, таким показателем может служить количество логических операций, или, как говорят в комбинаторике, «объём перебора вариантов» по выявлению объекта описания, а также общих признаков выявленного объекта описания и метафоризатора"(см. 3.2.4). Чем меньше объём перебора, тем быстрее решается задача и тем быстрее осуществляется переход к **информационной фазе осмыслиения** метафоры как цели её применения. Способствует ли ускорению перебора "далековатость" понятий основного и вспомогательного субъектов метафоры? Несомненно, да! Для доказательства обратимся в первую очередь к метафорам, в которых основной и

вспомогательный субъекты максимально сближены, а именно – принадлежат к одному общему роду. Как правило, эти метафоры имеют относительно низкое или очень низкое качество в связи с тем, что:

- количество общих **идентичных** признаков основного и вспомогательного субъектов нередко превосходит количество их дифференциальных признаков;
- чем больше общих **совпадающих** признаков выявляется в процессе поисковой фазы, тем больше времени приходится тратить "вхолостую", поскольку данные признаки не переносятся со вспомогательного субъекта на основной: они принадлежат последнему априори и не участвуют в осмыслинии метафоры; при этом качество поисковой фазы, т.е. скорость поиска, существенно снижается;
- переносу могут подлежать только дифференциальные признаки, но их чаще всего немного и, что более важно, сам перенос имеет смысл лишь при наличии специального контекста: недаром эти признаки разнесены по разным видам общего рода. Часть структуры объекта описания, построенная на информационной этапе на базе перенесённых с метафоризатора признаков, как правило, достаточно скучна и малоэффективна.

Иллюстрацию перечисленных соображений находим в монографии В.П. Москвина [22, стр 122-123]: «Н.Д.Арутюнова пишет: "Не могут быть источником метафоры сравнения, ограниченные одним классом объектов. Внутриродовое подобие обычно не создаёт образа. Утверждение о **сходстве плодов малины и ежевики** не поведёт к метафоризации значения соответствующих слов". Думается, однако, <комментирует Москвин>, что метафоризация здесь вполне возможна: *Эта ежевика – настоящая малина!*. Метафорический статус выражения подтверждается компаративной трансформацией: *Эта сладка(сочна), как малина*».

Итак, некоторые исследователи (Н.Д.Арутюнова) вообще отказывают в праве на существование метафорам, основанным на внутриродовом подобии, тогда как другие (В.П. Москвин) это право отстаивают. Разделяя позицию Москвина, тем не менее ещё раз укажем на низкое качество таких метафор. Вернёмся к метафоре "*Эта ежевика – настоящая малина!*". Дескриптивные компоненты концептов **плод ежевики** и **плод малины** имеют несколько ядерных (наиболее ярких) визуально совпадающих признаков: размер, форму, структуру поверхности, составленной из сросшихся между собой сферических плодиков. Отмеченные признаки не подлежат переносу, т.о., кандидатами на перенос остаются дифференциальные признаки: вкус и цвет; в первом случае предполагается, что

ежевика необычно сладка, что более характерно для малины, а во втором – что ежевика не созрела и потому, подобно малине, имеет красный цвет. В обоих случаях встаёт вопрос об оправданности применения метафоры. Не проще ли избавить читателя от ненужной работы и номинировать дополнительный признак непосредственно: "Эта ежевика необычно сладка!" или "Эта ежевика красная, потому что незрелая!"

Рассмотренный пример подтверждает догадку Ломоносова, о том, что для хорошей метафоры субъекты сравнения должны отстоять один от другого достаточно далеко. Теперь попробуем показать, что сформулированное условие, будучи необходимым, не является достаточным для достижения высокого качества метафоры. Обратимся к стихотворению А. Вознесенского:

Поглядишь, как несметно
разрастается зло —
слава Богу, мы смертны,
не увидим всего.

Поглядишь, как несмелы
табунки васильков —
слава Богу, мы смертны,
не испортим всего.
<1980>

Васильки и табунки, будучи, соответственно, основным и вспомогательным субъектами метафоры "табунки васильков", представляются достаточно далёкими понятиями, не имеющими общих ядерных признаков. Один из возможных вариантов последовательности выявления общих признаков: табунок -> пасущиеся жеребята на тонких, неокрепших, неустойчивых ногах, беззащитные и уязвимые => васильки на тонких стебельках, беззащитные и уязвимые. Отметим, что признак **тонкий** не переносится с ног жеребят на стебельки васильков, так как стебелёк – обязательная часть василька. По существу, только оценочные признаки **беззащитные** и **уязвимые** являются предметом переноса, да и те, стихом выше, в значительной мере дублируются вербализованной оценкой "**несмелы**". Поэтому, существенно не нарушая семантику четверостишия и уступая разве что в некоторых оттенках эмоционального воздействия, чуть более трогательных при использовании **табунков**, поэт мог вообще обойтись без метафоры, например:

Поглядишь, как несмели
стебельки васильков —
 слава Богу, мы смертны,
 не испортим всего.

Во избежание нареканий, ещё раз оговорюсь, что любые изменения, вносимые в тексты оригиналов, делаются исключительно в целях иллюстрации и анализа обсуждаемых теоретических положений, а не в целях критики авторов.

Таким образом, метафора, построенная на "сопряжении далёких понятий", как видно из примера, не всегда отмечена высоким качеством; причём, это касается и поискового, и информационного этапов её интерпретации, что даёт основание усомниться в приемлемости критерия качества метафоры, предложенного Эко. Вновь задержавшись на поисковом этапе, введём дополнительное условие для оптимизации его качества, подмеченное Э. Ортони: «Интересные метафоры возникают тогда, когда говорящий желает подчеркнуть какие-то не сильно выраженные *<периферийные>* свойства тенора *<основного субъекта сравнения>*, проводя сравнение с концептом – транспортом *<вспомогательным субъектом сравнения>*, в котором эти самые свойства кажутся более выраженными *<ядерными>*. Например, метафора "Шоссе вьется, как змея" делает ударение на относительно невыраженном свойстве дороги – на том, что они часто бывают кривыми и коварными. Метафора сравнивает дороги с таким объектом, в котором эти качества весьма выражены – со змеями.» [50]. Изложенное положение Ортони, в развернутом виде представленное в [51], имеет, на мой взгляд, довольно ясное обоснование. Действительно, поисковый этап осмыслиения метафоры связан с перебором признаков вспомогательного субъекта, начиная с ядерных и завершая периферийными. Каждый очередной элемент перебора оценивается в качестве "кандидата" на перенос в подструктуру объекта описания по основанию семантического сходства этого элемента (признака) в обоих субъектах сравнения. Очевидно, что идеальным оказывается вариант, при котором переносу подлежит первый, он же – самый яркий ядерный признак метафоризатора. В этом случае время поискового этапа сводится к минимуму, что равносильно оптимальному значению показателя качества этого этапа: максимальной скорости поиска. Очевидно и то, почему в "интересной метафоре" переносимые признаки не являются «сильно выраженными», т.е. ядерными для объекта описания: ядерные свойства любого концепта и без того известны и первыми активируются в сознании, таким образом, их перенос есть не что иное как избыточность, неизбежно снижающая результирующую информативность метафорического описания.

Предположим, метафора удовлетворяет упомянутым выше требованиям классиков:

- субъекты сравнения отстоят достаточно далеко один от другого (Ломоносов, Эко и многие другие);
- переносимые признаки менее выражены в основном субъекте метафоры и более выражены – во вспомогательном; другими словами: переносимые признаки являются периферийными в концепте основного субъекта метафоры и ядерными – в концепте вспомогательного (Ортони).

Даёт ли выполнение сформулированных требований основание судить о качестве метафоры? По мнению Эко, - даёт, даже при выполнении уже первого из них; по мнению Ортони - при выполнении обоих.

На мой взгляд, удовлетворение упомянутых выше требований, обеспечивая высокое качество поисковой фазы осмысливания метафоры, не обеспечивает качества метафоры в целом, которое предлагается оценивать как результат осмысливания обеих фаз. После того как общие признаки субъектов метафоры перенесены на объект описания и включены в его подструктуры, получаем окончательную структуру объекта описания в виде "парафраза", построенного в сознании читателя (см. 2.2, схема 4, концептуальная структура В). Именно этот "парафраз" и подлежит оценке после вербализации читателем (см. 2.2, схема 4, элемент С). Поскольку "парафраз" дескриптивной метафоры представляет собой чувственный концепт объекта типа "сенсорное описание", к нему приложимы вычислительные схемы, рассмотренные в 3.1.

3.2.6 Две разновидности переноса общих признаков со вспомогательного субъекта метафоры на основной

Перед тем как перейти к анализу и оценке качества некоторых, в том числе классических, **метафорических сенсорных описаний**, обозначим две разновидности лежащих в их основе дескриптивных метафор, отличных по способу переноса признаков: бесконтекстному и контекстному:

- примером бесконтекстного переноса может служить процитированная выше метафора "Шоссе вьется, как змея", где ядерный признак "**извилистая**" концепта "форма ползущей змеи" переносится на форму дороги в качестве её периферийного признака. Важно подчеркнуть, что понятие формы, родовое по отношению к видовому "**извилистая**", является **постоянным** в концептах обоих субъектов сравнения, не требуя для активизации какого-либо контекста.
- Нередко в хорошей метафоре семантика метафоризатора определяет некоторый контекст, вне которого переносимые признаки вообще не

активизируются, т.е. не "менее выражены", а не выражены вообще. В таких случаях признаки переносятся на объект описания в рамках контекста, продиктованного вспомогательным субъектом метафоры. Как правило, активизация контекста влечёт за собой формирование ряда дополнительных подструктур объекта описания, существенно повышая его информативность. Для иллюстрации **контекстного переноса** признаков достаточно обратиться к хорошо знакомой нам метафоре «Ветки сражаются друг с другом». Метафоризатор **сражаются** изначально предполагает контекст "**движение**", который переносится на объект описания "**ветки**". Причина движения веток, как отмечалось в 3.1, «однозначно ассоциируется с сильным ветром, периодически и внезапным образом меняющим скорость и направление.» Далее, в **контексте ветра**, на ветки переносится последовательность динамических признаков, присущих контактному сражению. Последние организуются в структуру динамического описания, анализ и оценка которого представлены в 3.1.3.

3.2.7 Оценка качества метафорических описаний, построенных на базе выбранных дескриптивных метафор

Данный раздел посвящён демонстрации анализа и **оценки качества метафорического сенсорного описания** на примерах применения некоторых, в том числе классических, дескриптивных метафор. Подчеркнём, что количественные оценки качества, которые будут получены, хотя и используют формальные схемы вычислений, являются субъективными (см. 2.1), поскольку основаны на заведомо субъективных данных, сформированных в ходе традиционного анализа, проведённого автором данной работы. Отметим также, что следует различать **метафорическое сенсорное описание** как конечный продукт применения дескриптивной метафоры и собственно дескриптивную метафору как средство его построения и исходную точку анализа.(см. 3.2.4)

3.2.7.1 "В траве брильянты висли"

Выбор данной дескриптивной метафоры для анализа сделан мной вопреки предостережению Ю.Лотмана, высказанному в [1, глава 7, раздел "Синтагматика лексико-семантических единиц"]: «Поскольку **языковая метафора и метафора художественного текста** представляют собой явления совершенно различные – одна обладает отмеченностью в общезыковом контексте и в этом смысле может быть приравнена узульному слову, другая вне данного поэтического контекста равняется бессмыслице и обладает лишь окказиональной семантикой, – то очевидно, что избирать для анализа метафоры, употребление которых проникло уже из поэзии в язык и стало отмеченным для нехудожественных контекстов (типа «шепот лесов», «в траве брильянты висли»), – значит усложнять задачу, работая с семантической структурой двойного функционирования.» Для комментария обратимся к содержанию понятий языковой и художественной метафор, которыми оперирует Лотман. Согласно источникам, в том числе словарным, «языковая метафора – это разновидность метафоры, отражающей социальный опыт, имеющей **системный характер** <высокую частотность> **употребления**, обладающей **воспроизведимостью** <вне определённого контекста> и **анонимностью** <отсутствием автора>: *изумрудная зелень, бирюза небес, солнце встает*» [55].

