

Н. Е. СУЛИМЕНКО

Российский педуниверситет имени А. И. Герцена

ТЕКСТОВОЕ СЛОВО В ПРЕДСТАВЛЕНИИ ЗВУКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА

Рассматривается языковая картина мира как способ проявления личностного начала в языке в одном из аспектов — звуковая картина мира в ее лексическом представлении.

По современным лингвистическим представлениям, «нельзя познать сам по себе язык, не выйдя за его пределы, не обратившись к его творцу, носителю, пользователю — человеку, к конкретной языковой личности»¹.

Языковая картина мира как способ проявления личностного начала в языке, когнитивного и прагматического уровня в структуре языковой личности может подвергаться общему, глобальному, или аспектному рассмотрению в тексте. Один из таких аспектов — звуковая картина мира в ее лексическом представлении.

Выбор данного аспекта связан со значимостью акустической среды для ориентации человека в мире, осуществления его коммуникативных потребностей, а также с той особой ролью, которая принадлежит глаголам звуковой семантики в экспликации картины мира.

Организирующая роль глагола в передаче текстовых ситуаций согласуется с данными фреймового и психолингвистического подходов, при которых глагольная рамка представляет собой частный случай схем, с помощью которых хранятся знания человека, часть его семантической памяти. Если считать всю информацию, включая лингвистическую, организованной по типу фреймов, то семантическим фреймом предстает и ситуация как «внутриязыковой способ выделения одного из «кадров» внешней действительности»². Понимание ситуации как семантического фрейма, как выражаемого средствами языка общего представления о фрагменте реального мира открывает путь к изучению картины мира в системе текстовых ситуаций.

Изучение звуковой картины мира целесообразно связать с текстами, имеющими дополнительные стимулы к ее языковому воплощению. В нашем случае это текст повести Г. Беглова «Досье на самого себя»*, написанной кинорежиссером и предназначенной и для экранизации, и для чтения. Экранизация требует предельной точности звуковой характеристики изобраа-

* См.: Нева. 1988. № 9—10. Далее при цитировании в скобках указаны номер журнала и страница.

жаемых сцен, информации об условиях, порождающих звук, его источники, среде его распространения, объектах, каузаторах звучания, субъектах восприятия звука. Предельно разнообразны должны быть и способы описания общения действующих лиц, их речевой манеры, интонации, дающих представление о личности говорящего, его эмоциональной сфере, характере, пристрастиях, возрасте и т. п. Ориентация же на читателя предполагает, кроме того, привлечение языковых средств, просто констатирующих наличие звуковой ситуации.

Семантика звучания реализована в серии текстовых ситуаций, иерархически организованных в пределах повести, все многообразие которых условно можно свести к двум типам: 1) ситуации с преобладанием речевого общения в той или иной среде, в тех или иных условиях, поскольку принадлежность персонажа к тем или иным социокультурным группам, коллективам — важная черта языковой личности, характеризующая ее прототип; 2) ситуации звукового состояния изображаемой внешней среды.

В исследуемом нами тексте использованы все слова соответствующей идеографической группы, отмеченные в «Лексической основе русского языка»³, за исключением некоторых, сравнительно новых, так как хронологически и тематически они не соответствуют изображаемому в повести событиям.

Рассмотрим языковые способы воплощения типовых ситуаций, хотя их выделение в известной мере условное, огрубленное, нежесткое.

В пределах первого типа представлены ситуации преимущественно неофициального общения лиц разных возрастных и социальных групп в обычных и экстремальных условиях — значительное место в повести занимают ситуации речевого общения молодежи, общения в условиях заключения и др.

1. Разговор с приятелем о знакомстве с девушкой.

«Я не идё». — «Не идешь?» Ленька **перестал хрустеть** макаронами. Он был очень смешон с набитым ртом. «Но она умрет, — **зашептал** Ленька, — за ней следом умрут ее мама и папа. За ними — сестренка. За сестренкой последую...» Ленька заморгал часто-часто и, проглотив жвачку, **заплакал**. У него полились слезы. Настоящие слезы. Это было уже сверхъестественное. Я тут же простил ему **болтовню** о дружбе, его раздражающе богатый костюм, простил ему все. Он был талантлив. Несомненно талантлив. «Как ее имя?» — **спрашиваю** я, словно действительно решил избавить их всех от смерти. «Людмила. Урожденная Фридман», — **отчеканивает** Ленька.

