

(фатические сигналы), которые могут завершать высказывание с целью получить одобрение (согласие) слушающего относительно сказанного [Ožóg 1990: 30-34].

В чешской литературе предмета конструкции такого рода определяются как присоединительные вопросы (*otázky presumptivní*), в которых говорящий „předjí-má, tj. víceméně předpokládá, platnost toho, co se v nich jako kladný nebo záporný (o) vyjadřuje. Je v nich vyloučena alternace kladu a záporu“ [Grepl, Karlík 1998: 462]. Чешские языковеды отмечают, что это по сути изъявительные предложения, функцию вопроса которых предопределяют вводные частицы *ne*, *ano*, *co*, *že* и т.п. [Grepl, Karlík 1998: 462].

Метатекстовый характер лексем (автор употребляет название *výraz*) *že ano*, *jo* и *ne* замечает также Olga Müllerová, по мнению которой они относятся к типичным фатическим сигналам [Müllerová 1994: 64-66].

В русских трудах по языкознанию, а прежде всего по прагматике, констатируется, что присоединительные вопросы (часто они включаются в группу общевопросительных предложений) широко распространены в разговорной речи. Они употребляются в основном при равных отношениях между коммуникантами и при лубой социально-психологической дистанции.

«В непринужденной, разговорной речи могут употребляться вопросительные частицы, привлекающие внимание собеседника к вопросу или побуждающие его к ответу: *что, что же, как, что ли, или, а, правда, не правда ли, так, так ведь, не так ли*», – отмечают авторы «Краткой русской грамматики» [KGR 1989: 463].

Практика польского, русского и чешского речевого общения показывает, что присоединительные вопросы – достаточно распространенная форма выражения вопросительного речевого акта, структурно состоящая из двух частей. В первой части содержится мнение говорящего о некотором положении дел, во второй – апелляция к слушающему, призывающая его выразить свое отношение к высказанному в первой части суждению, представлению, оценке.

Заметим, что собственно вопросительную функцию такие высказывания выполняют лишь при восходящем тоне на присоединительной части. При нисходящем тоне они служат вежливой формой выражения речевого акта сообщения.

При исследовании вводно-модальных слов наиболее существенным кажется вопрос их семантико-прагматического описания. В плане семантики эта задача проста.

Анализируемые нами вводно-модальные слова сами по себе не имеют значения. В прагматическом же плане они выполняют функции текстовых (речевых) ориентиров, сигнализируют то, что говорящий ожидает от собеседника определенной речевой реакции. Иными словами, прагматической характеристикой присоединительных вопросов является их ориентированность на подтверждающую реакцию со стороны слушающего, что сближает их с отрицательно-вопросительными предложениями. Однако в отличие от отрицательно-вопросительных предложений высказывания данного типа выражают скорее просьбу, мольбу, а не требование согласиться.

Бонекка воспринимает *nieprawdaż?* как образцовый пример вопроса-стимула (вопроса-побуждения) и отмечает, что „dla pytań typu *nieprawdaż* nie da się przewidzieć jednego typu repliki. Równie często jak znak przeczenia w odpowiedzi może pojawić się wypowiedzenie powielające sekwencję pytającą, sam składnik tematyczny, jakiś nieartykułowany dźwięk, a także milczenie. Reakcją na pytania dopingujące wskazanego

rodzaju mogą być wreszcie oznaki emocji, np. pisk, śmiech, sapnięcie“ [Boniecka 2000: 137]. Спорным кажется вывод исследовательницы о том, что *nieprawdaż* довольно часто употребляется в современном польском языке. Тем более, что на данном этапе развития польского языка эта лексема ассоциируется с книжным стилем¹.

Исследуя *nieprawdaż?*, трудно обойти молчанием и не сказать о вводно-модальном слове *prawda*, которое стоит с ним в одном синонимическом ряду. *Prawda?* в конце высказывания также функционирует как элемент, побуждающий коммуниканта к реакции, определению своего отношения к сказанному говорящим. Приведем примеры:

- *Ona już tam dawno pracuje, nieprawdaż?* (запись устной речи),
- *Pięknie tam, prawda?* (фильм).

Однако, в отличие от *nieprawdaż?*, вводно-модальное слово *prawda* может быть употреблено также в начале высказывания. Кроме того, слово *prawda* может быть само по себе ответом или элементом, который повторяется собеседником в начале реплики.

Примечательно, что высказывания, завершающиеся вводно-модальным *nieprawdaż?*, относительно редко содержат отрицание *nie*. Как можно предположить, это связано с явлением двойного отрицания, которое в плане коммуникации отличается некоторой неясностью и неточностью в связи с его неоднозначным восприятием.

