

кой мысли, способствует более глубокому проникновению в систему языка, расширяет лингвистический кругозор, повышает грамотность и культуру речи, общую образованность человека. Лексикография и как наука и как искусство развивается широко и многогранно. Сегодня для лексикографии актуальны описание различных слоев лексики, соединение синхронического и диахронического рассмотрения словарного состава, сопоставительные исследования нескольких языков и мн. др., что предполагает безграничное будущее этой науки.

#### Литература

1. Богданович Г. Ю. Русский язык в аспекте проблем лингвокультурологии. — Симферополь: Доля, 2002.
2. Денисов П. Н. Учебная лексикография: итоги и перспективы // Денисов П. Н., Морковкин В. В. Проблемы учебной лексикографии. — М., 1977.
3. Дорошевский В. П. Элементы лексикологии и семиотики. — М., 1973.
4. Дубичинский В. В. Искусство создания словарей: Конспекты по лексикографии. — Харьков, 1994.
5. Дубичинский В. В., Самойлов А. Н. Словари русского языка: Учебное пособие — Харьков, 2000.
6. Князькова Г. П. К проблеме отбора слов в словарях // Современность и словари — Л., "Наука", 1978.
7. Скворцов Л. И. Язык, общение и культура // Русский язык в школе. №1 — 1994.
8. Щерба Л. В. Опыт общей теории лексикографии // Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. — Л: Наука, 1974.

*Статья поступила в редакцию 21 октября 2005 г.*

УДК.808.2:801

*Л. А. Петрова*

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕФИНИЦИЯ КАК ЯВЛЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНО-ОБРАЗНОЙ КАТЕГОРИЗАЦИИ МИРА

Обращение к индивидуальным особенностям личности, проявляющимся в языке и речевом поведении индивида, относится к середине 80-х годов, когда был выдвинут и обоснован новый подход к исследованию языкового сознания отдельного индивида, к изучению отраженных в языке культурных, социальных и мировоззренческих установок говорящего (Ю. Н. Караулов, М. Г. Богин).

Стала традиционной точка зрения, согласно которой формирование концептуальных смыслов и вербализация содержания мышления осуществляется в рамках языкового сознания. Исследователи пришли к выводу о том, что наряду со способностью к языковому отражению действительного мира человек

обладает способностью к отражению собственного восприятия. “Язык, таким образом, становится элементом действительного мира, а рефлекслирующее языковое сознание составляет реальное деятельностное бытие человека говорящего. Язык в этом случае представляет мир объективированного, мир ясного знания, получающего словесное выражение, а потому способного быть интерпретированным и переданным другому” [5, с. 109]. Творя художественное произведение, писатель переводит действительность, “имитируя комплексное конкретно-чувственное отражение” [2, с. 12-13].

**Цель предлагаемого исследования** — проанализировать особенности художественных дефиниций, являющихся результатом индивидуально-образной категоризации мира.

Термин “дефиниция” (калька латинского *definitio*) трактуется по-разному, но в лингвистике приближается к понятию “толкование”. Это указание на связь знака с неким означаемым, а также информация о способе экспликации данной связи. Согласно теории Ф. де Соссюра, знак обладает свойством, которое ученый обозначил как “дуализм”, проявляющийся в единстве противоположных сторон. Эти стороны — “акустический образ” и “понятие”. Первая сторона соответствует материальному способу существования языкового знака, а вторая — представлениям и понятиям, находящимся в сознании людей. Между ними имеется связь — ассоциация — в сознании человека. Существенным моментом явилась идея о том, что не только материально выраженные элементы языковых структур, но и сама по себе связь является носителем языковой информации — значения.

Лексическое значение (ЛЗ) — языковая категория, обусловленная неязыковыми (экстралингвистическими) факторами. Являясь языковой категорией, ЛЗ находится под влиянием системы языка в целом и лексико-семантической системы, в частности. Таким образом, природа ЛЗ детерминируется двоякого рода связями слова: неязыковыми (предметно-понятийная отнесенность слова) и языковыми (отношения слов в системе языка). Как отмечает Э. И. Ханпира, художественное мышление, воплощаясь в речи, не отменяет присущего слову в языке денотативного значения (предметной соотнесенности), а лишь приписывает лексеме окказиональный сигнификат. Говоря другими словами, значение слова остается системным, а смысл новый, который понятен только при обращении к художественной речи.