По словам Г. Н. Скляревской, «языковая метафора это такая метафора, которую мы воспринимаем и воспроизводим в речи, часто даже не отдавая себе отчета в том, что привычные слова имеют **фигуральный смысл**» [52, стр. 31], в частности, при так называемой **вторичной номинации** [52, стр. 65]: кто-то, например, впервые назвал переднюю часть корабля **носом** на основании сходства формы и местоположения. Носители языка приняли вновь образованную метафору **нос корабля** и закрепили в качестве удобного и понятного имени, имеющего хождение наряду с номинацией **передняя часть корабля**. Теперь языковая метафора **нос корабля** – «готовый элемент лексики» [54], «самостоятельная лексическая единица» [52, стр. 31], не требующая осмысления по схемам, описанным выше в 3.2.4; иногда такие метафоры называют "стёртыми" [53]. В противоположность языковой, **художественная метафора обладает индивидуальностью, невоспроизведимостью в языке, имеет автора и выполняет образные эстетические функции** [56]. Фактически метафору «в траве брильянты висли» Лотман относит к языковым, поскольку, по его мнению, её употребление «проникло уже из поэзии в язык и стало отмеченным для нехудожественных контекстов» (см. выше). В каких нехудожественных контекстах встречается рассматриваемая метафора, Лотман не указывает. Смею предположить, что таких контекстов нет, а само отнесение метафоры к языковым

ошибочно: метафора невоспроизводима в языке, имеет очень низкую частотность и применима лишь в художественном контексте, скрытом в самой метафоре, не считая более широкого контекста художественного описания, в который метафора вписана. Единственной "зацепкой", намекающей на возможную принадлежность метафоры к языковым, - это её анонимность. Но анонимность в данном случае обусловлена не "стёртостью" метафоры, а тем, что, будучи списанной с натуры, она "лежит на поверхности". Она рождалась почти каждым, кому приходилось любоваться объектом её описания: росой в лучах утреннего солнца. Поэтому, говоря о несчёмном числе авторов метафоры, мы не должны умалять её качество, которое может и будет нами оценено. Разумеется, метафора относится нами к типу художественных: она подчиняется всем этапам осмыслиения (см. 3.2.4) и разворачивается в информативно ёмкое сенсорное описание, процесс построения которого сопровождается сложным эмоциональным воздействием.

Приведём примеры художественных текстов, в которых в том или ином варианте используется метафора «**в траве брильянты висли**».

Бунин И.А.: На проселке

Серебрится ячмень колосистый,
Зеленеют привольно овсы,
И в колосьях брильянты росы
Ветерок зажигает душистый...

Б. Пастернак: Имелось (1917)

**В траве, на кислице, меж бус
Брильянты, хмурясь, висли,**
По захлоделости на вкус
Напоминая рислинг.

Л.Н. Толстой:

КАКАЯ БЫВАЕТ РОСА НА ТРАВЕ

(Описание)

Когда в солнечное утро летом пойдешь в лес, то на полях, **в траве видны алмазы**. Все алмазы эти блестят и переливаются на солнце разными цветами — и желтым, и красным, и синим. Когда подойдешь ближе и разглядишь, что это такое, то увидишь, что это капли росы собрались в треугольных листах травы и блестят на солнце.

Листок этой травы внутри мохнат и пушист, как бархат. И капли катаются по листку и не мочат его. Когда неосторожно сорвешь листок с росинкой, то капелька скатится, как шарик светлый, и не увидишь, как проскользнет мимо стебля. Бывало, сорвешь такую чашечку, потихоньку поднесешь ко рту и выпьешь росинку, и росинка эта вкуснее всякого напитка кажется.

.....

Отметим, что у Бунина и Пастернака метафора подчиняется общему контексту включающих её стихотворений, тогда как Толстым она рассматривается как «самодостаточная художественная миниатюра» (определение из 3.2.1), поскольку обладает автономным внутренним контекстом, в рамках которого разворачивается в законченное статическое сенсорное описание типа **пейзаж**.

По существу Толстой в показанном выше отрывке выступает одним из многочисленных авторов метафоры; при этом "по пути" он подробно перечисляет основные актанты и признаки объекта описания, что частично будет использовано при построении его структуры.

Перейдём к анализу поэтапного осмыслиения метафоры, целью которого служит формальное представление и оценка качества структуры объекта описания.

Буквальное прочтение предложения **«в траве брильянты висли»** воспринимается как семантическая бессмыслица, что(см. 3.2.4) служит признаком применения метафоры, где вспомогательный субъект **брильянты** используется в переносном значении. Установив данный факт, читатель переходит к поисковой фазе осмыслиения метафоры, связанной с перебором признаков вспомогательного субъекта, начиная с ядерных и завершая периферийными(см. 3.2.5). Первый и, безусловно, самый яркий (во всех отношениях) ядерный признак **брильянтов** состоит в способности сверкать и переливаться различными цветами радуги в лучах света.

Здесь уместно сделать небольшое отступление со ссылкой на монографию В.П.Москвина (внутренние ссылки в цитируемом отрывке опущены), где он определяет изучаемую метафору как **незамкнутую** [22, стр. 139]: «Ближайший контекст **незамкнутой метафоры** не раскрывает её смысла: **В траве брильянты висли.** Особенность такой метафоры состоит в отсутствии опорного контекста-ключевого слова <основного субъекта сравнения>, подсказывающего её смысл. Подстановка этого слова превращает метафору в замкнутую, а фразу делает однозначной: брильянты **росы (дождевых капель, воды, слёз)** <см. выше пример из стихотворения Бунина> ...Семантическое устройство незамкнутой метафоры (**симфоры**) имеет особенности, обнаруживаемые при сопоставлении со сравнением и замкнутой метафорой. Как известно, метафора представляет собой свёрнутое сравнение. Однако если в **сравнении** эксплицитны и его субъект, и его объект <аналоги основного и вспомогательного субъектов метафоры>, и общий для них признак (ср. роса, сверкающая/круглая/прозрачная, как брильянты), то **замкнутая метафора** (брильянты росы) заставляет искать общие признаки сравниваемых предметов (блеск? форма? прозрачность?), поэтому считается, что метафоры заключают в себе загадку. **Незамкнутая метафора** заставляет искать не только общие признаки, но и <основной> субъект сравнения, т.е. её смысл, заключая в себе двойную загадку. **В силу характерной для неё смысловой неопределённости незамкнутая метафора не поддаётся точному и единому истолкованию, а интерпретация её всегда отличается относительной свободой.**»

Возвращаясь к прерванному анализу, заметим, что очевидным для читателя контекстом блеска брильянтов выступает источник света; далее, перенося контекст **источник света** на объект описания, читатель должен ответить на вопрос: что может сверкать и переливаться на траве, освещённой светом? В подавляющем большинстве случаев ответом будет **капли воды**. В то же время, интерпретация природы появления капель, равно как и типа источника света, зависит от конкретного жизненного опыта читателя и связанных с ним ассоциаций, извлекающих из памяти ту или иную "картинку": это первый барьер субъективности осмысления метафоры, который предстоит взять читателю. Хотя чаще всего сверкающие капли толкуются как роса в лучах утреннего солнца, возможны и другие трактовки. Приведу эпизод из собственной жизни. Однажды на военных сборах, когда я стоял на вышке в ночном карауле, прошла сильная гроза. После того как дождь перестал, я направил прожектор на охраняемый объект, находившийся непосредственно в лесу, и передо мной открылась впечатляющая картина ярко сверкающих капель, повисших не только на траве, но ещё на ветвях деревьев, горизонтальных рамках и бог знает на каких предметах, разобрать которые было нельзя даже в свете прожектора; время от времени некоторые капли падали и гасли на земле. Едва ли эти капли переливались из-за бедности спектра света прожектора, но вся картина вполне подпадает под изучаемую метафору.

Моментом выбора конкретного толкования основного субъекта завершается поисковый этап осмыслиения метафоры. В нашем случае поисковый этап имеет наивысшее качество, поскольку перебор признаков вспомогательного субъекта **брильянты** оказался успешным применительно к первому же кандидату для переноса на объект описания.

При переходе к анализу информационного этапа осмыслиения метафоры изберём, как наиболее частую, интерпретацию основного субъекта в виде "роса в лучах утреннего солнца". Таким образом, за основу описания, в которое разворачивается метафора, можно взять её парафраз, любезно вербализованный Л.Толстым в первом абзаце приведённой выше ссылки. Разумеется, парафраз будет адаптирован и дополнен в соответствии с общей схемой формализации структуры статического описания (см. 3.1.2)

В 3.2.4 мы уже обращали внимание на различия между механизмами построения структур для неметафорического и метафорического описаний: Если элементы обычного описания в основном представлены самим текстом и могут служить основой построения его структуры, то в метафорическом описании элементы в значительной части не вербализованы вообще, а структура описания выстраивается с помощью ассоциативных связей, раскручиваясь по цепочке в цельную целевую "сенсорную картинку". Проследим последовательность возникновения "сенсорной картинки", одновременно поясняя связи между элементами графа на схеме 9, который эту картинку моделирует.

Элементы статического описания, а также их связи представлены на графике схемы 9 в рамках определений и соглашений, принятых в разделе 3.1.2.1 и отражённых на графах схем 5,6,7.

Корневой актант номинирован как **лесная поляна ранним солнечным летним утром** (розовый прямоугольник).

Актант общей структуры пространства описания: **в лесу** (сиреневый прямоугольник).

Структура пространства предметного актанта **травяная поляна** делится на ближний и дальний планы наблюдения (сиреневые прямоугольники). Ближний (крупный) план представлен отдельными травинками предметного актанта **листы травы**, пространство которых делится на плоские части и оконечности (сиреневые прямоугольники). Плоские части усеяны каплями росы, тогда как с оконечностей капли росы свисают. Возвращаясь на верхний уровень предметных актантов, находим **солнце**, присутствие которого обусловлено переносом и интерпретацией контекста **источник света**. Актанты **солнце** и **капли росы** находятся в отношении **направленного действия**[57], где солнце играет роль субъекта действия (в терминах семантических ролей – агенса), а капли росы – роль объекта действия (пациенса). Подструктуры соответствующих отношений показаны на графике 9 красными дугами. Они включают и дальний план поляны, на котором капли росы сливаются во множество сверкающих точек.

Все сенсорные признаки капель росы (зелёные прямоугольники нижнего уровня) являются эмоционально значимыми, вызывая эстетическое чувство (см. 3.1.3.3) **радости от созерцания яркого и многоцветного явления природы** (синий прямоугольник, связанный синими дугами с актантами **капли росы**, а также их сенсорными признаками).

Помимо зрительных, описание активизирует представления других сенсорных модальностей: тактильных - через признаки **влажный, прохладный, чистый** предметного актанта **воздух** и обонятельной - через признак **запах травы**. Особенность перечисленных сенсорных представлений состоит в их слиянии (синтезе) и, соответственно – одновременном воздействии, несмотря на различие модальностей. Разумеется, они также эмоционально значимы и на графе объединены (синий прямоугольник с исходящими синими дугами) в интегральное чувство **свежести**, включающего ещё и визуальный признак **чистые** предметного актанта **капли росы**.

Осталось отметить временной актант **Раннее летнее утро**, который, вместе с актантами солнце и роса, переносится как часть контекста при интерпретации основного субъекта метафоры в поисковой фазе её осмыслиения. Временной актант образует подструктуры с некоторыми другими актантами или их признаками по основанию причинно-следственных связей (см. 3.1.2.2), показанных на графике жёлтыми дугами: на траве **роса**, потому что раннее утро; воздух **влажный, прохладный, чистый**, потому что раннее утро; сильный запах травы от испарений раннего утра.

