

7. Пименова М. В. Метаязык описания способов категоризации эмоций в языке // Исследование познавательных процессов в языке : сборник научных трудов. – Москва : ИЯ РАН, Тамбов : ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – С. 177-187.
8. Словарь русского языка : в 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. ; под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1981–1984.
9. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2-х т. – М., 1993.

**Пименова М. В. Категорії мови і культури.**

*У статті розглядаються категорії мови та культури. Основну увагу приділено питанню аналізу категорій у повсякденній картині світу на прикладі концептуальних метафор почуттів, тобто образних та символічних ознак. Дослідження супроводжується ілюстративним матеріалом із текстів художньої літератури.*

**Ключові слова:** мовна картина світу, внутрішній світ людини, концептуальна метафора, концепт.

**Pimenova M. V. The languages` and cultural categories.**

*The article presents an analysis and description of the conceptual metaphor of feelings in Russian languages` picture of the world. This article discusses the problem of the conceptual metaphor`s analysis: it`s different figurative and symbolic features and components which forms the structures of the concept feeling. Analysis of the metaphor`s parts are demonstrated on the concept feeling which allows to study the formation of core component and interpretative field in literature sources.*

**Keywords:** the language picture of the world, mans` inner world, conceptual metaphor, concept.

**Плужникова Т. И.**

**Национальный педагогический университет  
имени М. П. Драгоманова**

**АРТИОНИМ КАК ВЕРБАЛЬНАЯ ЧАСТЬ  
КРЕОЛИЗОВАННОГО ТЕКСТА**

*В статье рассматривается особый вид креолизованного текста, в качестве которого выступает картина: его вербальную часть составляет артионим, выполняющий роль экфрасиса, а иконическую – то, что на картине изображено. Их сочетание усиливает значимость каждого, благодаря чему достигается синергический эффект.*

**Ключевые слова:** креолизованный текст, артионим, экфрасис, синергический эффект

В последние годы в лингвистике сформировалось понимание так называемого “креолизованного текста” (термин принадлежит Ю. А. Сорокину и Е. Ф. Тарасову), или семиотически осложненного, “нетрадиционного”, видеовербального, составного, поликодового. Содержание такого текста рассматривается через призму его передачи вербальными и невербальным средствами коммуникации (Е. Е. Анисимова,

В. М. Березин, Л. С. Большаянова, Н. С. Валгина, Л. В. Головина, А. Ю. Зенкова, О. Л. Каменская, В. М. Ключанов, Э. А. Лазарева, Н. В. Месхишвили, О. В. Пойманова, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, L. Bardin, V. Karlavaris, S. D. Sauerbier и др.). Однако при этом вербальная составляющая априори признается доминантной, поскольку невербальный ряд – это всего лишь иллюстрация вербального. При этом надо отметить, что с несколько иной позиции их соотношение рассматривала ещё в начале 90-х годов XX в. Л. С. Большаянова, защитившая диссертацию на тему “Вербальное сопровождение /выделено нами – Т.П./ фотоизображения в современной британской прессе: содержание и структура”, а в настоящее время отдельные исследователи указывают на необходимость рассмотреть с позиции креолизованных текстов рекламу, политические карикатуры и плакаты [5, с. 189].

Под креолизованным текстом принято понимать сложное текстовое образование, в котором вербальные и невербальные элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное воздействие на адресата.

Объектом настоящего исследования является особый тип креолизованного текста – картина.

Изобразительное искусство как невербальная знаковая система неизбежно пересекается с вербальными средствами фиксации того же фрагмента объективной реальности. Теория текста позволяет трактовать картину как невербальный текст, поскольку текст – это “объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связанность и цельность” [8, с. 507], а картина этим требованиям отвечает.

Цель настоящего исследования – определить роль и значимость названия картины в её восприятии как креолизованного текста.