Художественные дефиниции, таким образом, — это дефиниции, встречающиеся в художественной речи. Художественные понятия являются слепками с образных представлений, поэтому их содержание выявляется художественными дефинициями. Подобное явление анализирует Н. В. Сапрыгина, называя его авторской семантизацией. На материале произведений К. Г. Паустовского и М. А. Булгакова автор рассматривает особенности интерпретации языкового значения как сознательного акта, проводимого адресантом (продуцентом) сообщения. “При этом продуценту принадлежит активная роль в интерпретации фрагмента сообщения; роль реципиента — адресата письменного текста, как удаленного во времени, представляется пассивной” [6, с. 60].

Э. И. Ханпира определяет следующие свойства художественных дефиниций (для удобства пронумеруем их):

1. Художественное дефинирование выступает как инструмент опосредованного, как бы стремящегося к дискурсивности (рассудочности) или имитирующего ее образно-интуитивного познания действительности с помощью языка.

2. Одни из художественных дефиниций более зрительны, более образны, адресованы больше глазу, чем мысли, другие менее зрительны и даже в какой-то мере умозрительны, более интеллектуальны. Одни воссоздают зрительный образ, наглядный, другие тяготеют к понятийности, классификационности.

3. Художественные дефиниции ненаучны и по способу своего возникновения и по разрешающей силе своего содержания (неадекватность отражения объективного мира). Они субъективны, личностны. [7, с. 229-233]. Взяв данные признаки за основу, рассмотрим художественные дефиниции, зафиксированные в сатирическом дискурсе начала XX века (рассказы Н. А. Тэффи, А. Т. Аверченко, М. М. Зощенко, П. С. Романова).

В первую очередь отметим, что большинство проанализированных художественных дефиниций представляют собой связные повествования большого объема. Краткие определения встречаются редко. В основе их структуры лежат отношения причинно-следственного характера (*“Нева — это огромная река, которая впадает сразу в две стороны — в Ладожское озеро и в Балтийское море. Поэтому плавать по ней очень трудно”* [Тэффи, Морские сигналы]), либо взаимоисключения или противопоставления (*“Война, эпидемия, жизнь — это все неважно и несерьезно. Это все пестрит, рябит, мелькает быстро. Обернешься — и нет, и опять новое, и снова уйдет. Остается всегда только одно: — Колени верблюда очень гибки. Это непреходяще. Это вечно, неизбежно и абсолютно. Это — наука”* [Тэффи, Француженка]).

Особую группу составляют дефиниции, отличающиеся преобладанием оценочной информации: *“Я знаю, что такое визиты. Я знаю, как возникают визитные отношения, против воли и желания визитствующих сторон, знаю, как долго томят и терзают они своих беззащитных жертв и, вдруг оборвавшись, оставляют их в тягостном и горьком недоумении. Визиты, это — нечто метафизическое”* [Тэффи, Визитерка].

Расширение информационного поля может происходить за счет включения в толкование прагматических смыслов, знаний, основанных на личном опыте автора. Личностные оттенки обусловлены смысловыми модификациями семантики слова, не зафиксированными толковыми словарями. Стремление говорящего по-новому объяснить значение слова обуславливает появление дополнительных способов структурирования информации, например, обращение к имплицитной внутренней форме:

### ШПАРГАЛКА

*“Шпаргалка” была известна в глубокой древности.*

*Слово “шпаргалка” происходит от санскритского — *shpargalle*, что значит: секретный, тайный документ. ... Шпаргалка обыкновенная. Пишется на*

длинной, свернутой в трубочку полосе бумаги, вроде свитка (возвращение к древним образцам?)” [Аверченко, О шпаргалке].

**ХЛОПОТЫ.** Когда я был маленьким, совсем крошечным мальчуганом, у меня были свои собственные, иногда очень своеобразные, представления и толкования слов, слышанных от взрослых.

Слово “хлопоты” я представлял себе так: человек бежит из угла в угол, взмахивает руками, кричит и, нагибаясь, тычется носом в стулья, окна и столы. “Это и есть хлопоты”, — думал я [Аверченко, Хлопотливая нация].