<...> Тщательно осмотрев хлопчатобумажные серенькие брюки, купленные на барахолке полгода назад, Ленька **щелкает пальцами**. «Это может стать пикантным! Нужен уют и мокрая тряпка». Уют грелся неправдоподобно долго. А когда я в десятый раз подошел, чтобы пощупать его... пальцы прилипли к

нему. Я заорал так, что, кажется, до сих пор помню этот крик» (9, 20).

Обращает на себя внимание ядерная роль глаголов звучания и отглагольных имен в передаче ситуации, причем как собственно глаголов речи, так и иных. Прекращение звучания (**перестал хрустеть**) служит сигналом перехода к сообщению информации (момент эмоциональной реакции и обдумывания ситуации). К этому же сводится, по существу, роль паралингвистических средств (**заплакал, щелкает пальцами**). Способом организации функционально-семантического поля текста выступают межчастеречные связи слов с опорой на синонимы и гипонимы ЛСГ глаголов звучания (**кричать — крик, воющий, болтовня, заорал, отекачивает, щелкает, хрустеть, зашептать** и др.). Артистизм природы персонажа передан ситуативно точным подбором глаголов, в авторской речи сопровождающих диалог и фиксирующих голосовые модуляции (указание на силу, степень четкости, скорость произнесения реплик, переход к пению) вплоть до отказа говорить (**заплакал**).

2. Сцена знакомства с будущей невестой и женой.

«Из соседнего двенадцатого слышен голос Шульженко... Звоним. Ленька входит первым. «Точность — вежливость королей! Но в семнадцатом это упразднено вместе с монархией». В ответ рассмеялись.

<...> Протягиваю руку с пятью хризантемами. Сейчас, при ярком свете, я вижу, какие они мягкие и вялые. Начинаю краснеть. Надо что-то делать. Перевожу взгляд на ту, которая в профиль, и нахально выпаливаю: «Это Леня для вас выбрал...» Не знаю, поняла ли она мое смущение, оценила ли нахальство или вообще не заметила жалкого вида цветов,— не знаю.

<...> Сидящие поднимаются разом и одновременно выпаливают: «Риваммаля», что означало: Римма и Валя. Прыснули и одновременно опустились.

<...> Я понимаю, что глазею по сторонам, но я ничего не могу с собой сделать: вещи кричат, показывают себя, навязываются. «Он онемел при этой же катастрофе?» — спрашивает одна из прыскавших.

«А из вас самая красивая, знаете кто?..» Задал вопрос и сам не знаю на него ответа и не знаю, как он возник, и почему я позволил себе сказать это вслух. <...> Теперь она не смотрела. Она ждала услышать приятную для себя правду. Но я солгал. ...я мстил ей за цветы, за авиационную катастрофу, за обожженные пальцы и за красное дерево, которое уже однажды крушил топором».

<...> «Дуня, давай блинов с огня!.. — задыхался скороговоркой хмельной баритон.— Дуня, целуй скорей меня!..» Хлопают двери. Мелькают ноги. Гремит посуда. Прокричал Ленька: «Не задавить бы!»... Снова мелькают ноги, а незнакомый мне баритон уже поёт про студенточку...

<...> Из красного футляра донеслось густое «боммм». Нас приглашают к столу.

<...>

Хочется домой. Остаться одному. **Слушать**, как за стеной **платчет** маленькая Катенька. <...> А потом в коридоре будут долго **шепаться**... <...> А потом все **сморкнет**, и во всем мире останутся только **ходики** и я... <...> **Ударило по ушам визгом и смехом**. В притворном ужасе **визжит** Люси́на сестренка. <...> Остальные **хохочут**, как сошедшие с ума. Лишь Ленька с серьезным видом сооружает себе бутерброд. <...> **Заговорили** все разом» (9, 20—24).