Описание содержания картины всегда представляет собой небольшой рассказ того или иного содержания, при этом рассказ этот, как правило, имеет название, название, которое является одновременно названием картины. В ономастике “имя собственное (название) произведения изобразительного искусства (живописи, графики, пластики)” обозначено термином *артионим* [10, с. 38], который относится к категории названий, связанных с духовной культурой (подкласс идеонимов). Необходимость подписи к картине оценивается по-разному. На выставке “Футуристы, лучисты, примитивисты” в 1914 г. неизвестный автор написал в альбом М. Ф. Ларионову:

*Подпиши свою картину,  
Чтобы каждый видеть мог,  
Что рисуешь ты Ундину,  
А не валяный сапог.*

Название произведения изобразительного искусства обычно отражает его содержание и состоит из нарицательного слова/слов, имеющего/имеющих определенное значение: “при этом нарицательное существительное не утрачивает своего лексического значения, а лишь изменяет свою функцию” [11, с. 461]. Артионим используется для номинации не фрагмента объективной действительности, а невербального знака, посредством которого художник выразил свое видение данного фрагмента: “*Девушка, кормящая голубей*” (В. Н. Бакшеев, 1887), “*Богатыри*” (А. В. Васнецов, 1898), что ещё раз доказывает статус артионима как части креолизованного текста.

Правильность построения креолизованного текста обеспечивается соблюдением тех же условий, что и текста вербального: она “связана с соответствием требованию “текстуальности” – внешней связанности, внутренней осмысленности, возможности своевременного восприятия, осуществления необходимых условий коммуникации и т.д.” [8, с. 507].

Внешняя связанность креолизованного текста, можно сказать, более очевидна, т.к. на полотне зритель одновременно видит всё содержание картины. Внутренняя осмысленность также становится видна почти сразу, хотя для её понимания должны быть реализованы “возможности своевременного восприятия”.

В общей теории восприятия представлен в том числе и так называемый информационный подход – теоретическое наследие Дэвида Марра, который исходил из того, что распознавание объекта происходит в результате перцептивных действий, состоящих в решении зрительной системой проблемы, связанной с обработкой информации [9, с. 19].

Анализ восприятия и обработки информации базируется на восходящих (*bottom-up*) и нисходящих (*top-down*) процессах. Художник, оперирующий, прежде всего, невербальным знаком, является субъектом действия в восходящем процессе, называемом также процессом передачи информационных данных (*data-driven processes*). В целях оптимизации этого процесса он может привлекать и вербальный знак. Если артионим выполняет только идентифицирующую функцию (например, лишь указывает на жанр картины: “*Портрет*” (Анри Матисс, 1913 г.) “*Натюрморт*” (Христофер Пудис, 1660 г., Джорджа Моранди, 1925 г.)), он, безусловно, вторичен в корреляции знаков – невербального и вербального.

Нисходящие процессы, называемые также процессами концептуализации информационных данных (*conceptually driven processes*), включают произвольное вовлечение глобальных, абстрактных и более высоких уровней анализа в реализацию процессов на более низком уровне: эти процессы восприятия преимущественно базируются на знаниях, ранее полученных наблюдателем, его предшествующем опыте, осмыслении и интерпретации, а также на его ожиданиях [12, с.254]. Например, о трагическом полотне Ф. А. Бронникова “*Проклятое поле*” (1878 г.)

искусствовед В. В. Стасов писал: “Эта картина – образец удивительного воздействия композиции, красок и рисунка... все полно правды, все говорит, все обличает”, но только полное название картины “*Проклятое поле. Место казни в Древнем Риме. Распятые рабы*” делает её живописным рассказом о жестокой расправе рабовладельцев-патрициев над рабами.

Зритель, являющийся субъектом действия в этом процессе, может по-своему интерпретировать невербальный знак, не принимая вербальную часть креолизованного текста, предложенную автором картины, что иллюстрирует эпиграмма известного в своё время поэта-остроумца П. Потёмкина на картину В. Бурлюка “Зимняя баня”:

*Пальцем, выпачканным в сажу  
(В бане не был я давно),  
Я все мажу, мажу, мажу  
Терпеливо полотно.  
И нечистый плод исканий  
Называю “Зимней баней”.*