Художественное толкование чаще всего является избыточным, имеющим оттенок энциклопедичности. Этому способствует прием авторской интерпретации денотативных признаков. Например, в дефиниции *шпаргалка* определяются следующие компоненты денотативного плана: а) **родовидовые отношения** (*шпаргалка обыкновенная; шпаргалка манжетная; шпаргалка с резиной (разновидность манжетной); шпаргалка подошвенная; шпаргалка телесная*);

б) **принцип изготовления** (“пишется на длинной, свернутой в трубочку полосе бумаги”, “Бумага свернута так, что края ее загибаются внутрь, и, таким образом, нужное место легко может быть найдено в бесконечном свитке посредством простого передвижения загнутых краев. Почерк должен быть мелкий, убористый, но ясный, разборчивый, без ошибок, кои для экзаменуемого могут быть губельны. Бумага тонкая, гибкая”; “изготовление такое: кусок резинки, употребляемой обыкновенно для рогаток, пришивается одним концом к внутреннему карману, а другим к шпаргалке, сделанной из твердой бумаги”; “Кажется, что может быть труднее и благодарнее — написать шпаргалку на подошвах сапога? — однако в последнее время экзаменуемые прибегают к этому чаще, чем многие думают”; “Уж одно название этой шпаргалки показывает, что она должна писаться на теле”);

в) **принцип использования** (“Лучший способ пользования манжетной шпаргалкой — задумчивое поднесение руки ко лбу, будто бы вы сосредоточенно обдумываете ответ. В это время и нужно быстро прочесть шпаргалку, отмечая в уме главное, но не обнаруживая в то же время на лице исключительного интереса к чтению, что легко может быть замечено экзаменаторами”; “По мере необходимости шпаргалка вытягивается из кармана и быстро пробегается глазами (см. “шпаргалка манжетн.”)”; “Понятно, что само местонахождение шпаргалки суживает круг возможности пользоваться ею. Так, при устном ответе чтение по такой шпаргалке невозможно. Мы не знаем случая, чтобы кто-нибудь, стоя перед экзаменаторами, хватал сам себя с искусством гимнаста за ногу и, поднеся подошву сапога к глазам, начинал отвечать по ней свой билет. Помимо неудобства такого положения, оно сразу бросается в глаза экзаменаторам и вызывает в них подозрение: что это, дескать, такое ученик нашел на своем сапоге? Почему он так внимательно рассматривает подошву? Если бы даже ученик, стоящий у экзаменационного стола, и знал, что у рядом с ним стоящего товарища на сапоге помещается целая литература, то и тут элементарное чувство общности интересов должно удерживать его от хватания товарища за ноги, повержения его на пол и чтения своего билета по подошвам поверженно-

го”; “Наиболее удобные для этого места следующие: ладони рук и ногти”);

г) **преимущества и недостатки** (“а в случае тревоги стоит только пустить шпиргалку на волю, и она сама вскочит в карман”; “В случае уличения вас в использовании шпиргалкой вы должны моментально задвинуть манжеты в рукава, а если и это будет замечено — можете пустить в ход последний шанс и удивленно заявить, что сами не знаете — кому это понадобилось испортить ваши новые манжеты, исписав их непонятными словами. Некоторые считают также недурным выходом из положения — заплакать, но мы лично считаем этот способ устаревшим и обыкновенно не достигающим цели”; “Этот способ сдачи экзаменов имеет то неудобство, что лишает экзаменуемого возможности приветствовать товарищей дружеским пожатием, вытереть пот со лба или вступить со сверстниками в оживленную драку”) [Аверченко, О шпиргалке].