Приведенный эпизод, как и многие другие (по законам сценария), сопровождается передачей звукового фона, шума времени. С опорой на фоновые знания в звуковой зоне устанавливаются не только непосредственные, но и опосредованные семантические связи; в первом высказывании: краткое прилагательное со значением воспринимаемого на слух признака (**слышен**) — источник звука (**голос**) — лицо, которому принадлежит звук указанного характера (**Шульженко**). Отбор средств звукообозначения и их ситуативные смыслы обусловлены прагматической установкой данного фрагмента, отражающей как замысел и жанрово-стилевые особенности произведения в целом, так и интегрирующую функцию свойственных ему стилистических приемов. Следует отметить склонность к лаконичным структурам предложений, вводящих в ситуацию (**звоним**) или отмечающих момент развязки микро- или макроситуации (**в ответ рассмеялись; ударило по ушам визгом и смехом**) с последующей конкретизацией (**визжит, хохочет, заговорили**), с использованием деривационных (**визжать — визг**) или семантических межчастеречных (**смех — хохочут**) отношений. Разнузданность подгулявшей компании, непомерный шум передает и сама безличная конструкция с глаголом **ударить** в его лексически связанном значении 'внезапно и громко раздаться, прозвучать; грянуть', в норме реализуемом по отношению к звукам, издаваемым неодушевленными предметами (гром, звонок, выстрел). Сознание главного героя переключается из плана желаемого в план реальности.

Несоответствие ценностных ориентаций героя вкусам мещанской среды подчеркивает подбор глаголов, характеризующих способ общения (**прыснуть, одна из прыскавших**), (**задыхался скороговоркой хмельной баритон**), на базе семного согласования звуковая лексика объединяется с беззвуковой. Элементы окружения (**смущение, нахальство, разом и одновременно**) проясняют мотивы выбора и повтора глагола **выпаливать**. И здесь ядерными для текста предстают глаголы звучания и ближайшие к ним отглагольные имена. Кроме того, используются звуковые наречия (**вслух, скороговоркой**) и прилагательные (**густое**), существительные со значением источника звука, его про-

изводителя (ходики, баритон), звукоподражания (боммм), тяготеющие к периферии поля, как и глаголы звучания, утрачивающие архисему данной ЛСГ (вещи кричат), и слова с противоположным значением (онеметь).

3. Сцена комсомольского собрания.

«Поднялся Виталий Уваров. (<...> **Играет на аккордеоне, неплохо поет матросские песни...**)».

<...> «О-о, какая ты сволочь!» — **вырвались** и обожгли голову слова... <...> «Что ты знаешь про Федора Михайловича?! <...> **Что?! Что?! — ору** я в туманные желтые лица <...> **Громко смеюсь, спрашиваю:** «А почему бы тебе не жениться на Люське?»»

<...> В зале **зашумели**. Из шума **вырвалась** реплика: «Свадебный пирог отработываешь?» Фомин **рассмеялся** подкупающе **весело** и аппетитно **причмокнул**. «За такой пирог не наставишь жене рогов!» В зале **заржали**. Шурика **понесло**. Он даже **не заикался**, что бывало с ним в минуты наивысшего подъема духа. «А он, представьте себе, **сбежал**. И от пирогов, и от ковров!» <...> (В зале одобрительно **зашумели**. **Раздались хлопки**).

<...> «Виктор — парень чистый, и подвела его в этой истории чистота. **Оглушила** его Любочка... Да, да **не смейтесь!**.. Я слышу, что ты сказал, Степанов... Я отвечу тебе на это...»

<...> «Вот так же он **молчал** на бюро», — **услышал** я голос секретаря. <...> «У меня болит голова, — **повторяю** я **громко**. <...> Я боюсь вас...» Я шел к своему месту. Вокруг стоял **вой**. Из последующего, кроме этого **воя**, я не помню ничего. Что-то **говорил** мне на ухо Шурик. **Размахивал** руками на авансцене Колокольцев. **Покачивались** очки преподавательницы русского языка Полины Антоновны. Долго **стоял** на сцене подполковник Божков. Потом **поднимали** и опускали руки. Потом все вышли из зала. Один Фомин **расхаживал** теперь по пустой сцене и **дымил папирсой**» (9, 46—49).