Нами проанализировано 817 названий картин, находящихся в государственной Третьяковской галерее, написанных в разное время художниками разных направлений, работавших в разных жанрах. Для номинации созданного им произведения художник может избрать слово (“*Смотринь*” Н. Неврев, 1888 г.), словосочетание (“*Больной музыкант*” М. Клодт, 1859 г.), предложение (“*Земство обедает*” Г. Мясоедов, 1872 г.). Естественно, у портретистов названия картин отличаются от названий пейзажистов и маринистов, они, с одной стороны, в большей степени предполагают у зрителя наличие определённых фоновых знаний (если представлен портрет известной личности, например, “*Портрет поэта Александра Сергеевича Пушкина*” (1827 г.) О. Кипренского), с другой – формируют эти знания, поскольку такие артионимы часто включают указание на род деятельности и статус портретируемого лица (“*Портрет датского скульптора Бертеля Тордвальсена*” (1833 г.) О. Кипренского, “*Портрет действительного тайного советника президента академии художеств графа А. С. Строганова*” (1814 г.) и др.). В любом случае роль артионимов для восприятия содержания картины в этом случае менее значима; сам креолизованный текст такого содержания приближается к документальному.

В названиях картин исторических и жанровых артионим фактически выполняет роль экфрасиса. *Экфра́сис* в переводе с греческого (от *ἐκφράζω* – “высказывать”, “выражать”) означает описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте [4]. Р. Барт отмечает, что в александрийской неориторике (II в. н. э.) культивировался *экфра́сис* – жанр блестящего обособленного отрывка, самоценного, не зависящего от какой-либо функции в рамках целого и

посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства. Такая традиция сохранялась на всем протяжении средних веков [1, с. 395]. Анализируя становление византийской эстетики (IV–VII века), В. В. Бычков указывает: “В своих описаниях произведений искусства византийцы опирались на два различных и хорошо известных им типа экфрасиса – греко-римский и древнееврейский. Одни из них развивали первый тип, другие подражали второму, а третьи пытались использовать и развить их оба в стремлении наиболее полно и всесторонне описать и объяснить рассматриваемое произведение искусства. В качестве характерной черты греко-римского экфрасиса следует указать на тенденцию подробно описывать внешний вид произведения искусства, как бы давать словесный аналог того, *что видел* зритель, рассматривающий данное произведение. Ветхозаветных авторов, напротив, меньше интересовал собственно внешний вид описываемых предметов. За ним они усматривали, говоря современным языком, технологию изготовления соответствующих произведений, поэтому их описания наполнены динамикой и движением процессов изготовления храма и дворца Соломона, “ковчега завета”, одежд священнослужителей и т.п. произведений древнееврейского искусства. Условно можно было бы обозначить первый тип описания как *статический*, а второй – как *динамический*. Подчеркну, что их соотнесение с греко-римской и ближневосточной культурами делается только на уровне характерных *тенденций*. На практике мы встречаем и в греко-римском мире отдельные примеры динамического экфрасиса, и в ближневосточном – статического...” [3]. По мере того как знаково-символическое восприятие видимого мира, всего, что создано человеком, в том числе и библейских текстов, распространяется на изобразительное искусство и архитектуру, возникает новый тип экфрасиса – *толковательный*, объединяющий описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей или всего произведения в целом. Такое описание отличается и от греко-римского, и от библейского типов описаний: “На его основе только с трудом можно составить представление о том, *что и как изображено* конкретно на картине, но подробно разъяснено, что должно *означать* изображенное” [3].

Если в Древнем Риме экфрасис считался лишь “описательной речью, отчетливо являющей глазам то, что она поясняет” (цит. по [7]), то есть понимался достаточно однозначно, то со временем этот термин стали употреблять как в широком, так и в более узком смысле слова. “В широком смысле экфрасис – это словесное описание любого рукотворного предмета, будь то храм, дворец, щит, чаша, статуя или картина. В более тесном смысле это описание не самого по себе предмета, а предмета, несущего изображение другого предмета, группы предметов, какой-либо сценки, сюжета и т. п. (классический пример – описание щита Ахилла в “Илиаде”). Наконец, следует указать на связь экфрасиса с античным жанром эпитафии (“надпись

на предмете”), представлявшей собой стихотворение, говорящее о какой-либо вещи; таковы, например, стихотворные рассуждения о предметах изобразительных искусств, отклики на произведения словесности и др.” [7].