Значительное место в процессе индивидуально-образной категоризации мира занимают дефиниции, отражающие сферу эмоциональных отношений. Автор, формулируя принципы художественного толкования, основывается на выборе конкретного объекта описания. При этом прослеживаются два способа языковой реализации понятия: референтное тождество и референтное расхождение, в результате которых дефиниция приобретает экспрессивно-стилистическую окрашенность и создается зрительный образ. Ср.: “Наталья Михайловна долго сидела на постели и горько думала. Думала о любви. “Любовь — очень тяжёлая штука! Вот сегодня, например, мне до зарезу нужно к портнихе, к дантисту и за шляпой. А я что делаю? Я бегу в Летний сад на свидание. Конечно, можно притвориться, что заболела. Но ведь он такой безумный, он сейчас же прибежит узнавать, в чем дело, и засядет до вечера. Конечно, свидание с любимым человеком — это большое счастье, но нельзя же из-за счастья оставаться без фулярового платья. Если ему это сказать, он, конечно, застрелится, — хо! Он на это мастер! А я не хочу его смерти. Во-первых, потому, что у меня с ним роман. Во-вторых, все-таки из всех, кто бывает у Лазуновых, он самый интересный...” [Тэффи, Счастливая любовь].

Эмотивные реалии определяют высокий потенциал коннотативных компонентов в структуре толкований. Актуальными становятся компоненты, позволяющие вызвать ассоциативные переживания читателя. С этой целью автор использует в толковании единицы одной тематической группы или лексико-семантического поля, эксплицируя признаковые семьи: **Нежность — самый кроткий, робкий, божественный лик любви?**

... Любовь-страсть всегда с оглядкой на себя. Она хочет покорить, обольстить, она хочет нравиться, она охорашивается, подбоченивается, мерит, все время боится упустить потерянное.

Любовь-нежность (жалость) — **все отдает, и нет ей предела. И никогда она на тебя не оглянется, потому что она “не ищет своего”.** Только она одна и не ищет [Тэффи, О нежности].

Экспрессивность художественной дефиниции создается при помощи авторского комментария, введения в толкование описания субъективных (позитивных или негативных) реакций. С этой целью используются идентифицирующие пред-

ложения номинативного тождества: *“Современный человек и в любви стремится прежде всего утвердить свою личность. Любовь — единоборство”* [Тэффи, О нежности]. *“Голоса разделились. Большинство кричало, что если это дело так оставить, то разврат пустит глубокие корни, и вместо твердых солдат революции образуются нарочки, которые будут рисовать друг другу голубков и исповедоваться в нежных чувствах. На черта они нужны. Такая любовь есть то же, что религия, т. е. дурман, расслабляющий мозги и революционную волю”* [П. Романов, Суд над пионером].

Таким образом, особенности художественных дефиниций обусловлены разной степенью образного осмысления объекта и являются дополнительным аргументом в пользу множественности семантического описания слова.

### Литература

1. Алефиренко Н. Ф. Спорные проблемы семантики. — М.: Гнозис, 2005. — 326 с.
2. Васильева А. Н. Художественная речь. Курс лекций по стилистике для филологов. Учебное пособие. — М.: Русский язык, 1983. — 256 с.
3. Вепрева И. Т. Проблемы наивной лексикографии // Проблемы русской лексикографии. Тезисы докладов международной конференции Шестые Шмелевские чтения 24-26 февраля 2004 г. — М., 2004. — С. 14-16.
4. Михеев М. Ю. Описание художественного мира Андрея Платонова по данным языка: 10.02.01 — русский язык / Институт русского языка им. В. В. Виноградова. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. — М., 2004. — 67 с.
5. Клобуков Е. В. К установлению уровней языковой категоризации // Функциональные и семантические характеристики текста, высказывания, слова. Вопросы русского языкознания. Вып. VIII / Под ред. М. Л. Ремневой и Е. В. Клобукова. — М.: Изд-во МГУ, 2000. — С. 24-46.
6. Ростова А. Н. Метатекст как форма экспликации метаязыкового сознания (на материале русских говоров Сибири). — Т.: Изд-во Томского ун-та, 2000. — 194 с.
7. Сапрыгина Н. В. Авторская семантизация в художественном тексте. — Одесса, 1996. — 232 с.
8. Ханпира Э. И. О художественной дефиниции // Проблемы структурной лингвистики. 1982. — М.: Наука, 1984. — С. 225-236.
9. Bierwisch M., Kiefer F. Remarks on Definition in Natural Language. Studies in Syntax and Semantics 10. — Dordrecht, 1969. — P. 55-79.

*Статья поступила в редакцию 4 ноября 2005 г.*