Бурная сцена обсуждения морального облика героя (время действия — 1948 год) происходит на мощном звуковом фоне. Средства его создания здесь разнообразные, в частности неопределенно-личные конструкции с оттенком обобщения за счет использования обстоятельственного детерминанта (**в зале зашумели, в зале заржали**). Это способ молодежной реакции на реплики говорящих (ср. еще: **в зале одобрительно зашумели; раздались хлопки; вокруг стоял вой**). На его пике и в силу эмоционального напряжения речь отдельных выступающих перестает восприниматься героем, и, как в немом кино, сам факт ее наличия устанавливается путем зрительного наблюдения (ср. использование глаголов движения в конце фрагмента как эквивалентов глаголов говорения). Здесь очень точны обстоятельственные распространители глаголов, подчеркивающие самые необходимые по ситуации семы глагола (ядерные или периферийные): **неплохо поет, громко смеюсь, рассмеялся подкупающе**

весело, аплетитно причмокнул, повторяю громко — чем высвечивается и диапазон существенных для ЛСГ глаголов звучания дифференциальных признаков в системе языка. Смежные высказывания определяют границы межгрупповых связей глаголов по их несвободным значениям (**Шурика понесло; он даже не заикался; подвела... его чистота; оглушила его Людочка**). Отмечается темное варьирование глагола **молчать** (в данном случае — 'не говорить из-за нежелания обсуждать темы, не касающиеся посторонних'). Глаголы, демонстрирующие отказ от говорения, выступают средством маскировки информации, ее утаивания, служат для передачи психологического климата описываемой эпохи — вынужденного молчания.

4. Разговор мальчика с родителями.

«А за что Карла Карловича арестовали?» Мама **грохнула** утюг на подставку и вышла из комнаты. Она не хотела об этом **говорить**. Почему? А вечером, когда мы все сидели за столом и пили чай, на мой вопрос: «А нас не посадят в тюрьму? Деньги-то мы у них занимали...» — папа **промолчал**, а мама **стукнула** ладонью по столу, чего никогда с ней не бывало: «Ты перестанешь **болтать** ерунду?! Допивай и спать!» Взрослые что-то скрывали» (9, 8).

5. Сцена допроса.

«Пытаюсь **говорить** спокойно. <...> «Вы не пробовали с арестованными **говорить** нормально? Дома же вы так не **разговариваете?**» Майор **хмыкнул**.

<...> «Я по ночам не сплю. Вы не можете об этом не знать. И извинение звучит насмешкой... <...> Снова **хмыкнул** и презрительно **добавил**: «Пистолет запрятать получше и то не мог: ...ровый из тебя контрик».

<...> **Пауза затягивалась** как петля. «Горобец приходил к отцу? Иван Петрович Горобец... Ты видел его?» — «Никто не приходил... Даже не слышал про такого».

<...> «А? Что же выходит? То ли папочка пристукнул Горобца, забрав оружие... То ли приобрел его у него. Зачем? А?»

Я **рассмеялся**. Да, да — **рассмеялся**, довольный и счастливый. Все сейчас кончится, и меня отпустят.

<...> Я **кричу** ему в глаза, что встречал в жизни подобных: ему кретинов в роли учителей... Но **кричу не вслух**.

<...> Наступила длинная пауза. Вентилятор. Ради него я был готов **слушать** любую чушь. <...> **Говорю тихо, растягиваю слова** и глотаю в последний раз **звенящую** ласковую струю.

«**Объясняю** вам, майор, еще раз... И если это пойдет вам на пользу, повторяю с удовольствием и в третий...» <...> Пью хлеб воздух, почти пьянея при этом. <...> **Повторить?**

Повторил это я уже в камере» (10, 16—18).