В своём исследовании мы опираемся на положение о том, что “в современной науке экфрасисом называют словесное описание предметов изобразительного искусства, при котором осуществляется перевод с языка одной семиотической системы на язык другой, в результате чего происходит замена изобразительных знаков на словесные /выделено нами – Т.П./” [6, с. 202]. Именно в этом случае можно утверждать, что некоторые виды артионимов являются своеобразными экфрасисами. Например, артионим “*Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы*” к картине Николая Ге (1974 г.) можно рассматривать как статический экфрасис, а название картины П. Федотова “*Сватовство майора*” (1848 г.) или работы М. А. Васильева “*Беседа за прялкой*” (1884 г.) – как динамические. К толковательным экфрасисам, видимо, можно отнести, например, артионимы “*Грешница*” Г. Семирадского (1873 г.). Известное полотно В. Верещагина “*Апофеоз войны*” (1871 г.) приобретает высокий философский смысл в значительной степени благодаря его артиониму, выполняющему функцию толковательного экфрасиса. Безусловно, изображенная на картине гора человеческих черепов на фоне пустынной местности с разрушенной крепостью на дальнем плане, остовами сухих деревьев и вороньём – птицами-падальщиками, единственными живыми существами на этой выжженной солнцем и людьми земле, сами по себе производят потрясающее впечатление на зрителя. Но эффект от восприятия усиливается в разы при прочтении вербальной части креолизованного текста, дающего представление и об отношении автора картины к изображенному на ней, и предостерегающего зрителя-“читателя”. Слово *апофеоз* многозначно, и в артиониме оно, как это ни странно, реализует весь семантический объем полисеманта (естественно, при условии, что смотрящий знает все значения этой лексемы): “[греч. *apothéōsis* – обожествление] 1. В Древней Греции и Риме: обряд обожествления какого-либо героя, императора и т.п. 2. *чего, чему*. Прославление, возвеличение какого-либо лица, события и т.п. 3. Заключительная торжественная массовая сцена спектакля или праздничной концертной программы. *Опера в пяти актах с апофеозом*” [2, с. 44]. Человек, обладающий достаточным объемом фоновых знаний, может “прочитать” эту картину, например, следующим образом: поклонение богу войны приводит к тому, что для его возвеличения приносятся человеческие жертвы, и вот чем это заканчивается. В качестве названия к этой картине сочетание *апофеоз войны* приобретает саркастический оттенок, можно даже сказать становится фразеологическим, поскольку у слова *апофеоз* формируется значение “обличение”. Таким образом, актуализация обеих частей креолизованного текста, каковым мы считаем художественное полотно, дает синергический эффект.

Итак, произведение изобразительного искусства трактуется нами как особый вид креолизованного текста, включающего два компонента – невербализованный и вербализованный. Его отличие от креолизованного текста в общепринятом понимании этого термина в том, что первый компонент является обязательным. Второй – в известном смысле факультативный, но с учетом того, что иногда именно он, по сути, меняет смысл первого (особенно в роли экфрасиса), его можно назвать и компонентом необходимого информативного восполнения, и оптативным компонентом (от лат. optativus желательный), но в этом случае возникает ненужная ассоциация с оптативным наклонением. Оптимальное сочетание невербальной и вербальной части креолизованного текста дает синергический эффект с точки зрения восприятия картины и её воздействия на зрителя.