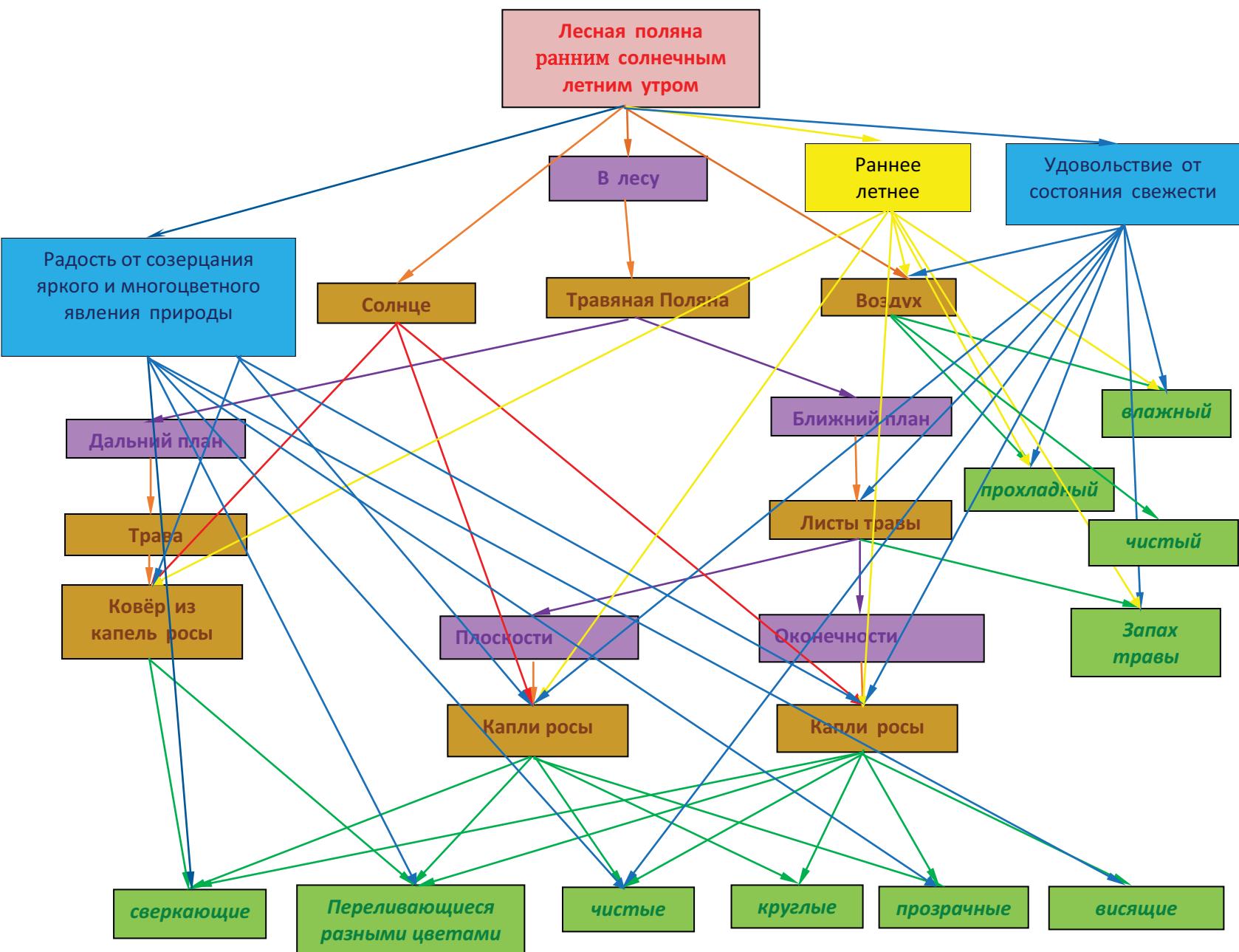


Схема 9

Теперь, наконец, можно вычислить значение показателя качества построенного метафорического описания. Количество N рёбер графа на схеме 9 равно 59. Количество M слов в тексте метафоры равно 4. Тогда интегральная количественная оценка качества метафоры с учётом пространственного, временного и эмоционального компонентов описания, в которую она разворачивается, составляет:

$$Q_{cx9} = \frac{2N}{M} = \frac{118}{4} = 29.5 \quad (9)$$

Результат вычислений (9) свидетельствует о чрезвычайно высоком качестве метафорического описания "В траве брильянты висли", превосходящем, к примеру, качество метафорического описания "Ветки сражаются друг с другом" почти в полтора раза (см. результат 20, полученный в 3.2.2, выражение (8)):

$$\frac{29.5}{20} = 1,47$$

Завершая анализ метафоры, обратимся к последней странице монографии [1] Ю.Лотмана, где он утверждает: «Рассмотрение художественного текста как структурного целого убеждает нас в том, что, с одной стороны, индивидуальное, неповторимое в произведении искусства не есть нечто непричастное никакой структуре и, следовательно, доступное лишь импрессионистическому «вчувствованию», а не точному анализу. Напротив, оно возникает на пересечении многих структур и принадлежит им одновременно, «играя» всем богатством возникающих при этом значений.» Возвратившись к графу на схеме 9, нетрудно убедиться, что элемент "капли росы" ближнего плана имеет максимальную валентность 11, т.е. находится на пересечении 11 подструктур. Следовательно, этот элемент и представляет самое индивидуальное и неповторимое в метафорическом описании, «играя» всем богатством своих значений. Таким образом, столь нелюбимая Лотманом метафора, на мой взгляд, как нельзя лучше иллюстрирует его же тезис, приведённый выше; при этом даже кавычки в слове «играя», можно опустить с лёгким сердцем.

3.2.7.2 "А месяц будет плыть и плыть, роняя весла по озерам"

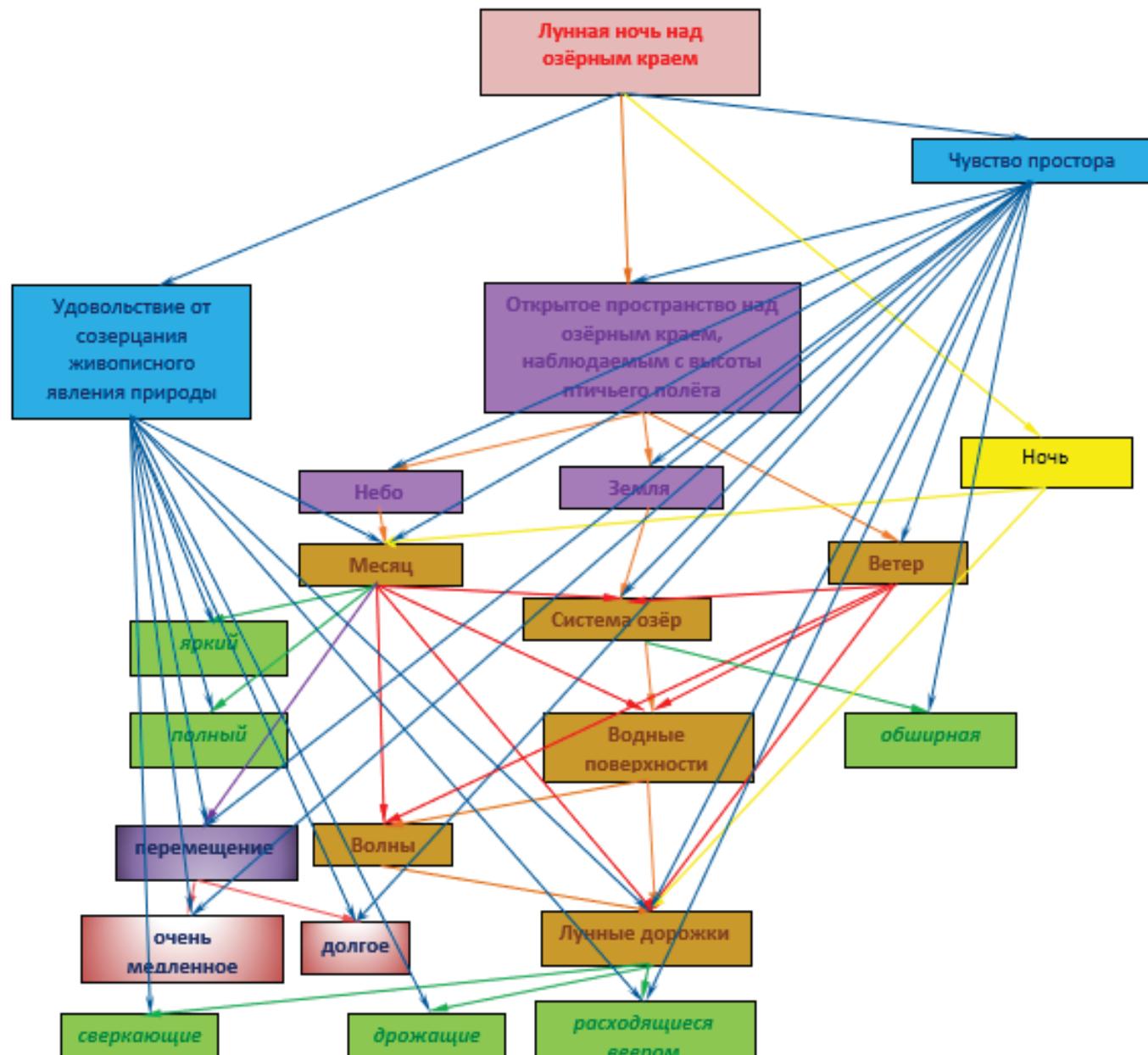


Схема 10

В отличие от предыдущей, выбранная для анализа авторская дескриптивная метафора С.Есенина выполнена в виде двустишия, вписанного в контекст стихотворения "Устал я жить в родном краю". В то же время, метафора обладает локальным внутренним контекстом, поэтому она может и будет рассматриваться обособленно в качестве скатого сенсорного описания типа **пейзаж**.

Кратко остановимся на поисковой фазе осмыслиения метафоры. Метафора распознаётся по невозможности буквальной интерпретации её текста: месяц не

может **ронять вёсла**. О том, что действительно "роняет" месяц, должен догадаться читатель, поскольку метафора, подобно предыдущей ("В траве брильянты висли"), относится к незамкнутым, в которых основной субъект не вербализован. Поиск (см. 3.2.5) **связан с перебором признаков вспомогательного субъекта, начиная с ядерных и завершая периферийными**. Первое, что инициируется в сознании в связи со словом **весло**, - это его форма, которая, по словарному определению [58], представляет собой «узкую лопату для приведения в движение малых судов посредством гребли». Явная недостаточность информации о форме весла для определения основного субъекта метафоры заставляет читателя перейти к представлению процесса гребли и осмыслению в нём роли и положения вёсел по отношению к остальным участникам движения, где узкие оконечности вёсел находятся в руках гребца, а широкие погружаются в воду для отталкивания. В самом тексте метафоры месяц олицетворяется через образ гребца: **а месяц будет плыть...** Таким образом, узкие оконечности вёсел находятся в точке нахождения месяца, а широкие – на водной поверхности в виде отражения лунного света. Довольно ли нам теперь информации для определения основного субъекта метафоры? Нет, для этого потребуется ещё один логический шаг. Практически любой человек знает, что в спокойной воде месяц отразится, как в зеркале, в форме диска, что сделает его непохожим на лопасть весла. Чтобы удлинить и расширить отражение, необходимо присутствие контекста **ветер и волны**, что превращает, наконец, отражения месяца в воде озёр из дисков в **лунные дорожки**, т.е. искомый основной субъект метафоры. Заметим, что качество поисковой фазы осмысления рассматриваемой метафоры уступает метафоре из 3.2.7.1, т.к. требует большего числа логических операций.

Обратимся теперь к информационной фазе – построению структуры объекта описания под обобщающим именем **лунная ночь над озёрным краем** (розовый прямоугольник на граfe схемы 10).

Точка наблюдения общего открытого пространства описания **приподнята над озёрным краем на высоту птичьего полёта** (сиреневый прямоугольник). Структура общего пространства описания делится на пространство **неба** и пространство **земли** (актанты структуры пространства в сиреневых прямоугольниках).

Предметные актанты **месяц** и **система озёр** представлены в тексте, тогда как актант **ветер** появляется в результате переноса контекста на поисковом этапе осмысления метафоры и действует на всём пространстве описания. Актанты **месяц** и **ветер** являются субъектами в отношениях **направленного действия**, подструктуры которых показаны на граfe 10 красными дугами, аналогично тому, как это сделано относительно актанта **солнце** при анализе метафоры "В траве

брильянты висли"(3.2.7.1). Объектами действия(освещения) месяца и, одновременно, - действия ветра выступают озёра, включая их водные поверхности, волны и лунные дорожки.

В дополнение к сенсорным признакам месяца и лунных дорожек, заключённым в зелёных прямоугольниках и имеющим статический тип, обнаруживаем динамический признак месяца: **перемещение** (тёмно-сиреневый прямоугольник с градиентным фоном), и его имманентные характеристики: длительность **долгое** и скорость **очень медленное** (в тёмно-малиновых прямоугольниках с градиентным фоном). Отметим, что представление признака **перемещение** носит скорее умозрительный, чем визуальный характер, поскольку оно практически не ощутимо в реальном масштабе времени. Тем не менее данный признак играет важную роль при формировании у читателя чувства простора, на чём мы остановимся чуть ниже.