Выше отмечалась роль глаголов ЛСГ в развязке микроситуации или введении новой. Такова же их функция: (как и описательных оборотов звучания) в конструкциях простого

предложения, вынесенных в абзацную фразу: **майор хмыкнул; я рассмеялся; наступила длинная пауза; пауза затягивалась как петля** (с речевой многозначностью). Так, с помощью глаголов звучания имплицируются причинно-следственные отношения. Глагольные распространители уточняют и актуализируют не только содержательную, но и звуковую, фонетическую сторону звучания (что очень важно для нужд экранизации — в качестве интонационных и фонетических ориентиров в актерской игре): **говорить спокойно, звучит насмешкой, снова хмыкнул, презрительно добавил, говорю тихо**. Эксплицируются с помощью обособленных конструкций периферийные семы (причинная для глагола **рассмеялся** — 'довольный' и 'счастливый'), в рамках высказывания устраняется звуковая сема у ядерного глагола группы при сохранении дифференциальной ('передача информации'). Это происходит, и с опорой на дефразеологизацию оборота (**кричу в глаза**), и с введением «незвукового» распространителя (**не вслух**). Межгрупповое взаимодействие обнаруживается с глаголами физического действия (по расчленениям их связанных значений): **пауза затягивалась, растягиваю слова**. Необычную денотативную приуроченность с опорой на ситуативные смыслы приобретает, казалось бы, обычное сочетание слов: **звонящая ласковая струя** (но не бегущей воды, а воздушная струя вентилятора среди удушающей жары).

6. Сцена у врача в лагере. Ее характеризует стилистический прием нарочитой экспликации интонации речи. Это важно не только для точности смыслового выражения содержания высказывания, но и для обрисовки речевой манеры говорящего, так как интонация и другие фонетические особенности речи наиболее индивидуальны. Ср.: **«Разговор она ведет со всеми только на ты и в таком тоне, будто пациент только что разбил ее очки, выстрелив из рогатки. «Что расселся?» — скрипит она злобно и тарашит рачьи глаза.**

<...> **«Закрой рот! — обрывает она. — Наболтал на десять лет — теперь помалкивай!»** <...> **«С такими легкими на кладбище лежать, — скрипит старуха, заканчивая прослушивание. — А он против власти... Не совестно?»**

«Я ее строил, Элеонора Юлиановна, — со слезами на глазах говорит профессор. — Я участник плана разгрома Юденича. «Все вы участники», — терапевт скрипит пером в карточке, угрожающе шевеля кисточками на подбородке. «Три дня из юрты не выходить! — тоном приказа объявляет она, протягивая освобождение от работы. — Увижу на территории, берегись!» И тарашит глаза, наслаждаясь произведенным эффектом. <...>

Чудная старуха. Ее любили все, потому что она любила всех, хотя и искусно прятала эту любовь. Но разве любовь спрячешь?» (10, 39).

Имитация состояния злобы достигается подбором как слов разных частей речи, сопровождающих беседу врача (в таком

тоне, злобно, тоном приказа), так и глаголов звучания (скрипит в разных его значениях, **обрывает, объявляет, наболтал**, ср. контраст: **со слезами на глазах говорит профессор**). Ср. со сценой открытого издевательства над арестованным, еще не понимающим безвыходности своего положения.

7. Сцена в милиции.

«Честное слово, что дурака валяете? Или кто-нибудь капнул чего? Так говорите...» Они дружно рассмеялись.

«Артист! — с веселой издевкой выкрикнул лысый. Забарабанило сердце, будто наотмашь ударили по лицу.

«Вы что здесь сошли с ума... от безделья?! — срываюсь на крик. — Я напишу об этом в Москву... Кто дал вам право разгрызывать с людьми подобные водевили?!»

В хохоте потонула последняя фраза. Как ванька-встанька, качался на диване подполковник, хлопал себя по коленкам, **повизгивал** и вытирал выступившие слезы.

Вошел дежурный. Майор закрыл лицо руками.

«Уведите артиста», — приказал он, **давась от смеха**» (9, 61).

Второй тип ситуаций в создании звуковой картины мира в повести — ситуации звукового состояния изображаемой среды. Эти ситуации разнообразны, объединяет их одно — все они значимы для человека и отражают его видение мира. Рассмотрим основные сцены, реализующие данный тип ситуаций.

1. Сцена в коммунальной квартире.

«Коридор постоянно гудит от голосов. Жужжат примуса. Гомонят дети, **катаясь** по коридору на самокатах и верхом друг на друге. <...> Двенадцать ночи. Стук в дверь. В халате, накинутом на голое тело, входит тетя Зина из тридцать первого номера. «Хотите рассольничку? Только что сварила...»