### *Л и т е р а т у р а :*

1. *Барт Р.* Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : “Прогресс”, “Универс”, 1994. – 393 с.
2. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 1998. – 1536 с.
3. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. [Электрон. ресурс]. Режим доступа : <http://www.krotov.info>
4. *Вейсман А. Д.* Греческо-русский словарь. – Спб., 1899. – 1370 с.
5. *Ворошилов М. Б.* Креолизованный текст: аспекты изучения / Политическая лингвистика. – Вып. 20. – Екатеринбург, 2006. – С. 180-189.
6. *Королева Е. А.* Россетти: живопись словом (на примере сборника стихов и цикла сонетов “Дом жизни”) // Проблемы семантики языковых единиц в контексте культур (лингвистический и лингвометодический аспекты): Международная научно-практическая конференция 17-19 марта 2006 г. – М. : “Издательство “Элпис””, 2006. – 800 с.
7. *Косиков Г. К.* Теофиль Готье, автор “Эмалей и Камей” // Готье Т. Эмали и камеи : сборник / сост. Г. К. Косиков. – М. : Радуга, 1989. – С. 5–28.
8. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
9. *Марр Д.* Зрение. Информационный подход к изучению представления и обработки зрительных образов / пер. с англ. – М. : Радио и связь, 1987. – 400 с.
10. *Подольская Н. В.* Словарь русской ономастической терминологии. – М. : Наука, 1988. – 189 с.
11. Русская грамматика : в 2-х т. – М. : Наука, 1982. – Т. 1. – 783 с.
12. *Шиффман Х. Р.* Ощущение и восприятие. – 5-е изд. – СПб. : Питер, 2003. – 924 с.

#### ***Плужникова Т. І. Артионім як складова частина креолізованого тексту.***

*У статті розглядається особливий вид креолізованого тексту, яким є картина: його вербальну частину складає артионім, що виконує роль екфрасиса, а іконічну – те, що на картині зображено. Їхнє сполучення посилює значущість кожного, створюючи синергічний ефект.*

***Ключові слова:*** креолізований текст, артионім, екфрасис, синергічний ефект.

**Pluzhnikova T. Artionym as a component of the creolized text.**

*The special type of the creolized text (the picture) is analyzed in the article. Artionym presents its verbal part, carrying out the role of ekphrasis, and iconic - the one that is represented in a picture. Their combination strengthens the importance of everyone as a result synergetic effect is reached.*

**Keywords:** creolized text, artionym, ekphrasis, synergetic effect.

**Прискока О. В.**

## ПАМ'ЯТКА СТАРОУКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ XVII СТОЛІТТЯ “ПРОЛОГ” (1643 р.) ЯК ДЖЕРЕЛО ФІЛОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

*Стаття присвячена розгляду давньоруської писемно-літературної пам'ятки “Пролог” за списком 1643 року, що зберігається в Інституті рукописів, у фонді Київської духовної академії. У ній висвітлено основні палеографічні дані пам'ятки, її літературний зміст і деякі особливості мовних рис. Автор доводить, що вона містить важливий матеріал для літературознавчих, мовознавчих та інших наукових спостережень.*

**Ключові слова:** список, джерело, слово, лексема, великомученик, страсті, повчання, сказання, пам'яті, жанр.

*Прологом у християнській та науковій традиціях називають своєрідний збірник літературних творів релігійного змісту, до якого увійшли житія святих, переважно великомучеників, постраждалих за віру, повчання, церковно-повчальні оповідання тощо, розміщені за днями церковного календаря.*

*З огляду на величезну кількість списків пролога (понад 3000, у кількох редакціях), наявних на східнослов'янській території і переписаних у різні часи, починаючи від Київської Русі і майже до XIX століття, роблять висновок, що ця книга була масовим улюбленим читанням східних слов'ян періоду як мінімум XI–XVII століть. Відомі деякі списки пролога і на південнослов'янській території, проте у кількісному відношенні вони значно поступаються східнослов'янським.*

*Літературним і текстологічним джерелом пролога вважають пам'ятки християнської візантійської літератури: “Мінологій”, складений при імператорі Василі II (975–1025 рр.) і “Синаксар” XI століття [1, т. 49, с. 409] В науці припущення, що “Мінологій” завезла на Русь візантійська принцеса Анна, християнська дружина князя Володимира.*

*Відносно походження назви пролог відомо, що у одному з археографічних джерел, а саме у “Синаксарі” XI століття, складеному якимось Петром, була передмова – *pròlogoj*, грецька назва якої була використана слов'янськими перекладачами як назва усієї книги [там же].*

*За загальним змістом пролог складається з двох частин – вереснево-лютневої та березнево-серпневої, – які є окремими книгами, деколи*