В своей метафоре Есенин привносит вообще немало условного и воображаемого, однако, благодаря тончайшей художественной интуиции поэта, условность ряда отношений не только не мешает, но даже усиливает воздействие метафоры. Поясним, что мы имеем в виду, обратившись к признаку лунных дорожек **расходящиеся веером**. Перенос признаков с вёсел на лунные дорожки предполагает, в частности, перенос угла, образуемого вёслами, на угол или углы, образуемые лунными дорожками. Приняв во внимание, что диапазон изменения угла между вёслами может меняться от 0 до 360 градусов, зададимся вопросом, может ли наблюдатель одновременно видеть две или более лунные дорожки, расположенные под произвольными углами. Очевидно, что такое предположение неверно: согласно законам физики [59], одновременно наблюдать можно лишь одну дорожку - источник света (месяц), отражённый волнистой водной поверхностью и соединяющий его по прямой с наблюдателем. При этом не подлежит сомнению тот факт, заданный в метафоре, что месяц в одно и то же время освещает все озёра, так что наблюдатели, мысленно "расставленные" по их берегам, увидят каждый свою лунную дорожку в "своём" озере. Для иллюстрации того же феномена, достаточно начать перемещение наблюдателя, реальное или воображаемое, перпендикулярно лунной дорожке, направо или налево. В тот момент, когда проекция прямой, соединяющей месяц и наблюдателя, перестанет, из-за перемещения наблюдателя, пересекать водную поверхность, лунная дорожка исчезнет из поля наблюдения, а следующая возникнет в результате отражения лунного луча уже в другой или других водных поверхностях, попавших на пересечение с проекцией луча, перемещённого вместе с наблюдателем. Таким образом, лунная дорожка будет переходить из одних озёр в другие.

Описанный феномен, связанный с мысленным перемещением точки наблюдения, упоминается в работе Хамагановой [33, стр 168-169]:

«сознание может "раздвигать" границы пространственного единства, "расширять" поле зрения воспринимающего. Пространство созерцания может быть адекватно физическим возможностям поля зрения человека, а может соответствовать полю "внутреннего" зрения, равному знанию воспринимающего. Так, описание пейзажа, находящегося в поле зрения говорящего, может быть продолжено теми свойствами картины, которые не могут физически попадать в его поле зрения, но известны ему как результат наблюдений с другой точки пространства и в другой момент времени. Таким образом, для создания пейзажа предполагается использование знаний, полученных ранее, или передвижение наблюдателя, а значит изменение точки отсчета в поле зрения воспринимающего,...объединение восприятия пространственных фрагментов, произведенных в сознании в разные временные отрезки. В этом случае одновременность осуществляется не в абсолютном, а в возможном пространственном единстве, в относительном поле зрения наблюдателя.»

Отметим, что "веерность" направлений лунных дорожек носит весьма условный характер из-за несоизмеримости размеров озёрного края и расстояния от земли до луны: практически глаз воспринимает дорожки как параллельные. Если совместить, опять же мысленно, лунные дорожки, увиденные разными наблюдателями, в единую картину и, крамольно закрыв глаза на физику, разрешить их совместное сосуществование под произвольными углами, получим впечатляющее, хотя и сказочное, представление залитого лунным светом озёрного края, что, на мой взгляд, в значительной мере или полностью отвечает замыслу Есенина. А всё условное, что не мешает, а, напротив, помогает передаче замысла автора, нужно "благодарно принимать", подобно тому как мы принимаем описания чудес в сказках или фантастическую топологию предметов на полотнах Сальватора Дали.

Отношения временной подструктуры описания, представленной актантом ночь в жёлтом прямоугольнике и исходящими из него жёлтыми дугами, наряду с подструктурой эстетического **удовольствия от созерцания живописного явления природы** (синий прямоугольник и исходящие из него синие дуги), едва ли нуждаются в дополнительных комментариях, поэтому перейдём непосредственно к эмоционально-оценочной подструктуре **чувство простора** (синий прямоугольник с исходящими из него синими дугами).

С. А. Лишаев, в статье [60] "Пространство простора", посвящённой философскому анализу концепта **простор**, со ссылками на словари, приводит следующие

определения: «Простор как эстетическое расположение <эстетический феномен> может быть раскрыт через понятия *открытого и обширного, широкого пространства*. Это первое и основное значение слова «простор» в современном русском языке. Второе, также широко используемое значение данного слова, — это *свобода, приволье, раздолье...*

...Простор как эстетический феномен связан с возможностью беспрепятственного **перемещения взгляда** <в любом направлении>, когда ничто не мешает нам созерцать окружающее пространство. Простор требует **широки и глубины** обзора, то есть *такой конфигурации пространства*, когда взгляд созерцателя *не встречает препятствий* ни впереди, ни справа, ни слева от себя.»

Метафора Есенина даёт более чем наглядный пример атрибутов простора: на графе схемы 10 они показаны дугами, ведущими в актанты структуры пространства (сиреневые прямоугольники) и некоторые предметные актанты (коричневые прямоугольники); это *открытое, приподнятое высоко над землёй общее пространство наблюдения, пространство бескрайнего неба, пространство удалённых поверхностей земли и месяца, почти неизменный спутник простора – ветер, и главное, непосредственно открытая взгляду, система озёр с обширным охватом площади*. Лунные дорожки делают зрямыми и притягательными бескрайние просторы озёрного края, что подтверждает мысль, высказанную С. А. Лишаевым в уже упомянутой работе [60]: «... особенное в **просторе** присутствует тогда, когда он дан (переживается) не просто как «обширное пространство, *открытое для обзора*», а как *что-то неотразимо привлекательное, особенное.*» Там же читаем: «*Необъятность* (отсылающая к ограниченным возможностям человеческого зрения) переживается в эстетическом событии простора как *возможность бесконечного движения*» В нашем случае *бесконечное* трансформируется в **долгое** движение месяца, который будет "плыть и плыть", что на графике отражено дугами к актанту **месяц**, к его динамическому признаку **перемещение**, а также к характеристикам перемещения **долгое и очень медленное** в тёмно-малиновых прямоугольниках с градиентным фоном.

В заключение приведём ещё одну ссылку из [60]: «Простор может быть осмыслен и описан как **чувство возможностей**: возможности быть там или здесь, двигаться в том или ином направлении». Данное положение нашло отражение в проведённых нами мысленных экспериментах по перемещению взгляда наблюдателя из одного озера в другое (см. выше).

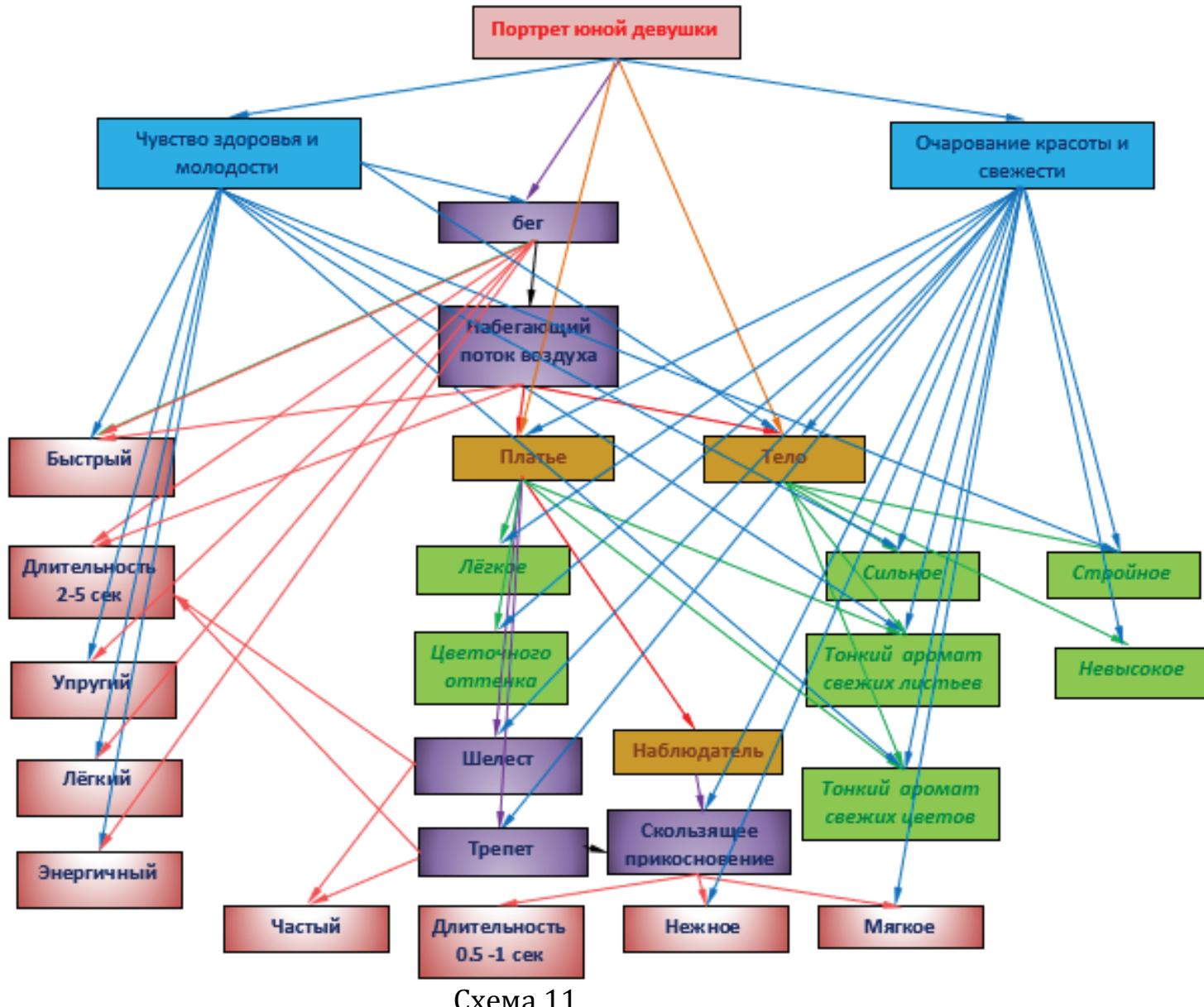
Вычислим показатель качества метафорического описания, представленного на схеме 10. Количество **N** рёбер графа на схеме 10 равно 52. Количество **M** слов в тексте метафоры равно 9. Первое слово текста - предлог **A**, при подсчёте не учитывается, так как в построении описания оно не

участвует. Тогда интегральная количественная оценка качества описания с учётом пространственного, временного и эмоционального компонентов составляет:

$$Q_{\text{cx}10} = \frac{2N}{M} = \frac{104}{9} = 11.56 \quad (10)$$

Согласно полученному результату, по качеству результирующего описания метафора Есенина заметно уступает метафорам, рассмотренным нами ранее: "Ветки сражаются друг с другом" с показателем качества **20** и "В траве брильянты висли" с показателем **29.5**. Причина кроется в меньшей компактности текста, т.е. в большем количестве затраченных на него слов (знаменатель дроби в показателе качества): 9 слов вместо, соответственно, 5 и 4 в текстах метафорических описаний, упомянутых выше. В то же время, по информативности (числитель дроби в показателе качества) метафора Есенина(104), уступая метафоре "В траве брильянты висли"(116), превосходит метафору "Ветки сражаются друг с другом"(100). Таким образом, по информативности построенных описаний все три метафоры вполне сопоставимы. Справедливости ради следует напомнить, что метафора Есенина принадлежит более широкому контексту стихотворения "Устал я жить в родном kraю", выходя за рамки чисто сенсорного описания и вступая в структурные связи с другими элементами произведения. Это безусловно повышает её информативность, но, как было оговорено, анализ соответствующих структур не отвечает целям данной работы.

3.2.7.3 "Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев."



Авторская дескриптивная метафора, вынесенная в заголовок и вербализованная схемой 11, принадлежит перу Ю.Олеши и, по существу, является "романообразующим" элементом его книги "Зависть". Следовательно, помимо внутреннего, контекстом метафоры можно считать сам роман, тогда как юная героиня романа выступает в роли объекта метафорического сенсорного описания. По типу описания, запечатлённому метафорой и включающему ряд динамических признаков объекта, мы имеем дело с **динамическим портретом**.