<...> Засыпая, **слышу шепот** дяди Бори из четырнадцатого и отца. Они **шелестят** газетой и много **чертыхаются**.

Каждую неделю этаж **содрогается** от свадьбы. <...> Она [Лидия Васильевна] **поет** по утрам у своего примуса вальсы Штрауса. Сегодня она **не поет**. Она сидит на краю стола, составленного из множества столов, протянувшихся от кухни до кухни. Из каждой ежеминутно выносят кастрюли, сковородки...

<...>

Отец **сказал тост**. Пока он **говорил**, все молчали, кроме тети Зины. Она **безостановочно хохочет** и ко всем лезет целоваться, даже ко мне. Потом столы разобрали по комнатам. Отец вынес гитару, дядя Женя из одиннадцатого — банджо, Фимкин отец выкатил пианино, и тут **началось**... Даже моя мама, которая так и не признавала «коммуналки», отплясывала краковяк. Все кружилось и вертелось вокруг. **Визжали** девчонки-двойняшки...

<...> К утру коридор **затих**. А днем женщины мыли полы. Вспоминая подробности ночи, они много **смеялись**. **Смеялись** над тем, что было **смешно**, и просто потому, что были веселыми» (9, 6—7).

Показательно многообразие способов отображения звуков. Это может быть включение глаголов перемещения (**гудит, жужжат, гомонят**), внедрение эллиптированных глаголов речи в прямую речь, введение контрастного глагола **молчать**, использование широкозначного глагола **началось**, допускающего разнобразную конкретизацию (и нуждающегося в этой конкретизации), использование специального наречия (**смешно**) со значением длительности, непрерывности.

2. Блокадные сцены.

«**Хлопнула** дверь. Мы высунули головы и увидели его [отца]. <...> ...сел на диван и начал разглядывать нас **молча** и сосредоточенно. Он был пьян. Первый раз в жизни.

Все так же **молча** он засунул руки в карманы и вынул одновременно два больших армейских сухаря.

Мы перестали дышать. Стало так **тихо**, будто все омертвело вокруг. От **тишины** голова стала наполняться болью.

Сухари повисели в воздухе целую вечность, потом **стукнулись** друг о друга два раза и легли на диван. Руки полезли в карманы, и фокус повторился: два сухаря, потом **тишина**, потом головная боль, сдвоенный **стук**, и уже четыре кирпичика лежат на диване.

И снова все сначала.

Время остановилось.

Происходило нечто, похожее на бред. Реальностью были только адская боль в голове да **стук** сухарей: **тыррк, тыррк** — немного **глуше**. **Тыррк** — совсем еле-еле, далеко, там, где свечи, где диван, покрытый хлебными плитками...

<...> Разорвалось надвое сердце (после признания отца, что всю жизнь собирался уйти от них.— Н. С.). Это выскочила из-под одеяла мать и... **Раз! Два! Три! Четыре! Слева, справа, сверху!** Хлестко, больно!

Слетела шапка с бритой головы, рассыпалась искрами папираса. «Еще!» — **крикнул** я, но мысленно. Тело не повиновалось мне. «Еще, мама!» — удалось, наконец, **прошептать** мне. «Еще!!!» — **ору** на весь мир, **барабани** кулаками по спинке кровати.

Он сидел, обхватив голову руками и качаясь из стороны в сторону. Мать ударила его еще несколько раз наотмашь и плюнула... «Мамочка...» — **задохнулся я криком**. Она кинулась ко мне, схватила вместе с одеялом и вынесла из комнаты» (9, 9—10).

В этой сцене фиксируется обостренное восприятие звуков, предельно выходящее в критической ситуации голода. Оно рельефно выступает с опорой на общий фон мертвой тишины (**тихо, омертвело, тишина, молча**). И по контрасту — глаголы звучания и повтор отглагольных имен (**стукнулись, стук**), звукоподражательные слова, наречия меры и степени и пространственные наречия, градуирующие силу звука и его удаленность

(ср. также местоименно-соотносительные сложноподчиненные предложения с пространственным значением). Опять идет организация текстового фрагмента по типу функционально-семантического поля. Болезненное полубредовое состояние не лишило героев чувства человеческого достоинства. В описание вторгаются в качестве способов передачи конфликта эллиптические предложения с импликацией звуковой семы, сопутствующей удару; глаголы, передающие диалог, от полного погашения звуковой семы до ее крайнего усиления; взаимодействие глаголов физического действия и состояния лица и собственно звуковых. Простое предложение с глаголом звучания начинает описание, выполняя композиционно-сюжетообразующую функцию.

«А вот и то утро...

... Лежу с открытыми глазами и **слушаю**, как **стреляет** в соседних комнатах мерзлый паркет. **Прошуршали** по коридору незнакомые **шаги**. Вошла и села у дверей молодая женщина. Сняла ватные рукавицы, **хлопнула** ими и сунула под мышку. Тут же снова надела их, встала и **извиняющимся голосом** сообщила: «Антонина Тимофеевна умерла,— постояла чуть, **добавила**: — Она в сарае за главным корпусом, где все..» Закрывает лицо руками и вышла» (9, 13).

В этой сцене ирридиация звуковой семантики, передающей напряженность ожидания, достигается использованием глаголов в их непосредственных и опосредованных распространителей в структуре сложноподчиненного предложения (ср. через ступенчатую связь прилагательного **мерзлый** и глагола **стреляет**: звучание — источник звука — типичный признак такого источника звука). Точно передан характер шагов (**прошуршали**), дана интонационная характеристика голоса, соответствующего печальной вести (**извиняющийся**).

Как видно из анализа, ядерная роль глаголов звучания в обрисовке текстовых ситуаций проявляется и в том, что они становятся центром текстового функционально-семантического поля, объединяющего единицы разных уровней языковой системы. Ближайшую периферию составляют глагольные распространители и уточнители, указывающие на источник звука, характер звучания, интонационные характеристики и др. Способом организации функционально-семантического поля текста выступают межчастеречные связи слов с опорой на синонимы и гипонимы ЛСГ глаголов звучания. Ирридиация звуковой семантики, опосредованные способы передачи звуковой ситуации достигаются использованием связанных значений глаголов звучания и иных ЛСГ (физического действия, поведения, перемещения, эмоционального состояния, разрушения объекта), модификацией значений глагольных фразеологизмов, наведением и нарочитым устранением звуковой семы. Сквозной характер в воплощении звуковой картины мира в повести носит последовательное усиление яркости сем 'интенсивность', 'громкость' за

счет их многократного повтора в высказывании или текстовом фрагменте. Это объясняется как обилием массовых сцен, так и экспрессивными задачами. Режиссерская установка объясняет широкое введение в текст глагольно-междометных слов звуко-подражательного характера.

Наблюдение над текстовыми способами интерпретации звуковой картины мира позволит уточнить состав языковых средств, входящих в соответствующее функционально-семантическое поле в системе языка, хотя соотношение центра и периферии здесь может быть иным, так как в тексте оно служит разворачиванию авторского замысла, изображению индивидуальной картины мира.

Способ анализа языковой картины мира с опорой на текстовые ситуации и текстовые функционально-семантические поля — один из возможных в конкретизации языковых характеристик личности.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

- ¹ Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987. С. 7.
- ² Касевич В. Б. Семантика. Синтаксис. Морфология. М., 1988. С. 27.
- ³ Морковкин В. В. Лексическая основа русского языка: Слов.-справ. М., 1984.

Функциональная семантика слова. Свердловск, 1992

А. П. ЧУДИНОВ

Свердловский пединститут

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ СЕМНОГО И ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКОГО ВАРЬИРОВАНИЯ ГЛАГОЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

Предлагаются объективные критерии разграничения многозначности и речевого варьирования семантики, не связанного с изменением лексического значения.

В современной коммуникативной семасиологии прочно утвердилась отчетливая дифференциация двух типов варьирования семантики слова: семного варьирования (в других терминах — «речевое варьирование», «варьирование актуальных смыслов») и лексико-семантического варьирования, приводящего к изменению значения слова¹. При лексико-семантическом варьировании слова в речи возникает окказиональное значение, которое не соответствует ни одному из зафиксированных словарями значений. Речевое варьирование отличают «малозаметные изменения семантического отношения, пристекающие вследствие того, что обозначаемое данным словом явление предстает в