Корневой актант описания номинирован как **Портрет юной девушки** (в розо

вом прямоугольнике). Глагол акустического представления прошумели ассоциируется (синестетически) с контекстом зрительной модальности быстрого перемещения, а именно – **бега**, выступающего в качестве динамического признака (тёмно-сиреневый прямоугольник с градиентным фоном). Характеристики бега показаны в тёмно-малиновых прямоугольниках с градиентным фоном; среди них две имманентные: **интенсивность быстрый** и **длительность наблюдения 2-5 секунд**. Бег вызывает **встречный поток воздуха**, набегающий на субъект бега, подобно тому как встречный поток воздуха набегает на самолёт, когда он разгоняется перед взлётом; причинно-следственная связь между бегом и встречным потоком воздуха обозначена чёрной дугой. Элементы портрета представлены двумя актантами: **телом** и **платьем**. Указанные актанты находятся в отношении направленного действия со стороны набегающего потока воздуха, что, в соответствии с ранее введёнными соглашениями, показано на графике красными дугами. Направленное действие набегающего потока воздуха на актант **платье** обусловливает появление динамических признаков **шелест** и **трепет**, соответственно акустической и зрительной модальностей, действующих на наблюдателя одновременно с представлениями бега (зрительная модальность) и встречного потока воздуха (тактильная модальность). Обязательная характеристика **длительность** динамических признаков **шелест** и **трепет** совпадает с **длительностью** признака **бег**; обязательная характеристика **интенсивность** передана через частоту колебаний материи платья. Динамический признак **скользящее прикасование**, на которое нет указания в тексте, привносится ассоциативно и гипотетически как результат направленного действия актанта **платье** на актант **наблюдатель**, включённый в текст непосредственно: "Вы прошумели мимо меня". Ассоциации с возможным касанием, могут, например, возникнуть при активизации в памяти представлений, связанных с **мягким и нежным** касанием цветов и листьев куста сирени, скользящих по коже лица и рук, когда мы намеренно продвигаемся "сквозь" край ветви. Статические сенсорные признаки актантов портрета показаны, как обычно, зелёными прямоугольниками и входящими в них зелёными дугами.

Эмоционально значимые признаки и характеристики портрета сгруппированы под двумя объединяющими их элементами, помещёнными в синие прямоугольники:

- **Чувство здоровья и молодости** – объединяет характеристики **бега**, а также сенсорные признаки молодого **тела**;

Очарование красоты и свежести – объединяет все признаки актантов **тело** и

платье, а также все характеристики их динамических признаков. Отметим, что данное комплексное чувство формируется под синхронным воздействием представлений различных модальностей, а именно:

- зрительной: **трепет** (платья), **стройное, невысокое** (тело), **цветочного оттенка** (платье) (стараясь не выходить за пределы внутреннего контекста метафоры, мы воздержались от указания на **розовый** цвет платья, названный ранее в самом романе);
- акустической: **шелест** (платья);
- обонятельной: **тонкий аромат свежих листьев, тонкий аромат свежих цветов** (исходящих от тела и платья);
- тактильной/кинестетической: **лёгкое** (платье), **сильное** (тело), **нежное, мягкое прикосновение** (платья).

Насыщенность полимодальными представлениями придаёт метафоре особенную объёмность, а объекту описания – необычайную привлекательность.

Показатель качества метафорического описания оценим по обычной простейшей схеме. Количество N рёбер графа на схеме 11 равно 61. Количество M слов в тексте метафоры равно 10. Тогда интегральная количественная оценка качества описания, с учётом пространственного и эмоционального компонентов портрета, составляет:

$$Q_{cx11} = \frac{2N}{M} = \frac{122}{10} = 12.2 \quad (11)$$

Сравнение результатов вычислений в выражениях (10) и (11) обнаруживает чрезвычайную близость по качеству авторских метафорических описаний Есенина(11,56) и Олеши(12,2), хотя качество последнего оказывается чуть выше, несмотря на большее количество слов в его тексте: 10 против 9. Это объясняется высокой информативностью описания Олеши(122), превосходящего даже метафорическое описание "В траве бриллианты висли"(116), но уступающего ему по качеству из-за исключительно высокой компактности текста последнего(всего 4 слова). Близость оценок (10) и (11) даёт, как очень хочется надеяться, основание предполагать, что в искусстве метафорического описания литературные дарования Есенина и Олеши находятся примерно на одном уровне, разумеется, очень высоком. В действительности, более обоснованные выводы можно сделать только на базе сравнительного анализа и оценки

множества метафорических описаний, принадлежащих этим писателям. Понятно, что такими данными мы не располагаем, поскольку их получение связано с проведением отдельной, большой и серьёзной работы.

3.2.7.4 "На дальнем мысе, словно ленивый, сытый кот, зажмуривал зелёный глаз маяк."

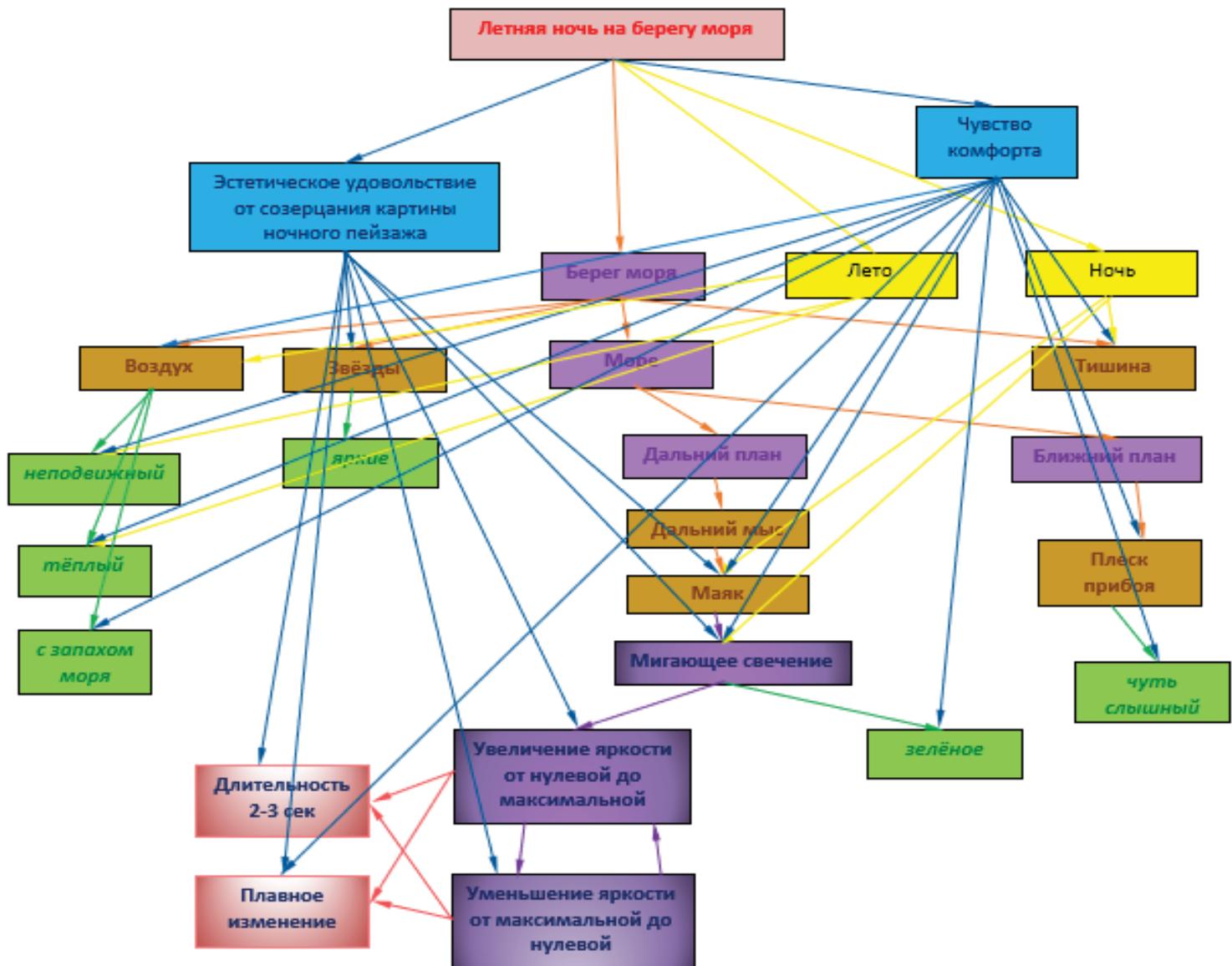


Схема 12

Дескриптивная метафора, точнее – сравнение, номинированное в заголовке, принадлежит автору данной работы. Это нечастый случай, когда автор текста и его анализа выступают в одном лице, что позволяет "воссоздать" структуру описания-пейзажа на основе элементов, запечатлённых в памяти "с натуры", включая контекст, в рамках которого сравнение было создано.

Метафора была найдена и вербализована по следам воспоминаний о тёплой тихой летней ночи на морском побережье крымского посёлка Новый Свет. Попробуем проследить ассоциативные связи, участвующие в построении структуры пейзажа. Чтобы разобраться, как и какие признаки переносятся на объект описания, обратимся к вспомогательному субъекту сравнения: «**ленивый, сытый кот зажмуривал зелёный глаз**». Вербализованный таким образом вспомогательный субъект сравнения сам по себе представляет независимое описание, на сей раз – описание типа **интерьер**. Прежде всего, сытый кот – это, как правило, домашний кот, поэтому ассоциативно он вписывается в интерьер дома с признаками **тепла и уюта**. Кроме того, зелёный глаз кота отчётливо можно видеть только в темноте, что определяет время описания **ночь**, сопровождаемое признаками **тишина, неподвижность, "ленивое" умиротворение**. Плавное зажмутивание глаза с периодом 2-3 секунды служит довольно точно моделью синусоидального размеженного изменения яркости прожектора маяка, вызывающего чувство **успокоения**. По мнению многих психологов, чувству спокойствия способствует также **зелёный** цвет. Таким образом, контекст тёплого дома со всеми выделенными выше признаками переносится на контекст описания тёплой южной ночи. Соответствующая структура описания изображена на графике схемы 12.

Корневой актант описания (в розовом прямоугольнике): **Летняя ночь на берегу моря**. Временной признак **летняя** возникает при переносе признака **тепло** из контекста интерьера дома в контекст объекта описания: **неподвижный тёплый воздух** (жёлтые дуги, входящие в актант **воздух** и в его статические признаки **неподвижный** и **тёплый**). Временной признак **ночь** обусловлен как свечением маяка, отмеченным в тексте, так и ссылкой на свечение зелёного глаза кота во вспомогательном субъекте сравнения. Структура общего пространства описания **Берег моря** делится на пространство **неба** (через актант **звёзды**) и **моря** (актант структуры пространства в сиреневом прямоугольнике). Актанту **Берег моря** подчинены также два общих предметных актанта **воздух** и **тишина**. Статические сенсорные признаки воздуха помещены в зелёные прямоугольники, при этом признак **неподвижный** равнозначен безветрию; отсюда появление характерного для штиля "чуть слышного **плеска прибоя**" на переднем плане актанта **море**. Тихие ночи на море обычно бывают ясными и потому вызывают представление о **звёздном небе**, что также отображено на графике.

Основной субъект сравнения **маяк** подчинён дальнему плану актанта **море** и входящему в него как часть - актанту **дальний мыс**. **Маяк** описан динамическим признаком **мигающее свечение**. Свечение имеет зелёный цвет и реализует периодическую синусоидальную функцию изменения яркости прожектора: яркость попеременно то нарастает до максимума, то убывает до

нуля; обе фазы равны по времени с длительностью в интервале 2-3 секунды. Циклическая смена фаз изменения интенсивности излучения отражена сиреневыми дугами, связывающими обе фазы в противоположных направлениях. Считая описанный выше по памяти закон изменения яркости прожектора, достаточным для адекватного восприятия метафоры, заметим, что в действительности он может несколько отличаться по временным характеристикам(в тёмно-малиновых прямоугольниках с градиентным фоном), ибо, согласно энциклопедической статье[61],«сила излучения маяка может изменяться по закону, свойственному **только этому маяку**...в целях идентификации последнего».

Переходя к эмоционально-оценочным подструктурам, обратим внимание, что данное описание, подобно рассмотренным ранее, также имеет эстетический компонент: **Эстетическое удовольствие от созерцания картины ночного пейзажа** (в синем прямоугольнике). Отмеченное интегральное чувство объединяет эмоционально значимые элементы, включающие **яркие звёзды** и все динамические признаки и характеристики маяка, что отображается входящими в них синими дугами.

Наряду с эстетическими, читатель, по замыслу автора, должен испытывать эмоции, связанные с удовлетворением его потребности в благоприятном физическом состоянии организма. Совокупность таких эмоций, объединённых на графе интегральным **чувством комфорта**(в синем прямоугольнике), вызываются, согласно словарным определениям [62], "условиями жизни, пребывания, обстановкой, обеспечивающими удобство, спокойствие и уют". Эмоции, связанные с удовлетворением потребности в телесном и душевном комфорте, получили название **гедонистических** и "выражаются в наслаждении от вкусной пищи, тепла, солнца и т. д., в чувстве беззаботности и безмятежности, в неге («сладкой лени»), в легкой эйфории"[40, стр 94]. На правах автора могу с уверенностью сказать, что отправной точкой для создания изучаемой метафоры(сравнения), послужил именно комплекс перечисленных и сходных с ними эмоций, возникших непосредственно на берегу моря в процессе созерцания. Воссоздание именно этого комплекса явилось главной целью при поиске адекватного сравнения, точнее, его вспомогательного субъекта. «Поиск подобного» привёл к сравнению мигания маяка с глазом кота, который жмурится в ночной темноте тёплого дома. Очевидно, что жмурится он от удовольствия, поскольку наслаждается сытостью, теплом, тишиной, беззаботностью и «сладкой ленью», т.е. комфортом (см. перечисляемые выше **гедонистические** эмоции). Совпадение контекстов комфорта тёплого дома с комфортом южной ночи усиливается совпадением визуальных признаков маяка и кошачьего глаза по цвету и параметрам мигания.

Эмоционально значимые признаки **чтвства комфорта** обозначены на графе синими дугами, в итоге выделяющими следующие сочетания: неподвижный тёплый воздух с запахом моря, плавно мигающее зелёное свечение маяка, тишина, чуть слышный плеск прибоя.

Вычислим показатель качества описания. Количество N рёбер графа на схеме 12 равно 52. Количество M слов в тексте равно 11. Тогда интегральная количественная оценка качества метафорического описания с учётом всех компонентов:

$$Q_{cx12} = \frac{2N}{M} = \frac{104}{11} = 9.45 \quad (12)$$

Попробуем повысить показатель качества описания, изменяя исходный текст, благо, на правах автора, я волен это делать безнаказанно. Заменим сочетание **на дальний мысе** словом **вдали**: "Вдали, словно ленивый, сытый кот, зажмуривал зелёный глаз маяк." В результате на графике схемы 12 исчезает актант **Дальний мыс** и вместе с ним связь **Дальний мыс -> Маяк**, при этом количество слов в тексте сокращается до 9. Соответствующий показатель качества равен:

$$Q1_{cx12} = \frac{2N}{M} = \frac{102}{9} = 11.33 \quad (13)$$

Пользуясь случаем, ещё раз подчеркнём, что интерпретация текста зависит от ассоциаций конкретного читателя, а те, в свою очередь, определяются той **картиной мира**, которой читатель обладает (см 1.2.4). Так, ассоциации, связанные с нахождением наблюдателя на берегу моря, с большей вероятностью возникнут для варианта с применением обстоятельства места **на дальний мысе**, тогда как **вдали** в равной мере допускает нахождение наблюдателя непосредственно в море. В последнем случае все связи, принадлежащие актанту структуры пространства **Близкий план(моря)**, отсутствуют и схема 12 приобретает вид:



Схема 13

Соответствующий показатель качества равен:

$$Q_{\text{сх}13} = \frac{2N}{M} = \frac{84}{9} = 9.33 \quad (14)$$

Близость значений (12) и (14) иллюстрирует вывод о том, что выигрыш в компактности текста (зnamенатель выражения 14) не всегда приводит к увеличению качества из-за пропорционального проигрыша в информативности (числитель выражения 14).

Если заведомо "принести в жертву" ассоциации, связанные с **ближним планом**(моря), возможен вариант текста, в котором обстоятельство места вообще отсутствует: "**Маяк зажмуривал зелёный глаз, словно ленивый, сытый кот.**" Тогда граф структуры описания по-прежнему отвечает схеме 13, а показатель качества возрастает:

$$Q1_{cx13} = \frac{2N}{M} = \frac{84}{8} = 10.5 \quad (14)$$

3.2.8 Выделение элементов метафоры в структуре метафорического описания

В разделе 3.2.2 мы уже говорили, что метафора является элементом художественного текста и как его часть подчиняется задаче отражения некоторого фрагмента действительности. Дескриптивная метафора составляет, как правило, часть некоторого сенсорного описания, при этом "доля участия" метафоры в общей структуре описания может быть различной. **Все оценки качества, полученные нами выше, относятся к метафорическим описаниям.** Для выявления подструктуры описания, относящейся к собственно метафоре, условимся считать, что каждая связь, входящая в эту подструктуру, имеет по крайней мере один элемент, возникший в результате переноса какого-либо признака со вспомогательного субъекта метафоры на объект описания; такие связи будем называть **метафорическими**, а их совокупность - **метафорической подструктурой**. Остальные связи, входящие в структуру метафорического описания, будем называть **нормативными**; например, связь **Море -> Маяк** на схеме 13 , равно как и сам актант **Море**, возникают непосредственно при осмыслении вербализованного концепта **Маяк**, неотделимого от водного пространства, что предположительно закреплено в картине мира читателя вне всякой связи с метафорой.

Для оценки "доли участия" метафоры в общей структуре описания введём **показатель качества q метафорической подструктуры описания**, который будем вычислять по формуле:

$$q = \frac{2n}{m} \quad (15),$$

где n – количество дуг в **метафорической подструктуре** описания;

m – количество слов, описывающих вспомогательный субъект сравнения.

Вычислим показатели качества **метафорических подструктур** для описаний, рассмотренных в 3.2.7.

3.2.8.1 "В траве брильянты висли"

Обратимся к графу схемы 9, обозначив на нём красными дугами метафорические связи, а чёрными – нормативные. Преобразованный таким образом граф представлен на схеме 9.1

В рассматриваемом метафорическом описании имеем:

$n=51$ (количество красных дуг на графике схемы 9.1);

$m = 2$ (**брильянты висли**).

Показатель качества метафорической подструктуры:

$$q_{\text{сх9}} = \frac{2n}{m} = \frac{102}{2} = 51 \quad (16)$$

3.2.8.2 "А месяц будет плыть и плыть, роняя весла по озерам"

Граф, преобразованный из схемы 10, представлен на схеме 10.1

В рассматриваемом метафорическом описании имеем:

$n=44$ (количество красных дуг на графике схемы 10.1);

$m = 5$ (**плыть и плыть, роняя весла**).

Показатель качества метафорической подструктуры:

$$q_{\text{сх10}} = \frac{2n}{m} = \frac{88}{5} = 17.6 \quad (17)$$

3.2.8.3 "Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев"

В данном метафорическом описании нормативные связи отсутствуют, поэтому значение n равно общему числу связей на графике схемы 11:

$n=61$;

$m = 7$ (**прошумели, как ветвь, полная цветов и листьев**).

Показатель качества метафорической подструктуры:

$$q_{cx11} = \frac{2n}{m} = \frac{122}{7} = 17.4 \quad (18)$$

3.2.8.4 "На дальнем мысе, словно ленивый, сытый кот, зажмуривал зелёный глаз маяк"

Граф, преобразованный из схемы 12, представлен на схеме 12.1

В рассматриваемом метафорическом описании имеем:

$n=43$ (количество красных дуг на графе схемы 12.1);

$m = 7$ (**словно ленивый, сытый кот, зажмуривал зелёный глаз**).

Показатель качества метафорической подструктуры:

$$q_{cx12} = \frac{2n}{m} = \frac{86}{7} = 12.29 \quad (19)$$

3.2.8.5 "Ветки сражаются друг с другом"

Граф, описывающий данное динамическое метафорическое описание, представлен на схеме 8 и включает всего 2 нормативные связи: 2 дуги, входящие в актант **Ветки без листьев**, поэтому количество дуг **метафорической подструктуры** описания всего на 2 меньше общего числа дуг N в графе, равного 50 (см. выражение (8) раздела 3.3.3.3). Тогда:

$n=48$ (количество красных дуг на графе схемы 8);

$m = 4$ (**сражаются друг с другом**).

Показатель качества метафорической подструктуры:

$$q_{cx8} = \frac{2n}{m} = \frac{96}{4} = 24 \quad (20)$$

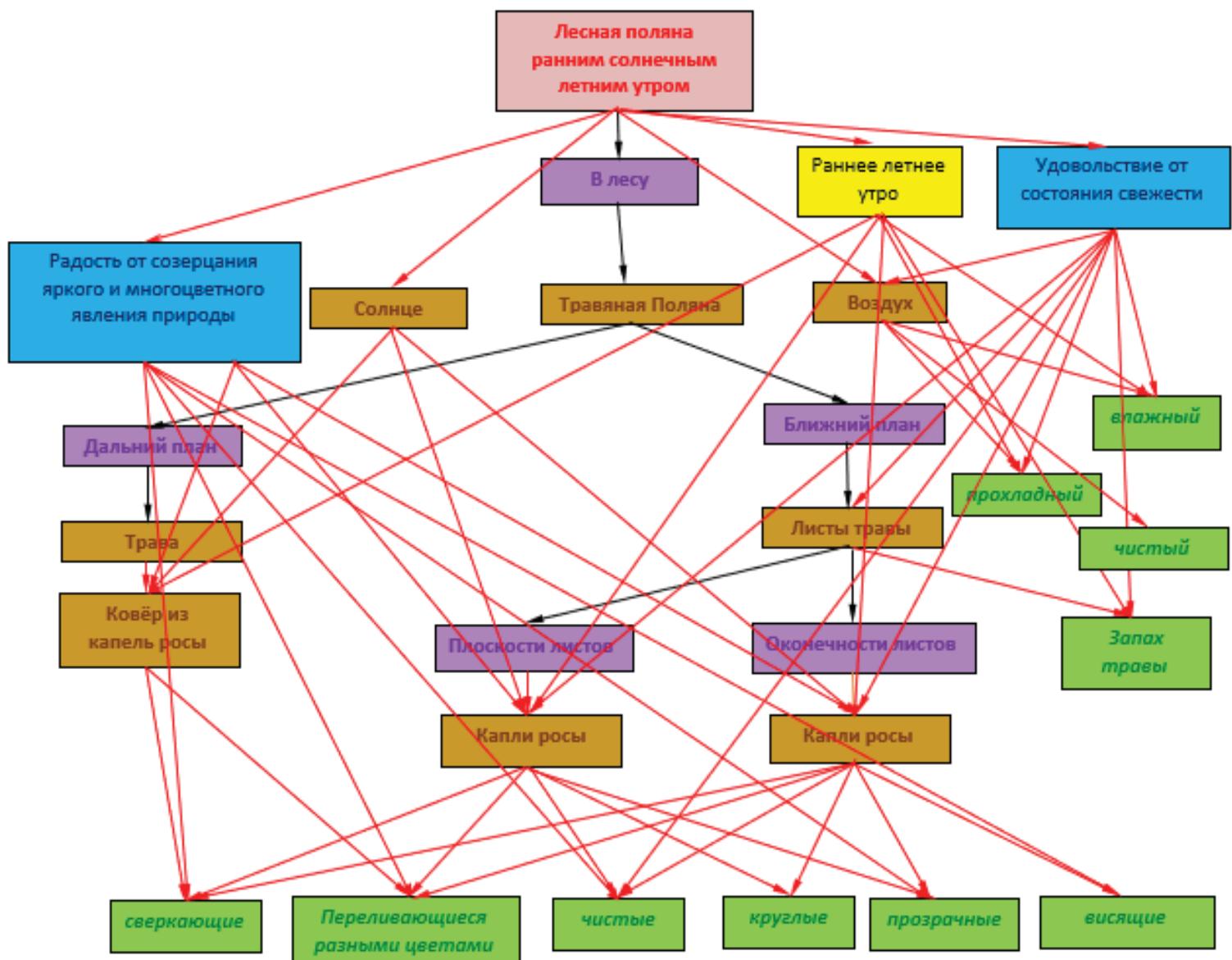


Схема 9.1

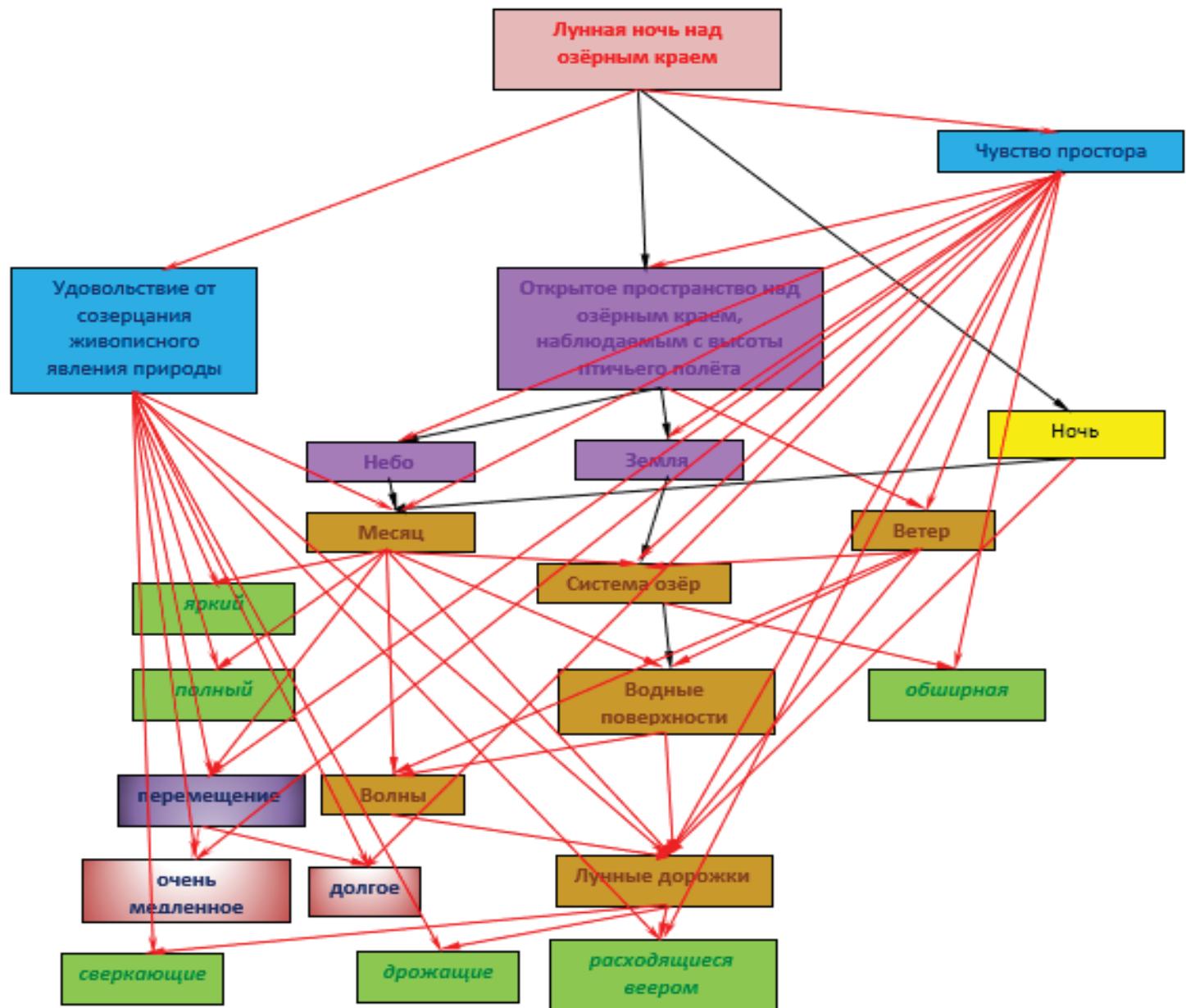


Схема 10.1

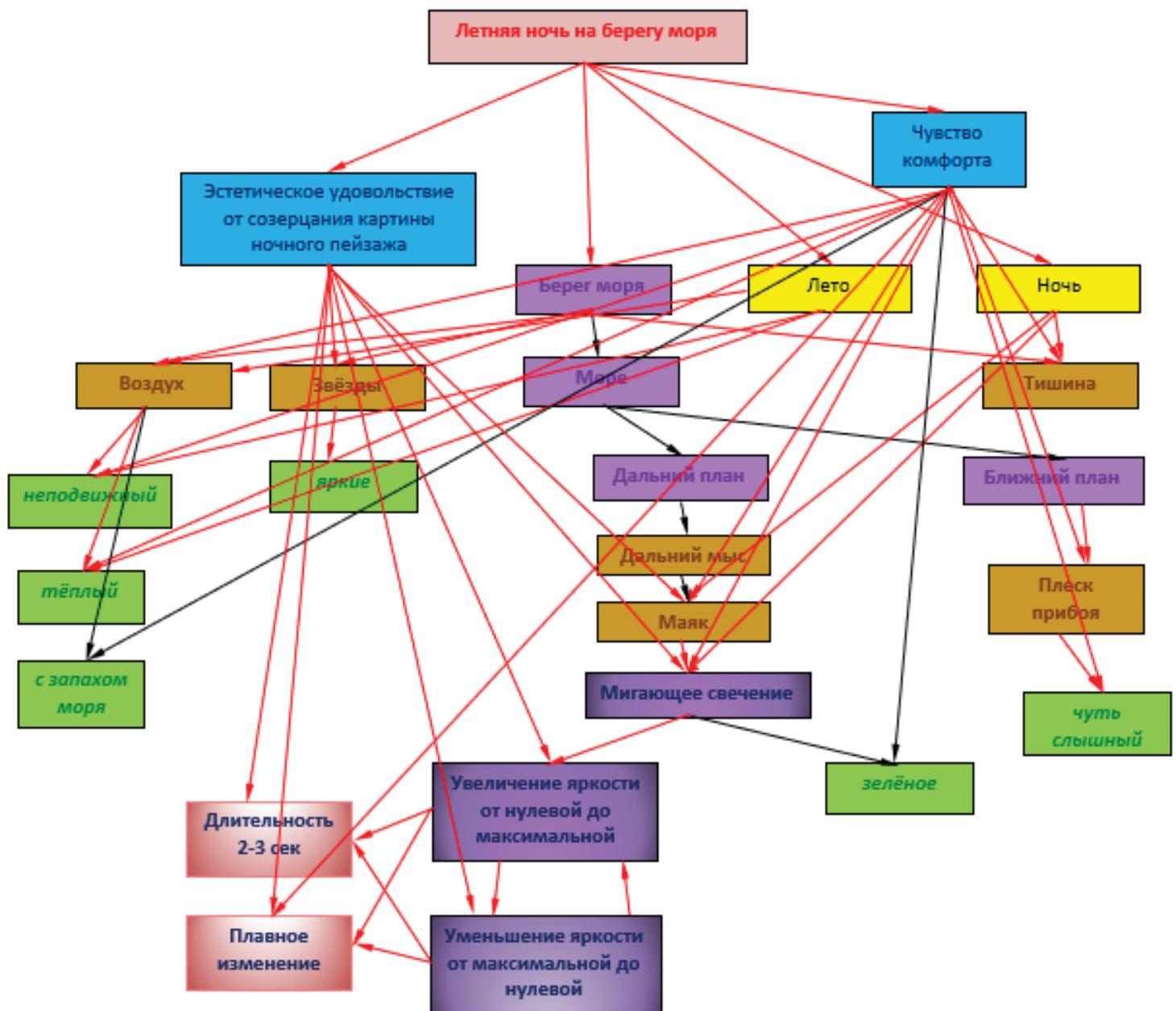


Схема 12.1

Из результатов (16) – (20) следует, что показатели качества метафорических подструктур для всех рассмотренных метафорических описаний превышают показатели качества самих описаний. Это объясняется тем фактом, что в структуре каждого описания, отобранного для анализа, доминируют **метафорические подструктуры** (см. выше). Для каждой метафоры имеем соотношения:

1. В траве брильянты висли:

$$Q_{\text{cx}9} = 29.5 \quad q_{\text{cx}9} = 51$$

2. А месяц будет плыть и плыть, роняя весла по озерам:

$$Q_{\text{cx}10} = 11.56 \quad q_{\text{cx}10} = 17.6$$

3. Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев:

$$Q_{\text{cx}11} = 12.2 \quad q_{\text{cx}11} = 17.4$$

4. На дальнем мысе, словно ленивый, сытый кот, зажмуривал зелёный глаз маяк:

$$Q_{\text{cx}12} = 9.45 \quad q_{\text{cx}12} = 12.29$$

5. Ветки сражаются друг с другом

$$Q_{\text{cx}8} = 20 \quad q_{\text{cx}8} = 24$$

Обращает на себя внимание чрезвычайно высокое значение (51) показателя качества **метафорической подструктуры** описания (1) В траве брильянты висли, что обусловлено очень высокой информативностью метафорической подструктуры описания при очень малых затратах на представление вспомогательного субъекта сравнения – с помощью всего двух слов **брильянты висли**. Едва ли будет просто отыскать другое метафорическое описание, сравнимое с данным по качеству **метафорической подструктуры**; достаточно констатировать его превосходство над описанием (5) более чем в два раза, над описаниеми (2) и (3) – почти в три раза, а над описанием (4) - более чем в четыре раза.

Примечательно практическое равенство оценок $Q_{\text{cx}10}$ и $Q_{\text{cx}11}$ для авторских метафорических описаний Есенина и Олеши, что уже проговаривалось в 3.2.7.3 применительно к оценкам качества самих метафорических описаний $Q_{\text{cx}10}$ и $Q_{\text{cx}11}$. Заметно уступая более компактным метафорическим описаниям (1) и (5), они существенно превосходят метафорическое описание (4). Последнее вполне ожидаемо, если принять во внимание, что авторство метафоры (4) принадлежит отнюдь не классику; более того, обратный результат косвенно поставил бы под сомнение всю методику оценки качества метафорического описания, разработанную в данной статье.

Мы уже отметили, что в структурах всех представленных описаний доминируют **метафорические подструктуры**, с чем связано более или менее высокое качество этих описаний. По мере увеличения в общей структуре описания процента нормативных связей качество описания как правило уменьшается; в предельном случае метафорическая подструктура вообще отсутствует,

превращая описание в полностью нормативное, где все или почти все актанты и признаки вербализованы в тексте. Для примера вернёмся к чеховскому описанию **постоялого двора**, анализ которого проведён в 3.1.2. В тексте описания находим метафору **спавшие подсолнечники** с единственной невербализованной связью между актантом **подсолнечники** и его признаком **неподвижные**. Поскольку вспомогательный субъект метафоры **спавшие** состоит из одного слова **спавшие**, показатель качества метафорической подструктуры равен 2. В то же время остальные связи являются нормативными (схема 7), а качество структуры описания в целом равно 1.41 (выражение (6)). В сравнении с метафорическими описаниями, подвергнутыми анализу в разделе 3.2.7, качество описания **постоялого двора** выглядит очень скромно; тем не менее, в художественных текстах сходные описания составляют подавляющее большинство, что неудивительно: отыскание хорошей метафоры удаётся не часто и не всем, даже очень значительным, авторам. К Чехову, впрочем, это не относится: помимо описаний типа **постоялого двора**, намеренно выбранного нами в качестве "обычного", в повести **степь** встречаются шедевры метафорического мышления, например, акустическая метафора раскатов грома:

«Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо.»

Контраст качества между "обычным" и метафорическим описаниями обнажает уникальную способность метафоры сжимать большой объём информации на малых участках текста с последующим разворачиванием этой информации в адекватную структуру в сознании читателя.

3.2.9 Метафорические описания с нулевым качеством метафорических подструктур

Рассмотрим "шедевр", вышедший из-под пера литератора Никифора Ляписа-Трубецкого - персонажа романа Ильи Ильфа и Евгения Петрова "Двенадцать стульев":

"Волны перекатывались через мол и падали вниз стремительным домкратом". В этом отрывке Ильф и Петровывают нам один из лучших, органически присущих им образцов иронии. Одновременно, с формальной точки зрения и с точки зрения Ляписа-Трубецкого, перед читателем метафорическое описание, где в роли вспомогательного субъекта метафоры выступает **домкрат**. Классический антифразис (см. 3.3.2.3) **стремительный домкрат** можно рассматривать как элемент иронии, т.е. как шутку. В то же время, он категорически непригоден на роль метафоры, т.к. не существует ни одного

признака концепта **домкрат**, который может быть перенесён на объект описания **волны**. Таким образом, количество метафорических связей в структуре описания равно нулю и, соответственно, равно нулю качество его метафорические подструктуры, что следует из формулы (15) раздела 3.2.8:

$$q = \frac{2n}{m} , \text{ где } n=0, m=1$$

Таким образом, метафора, основанная на вспомогательном субъекте **домкрат**, не организует ни одной дополнительной связи в структуре описания и не может быть осмылена, являясь семантической нелепостью. Сам элемент **домкрат**, в соответствии с терминологией Лотмана, называется "внесистемным, структурно не организованным"[1, стр 259]; он не вносит в описание ничего, кроме избыточности, и может быть безболезненно изъят из текста:

«Волны перекатывались через мол и стремительно падали вниз». Рассмотренный предельный случай со всей очевидностью разграничивает метафорическое описание и собственно метафору: текст описания распадается на две несвязанные части – собственно описание и обособленную от него "фиктивную" метафору. Разумеется, в контексте романа элемент **домкрат** и вся построенная на его базе "метафора" являются системными, так как, не будучи частью структуры метафорического описания, они тем не менее входят в подструктуры иронии, характеризующие героя повествования Ляписа-Трубецкого. Однако анализ подструктур иронии выходит далеко за рамки данной работы.

Заключение

В работе предпринята попытка количественной оценки качества художественных текстов определённого типа: "**сенсорного описания**" и его разновидности - "**метафорического сенсорного описания**". Содержание работы опирается на ряд ключевых положений лингвистики, теории литературы и психологии, включая положения семиотики, когнитивной лингвистики, теории метафоры, теории описательных текстов, а также – теории эмоций и чувств.

Определены условия и выявлены объективно необходимые ограничения и допущения, позволяющие предпринять означенную попытку. Важнейшим из допущений представляется субъективность оценки художественного текста, что само по себе является фактором объективным, да простит меня читатель за оксюморон. Только осмыслив и принял посылку субъективности, можно приступать к разработке методик оценки качества художественных текстов. По-

видимому, интуитивное ощущение несовместимости применения формальных методов исследования с субъективностью их результатов служит, в конечном счёте, причиной отказа от таких методов. В частности, Ю.Лотман, проделавший поистине титаническую и в высшей степени плодотворную работу по изучению внутритекстовых связей в художественных текстах, фактически так и не вышел за красные флагги внетекстовых связей, где субъективность оценок доминирует. По той же причине мы не встречаем в его работах формализованного анализа метафор. Оговоримся, что это не умаляет огромных заслуг выдающегося учёного, заложившего основы развития структурных методов анализа художественного текста.

Для того, чтобы в какой-то степени нейтрализовать фактор субъективности, можно прибегнуть к экспериментальным методам, подобным тем, что используются в когнитивной лингвистике [3] (например, при формировании концептов): множеству испытуемых предлагается одно и то же задание по оценке качества текста с применением установленной методики; результаты подвергаются статистическому усреднению, включающему в итоговую структуру более частотные связи и отсекающему менее частотные. Результат вычисления оценки применительно к этой структуре принимается в качестве окончательного, «условно объективного».

Подчеркнём, что некоторые из положений настоящего исследования потребовали адаптации, уточнения и дополнения известных теоретических выводов, тогда как некоторые были осмыслены впервые; это коснулось, например, вопросов общей классификации метафор (см. 3.2.1), структуры динамического описания (см. 3.3.3) и, в меньшей степени, некоторых других, что требует от читателя особо критического отношения при ознакомлении с материалом соответствующих разделов.

В завершение замечу, что как автор настоящей работы я отдаю себе ясный отчёт в том, что это всего лишь попытка, быть может – первая, дать количественную оценку качества художественного текста определённого вида и что представленные в работе методики не могут претендовать на полноту, единственность и точность предложенных решений. Вместе с тем, логика и здравый смысл, лежащие в их основе, позволяют, как хочется надеяться, на конструктивность изложенного подхода в целом.

Использованная литература

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 14 – 285.
 2. Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство-СПБ, 2010.
 3. З.Д.Попова, И.А.Стернин. Когнитивная лингвистика.Учебное издание. Москва. АСТ: «Восток-Запад», 2007
 4. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Теория метафоры. Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 1990.
 5. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. 1973
 6. Краткий словарь когнитивных терминов. Под общей редакцией Е.С. Кубряковой. М., 1997.
 7. <http://kak-bog.ru/chuvstvennoe-i-racionalnoe-poznanie>
 8. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: Курс лекций по английской филологии. Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2001.
 9. http://psyera.ru/ponyatie-i-ego-otlichiya-ot-predstavleniya_9154.htm
 10. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Абстракция>
 - 11.<https://ru.wikipedia.org/wiki/Суждение>
 12. [http://vse-nauki.ru/ философия/понятия-суждения-и-умозаключения-как-основные-формы-мышления-диалектика-их-соотношения/](http://vse-nauki.ru/)
 - 13.
- [https://science_philosophy.academic.ru/120/ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ ЗНАНИЕ](https://science_philosophy.academic.ru/120/ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ_ЗНАНИЕ)
14. Евразийская мудрость от А до Я. Толковый словарь
 15. Е.С. Кубрякова. В поисках сущности языка: Когнитивные исследования. Москва : Знак, 2012.
 16. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. М.: Наука, 1982.
 17. https://ru.wikipedia.org/wiki/Жинкин,_Николай_Иванович
 18. Л.О.Чернейко. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. М.,1997.
 19. Встреча с В.Сириным.Из беседы В.В.Набокова с Андреем Седых. «Старое литературное обозрение» 2001, № 1(277)
 20. Игорь Золоторусский. Путешествие к Набокову. «Новый Мир» 1996, 12
 21. Валгина Н.С. Теория текста. Москва, Логос. 2003
 22. Москвин В.П. Русская метафора. М.: ЛЕНАНД, 2006
 23. Прокопчук О.Г. Развитие представлений о метафоре в античной риторической традиции (Аристотель и Квинтилиан) Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта. Серыя 4: Філал.Журн.Пед. 2009. №2.- С.75-78.
 24. Аристотель.Об искусстве поэзии. М.,1957 (перевод В. Г.Аппельрота)
 25. Аристотель и античная литература. М.,1978. (под редакцией М.Л. Гаспарова)

26. Кокорина Анна Владимировна. Прагматический аспект метафоры и его передача при переводе. Статья на сайте международного центра услуг <http://tl.euservice24.info/Прагматический-аспект-метафоры-и-его-передача-при-переводе-art202.html>, 21-09-2011
27. Что такое метафора в литературе и каково ее назначение. Статья на сайте «Ника Турбина» <http://nturbina.ru/literature/chto-takoe-metafora-v-literature-i-kakovo-ee-naznachenie.html>, 07 Ноября 2014
28. Аристотель. Риторика. Античные риторики. М., 1978 (перевод Н. Платоновой)
29. М.Блэк. Метафора. В сборнике «Теория метафоры». М.,1990.
30. http://www.reed.edu/writing/paper_help/figurative_language.html
31. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. В сборнике «Теория метафоры». М.,1990.
32. Делокаров К. Х. Проблема объективности научного знания: историко-когнитивный аспект. Эпистемология и философия науки.2012, Т.33, номер 3
33. Хамаганова В.М. Структурно-семантическая и лексическая модель текста типа “описание”. Диссертация на соискание учёной степени доктора филологических наук. М.,2002
34. Брандес М.П. Стилистика текста. М.,2004
35. http://nlp.academic.ru/172/Сенсорное_описание
36. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Предикат_\(лингвистика\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Предикат_(лингвистика))
37. Золотова Г. А. Типы предикатов и типы предложений в русском языке. В сборнике «Современный русский язык : хрестоматия. В 3 ч. Ч. 3. Синтаксис». Минск : БГУ,2010.
38. https://ru.wikipedia.org/wiki/Теория_графов
39. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дерево_\(теория_графов\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дерево_(теория_графов))
40. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. - СПб: Питер, 2001.
41. Арутюнян, А.Р. Экспрессия в художественном тексте / А.Р. Арутюнян // ПГУ. Университетские чтения – 2008. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2008/V/uch_2008_V_000_28.pdf. – Дата доступа: 20. 09.2012.
42. <http://psyznaiyka.net/view-emocii.html?id=jesteticheskie-chuvstva>
43. А. Б. Демидов. Кант и современные трактовки предмета эстетики. БГУ,2012.
44. В. Хализев. Теория литературы. Высшая школа. 1999
45. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Грация>
46. Дж Серль. Метафора. В сборнике «Теория метафоры». М.,1990.
47. Словарь русского языка в четырёх томах. М. 1988
48. Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука,1977.

Содержание

Введение.....	3
1. Общая постановка задачи оценки качества художественного текста.....	3
1.1 Взгляд с позиций семиотики	3
1.2 Взгляд с позиций когнитивной лингвистики.....	9
1.2.1 Общие положения.....	9
1.2.2 Субъективность(индивидуальность) концепта.....	12
1.2.3 Невербальность концепта.....	14
1.2.4 Концептосфера и язык.....	15
1.3 Уточнённая схема передачи информации от автора к читателю.....	16
1.4 Объект и показатель качества оценки художественного текста.....	19
2. Проблемы решения задачи оценки качества художественного текста.....	21
2.1 Субъект оценки качества.....	21
2.2 Вербализация концептуальной структуры читателя.....	23
2.3 Проблема размерности.....	25
2.4 Проблема разнородности подструктур.....	26
3. Частная постановка задачи.....	27
3.1 Структурные особенности и оценка качества художественного текста типа "сенсорное описание".....	27
3.1.1 Определение "сенсорного описания".....	27
3.1.2 Особенности и оценка качества структуры статического описания.....	29
3.1.2.1 Особенности и оценка качества сенсорно-пространственной структуры статического описания.....	29
3.1.2.2 Особенности и оценка качества временной структуры статического описания.....	37
3.1.2.3 Особенности и оценка качества эмоциональной структуры статического описания.....	39
3.1.3 Особенности и оценка качества структуры динамического описания.....	46
3.1.3.1 Общие положения.....	46
3.1.3.2 Сенсорно-пространственная подструктура.....	48
3.1.3.3 Эмоционально-оценочная подструктура.....	49
3.1.4 Почему "сенсорное описание"?.....	52
3.2 Структурные особенности и оценка качества художественного текста типа "метафорическое сенсорное описание".....	53
3.2.1 Общие положения и определения.....	53
3.2.2 Почему метафора?.....	56
3.2.3 Почему дескриптивная метафора?.....	59
3.2.4 Особенности структуры метафорического сенсорного описания как результата осмысления дескриптивной метафоры.....	67
3.2.5 Некоторые подходы к оценке качества метафоры.....	70
3.2.6 Две разновидности переноса общих признаков со вспомогательного субъекта метафоры на основной.....	74
3.2.7 Оценка качества метафорических описаний, построенных на базе избранных дескриптивных метафор	75
3.2.7.1 "В траве бриллианты висли"	76
3.2.7.2 "А месяц будет плыть и плыть, роняя весла по озерам".....	84
3.2.7.3 "Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев".....	90
3.2.7.4 "На дальнем мысе, словно ленивый, сытый кот, зажмуривал зелёный глаз маяк".....	93

3.2.8 Выделение элементов метафоры в структуре метафорического описания.....	98
3.2.8.1 "В траве брильянты висли".....	99
3.2.8.2 "А месяц будет плыть и плыть, роняя весла по озерам".....	99
3.2.8.3 "Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листвьев".....	99
3.2.8.4 "На дальнем мысе, словно ленивый, сытый кот, зажмуривал зелёный глаз маяк".....	100
3.2.8.5 "Ветки сражаются друг с другом".....	100
3.2.9 Метафорические описания с нулевым качеством метафорических подструктур.....	105
Заключение	106
Использованная литература.....	108

Рапопорт Ефим
Количественная оценка
метафорического описания

Гарнитура «Calibri», “PragmaticaC”

Издательство Э.РА
Москва-Тель-Авив
формат 225x290 мм
Контактные координаты издательства
тел. в Москве:
+7-962-904-46-18
сайт: www.era-izdat.ru
Телефон в Израиле: +972-58-581-57-20

Обращаться в издательство
лучше по электронной почте:
izdatera@mail.ru



9 789655 670486

В работе рассматриваются постановка и проблемы решения задачи количественной оценки художественного текста в русле положений Лотмановского структурального анализа. Представлен ряд посылок и ограничений, а также вычислительная схема решения данной задачи для частного случая текстов типа «описание» и «метафорическое описание». Методика оценки и сравнения качества текстов поясняется на примерах анализа структур метафорических описаний, построенных на базе избранных классических метафор. Содержание работы опирается на ряд ключевых положений лингвистики, теории литературы и психологии, включая положения семиотики, когнитивной лингвистики, теории метафоры, теории описательных текстов, теории эмоций и чувств.