В русском языке эквивалентов *nieprawdaż?* (кстати, и *prawda?*) следует усматривать в вводно-модальных выражениях *не правда ли?*, *правда ли?*, *правда?*, *не так ли?*, напр.:

- *Ведь он очень красив, твой парень, девушка, не правда ли?* (запись устной речи),
- *Но это же не совсем правда, не так ли?* (запись устной речи),
- *Сергея, уж теперь телеграмма наша, наверное, пришла, правда?* (Распутин),
- *Прекрасная погода, не правда ли?* (запись устной речи).

Практика речевого общения показывает интересную закономерность – *не правда ли?* обычно стоит в конце высказывания, зато *правда ли?* в его начале. Значит, два русских вводно-модальных выражения могут занимать в высказывании разные позиции – находиться как в начале, так и в его конце. Такими синтаксическими особенностями относительно начальной и конечной позиций в высказывании польское *nieprawdaż?* не обладает. Этот факт ярко показывает частичное совпадение в функционировании в речевом общении выражений, которые, как правило, мы признаем синонимическими.

В чешском языке эквивалентом польского *nieprawdaż?* (*prawda?*), как указывают лексикографические источники, напр. двуязычные словари – «Большой польско-чешский словарь» и «Большой чешско-польский словарь», может быть выражение *není-liž pravda?*, напр.:

- *To je ale pěkný módní doplněk, není-liž pravda?* (запись устной речи),
- *Takové věci se stávají, není-liž pravda?* (запись устной речи).

Это вводно-модальное выражение употребляется преимущественно в официальной ситуации общения, подобным образом как и его вариант *není-li pravda?*, который имеет еще более книжный характер.

Кажется, что чешским эквивалентом *nieprawdaž* можно считать также маркеры *vid' / vid'te*. Во-первых, аналогично *nieprawdaž?*, они употребляются исключительно в конце высказывания, во-вторых, не ограничиваются определенной сферой речевого общения, в-третьих, выражают тот же смысл, т.е. «ожидание согласия» / «očekávání souhlasu». Вообще *vid' / vid'te* – это весьма оригинальное явление на фоне польских и русских вводно-модальных выражений. По своей грамматической природе это междометие, своеобразный директивный речевой акт:

- *Pane Nováku, vy máte vysokou školu, vid'te?* (запись устной речи),
- *To asi nemyslíš vážně, vid'?* (запись устной речи).

Итак, проведенный анализ выражения *nieprawdaž?* и его русских и чешских эквивалентов показывает, что в каждом из исследуемых языков есть свой, своеобразный инвентарь метатекстовых (фатических) выражений, которые объединены определенным смыслом – поддержания контакта с адресатом, побуждения его к говорению, вызывания его определенной реакции.

Настоящее сопоставление обнаруживает также намеченный нами вопрос полифункциональности вводно-модальных слов в отдельных языках и связанные с этим трудности в плане эквивалентности перевода.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Именно таким образом *nieprawdaž* толкуется в „Другом словаре польского языка” (ISJP II 2000: 1005).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Ożóg, K.: *Leksykon metatekstowy współczesnej polszczyzny mówionej. Wybrane zagadnienia*, Kraków 1990.
- Boniecka, B.: *Struktura i funkcje pytań w języku polskim*, Lublin 2000.
- Grepl, Karlík 1998 – M. Grepl, P. Karlík, *Skladba češtiny*, Praha.
- Müllerová, O.: *Mluvený text a jeho syntaktická výstavba*, Praha 1994.
- KGR – *Краткая русская грамматика* (Под ред. Н. Ю. Шведовой и В. В. Лопатина, М. 1990.
- ISJP II – *Inny słownik języka polskiego*. Tom II. Red. M. Bańko, Warszawa 2000.

БОГДАНА ХЕГРОВА

Чехия, Оломоуц

МЕТАФОРА В РОЛИ ВЫРАЖЕНИЯ ОЦЕНКИ В КИНО-РЕЦЕНЗИЯХ

ABSTRACT:

The article provides a short classification of metaphor based on G. Lakoff and M. Johnson's theory of metaphor and its application to the language of film reviews in the Russian language. Metaphor is presented here as one of the means of evaluation, both positive and negative, and examples are provided for various initial concepts that function as the source for metaphorical evaluative expressions in film reviews.

KEY WORDS:

Metaphor, cognitive linguistics, evaluative expressions, film review.

Метафора является в языке кинокритики важным средством выражения оценки, так как возможности выражения оценки с помощью прямого значения слов лимитированы и осуществляются посредством лишь определённых частей речи, обладающих семантикой положительной или отрицательной оценки, количество которых ограничено.

В отличие от ограниченности таких слов и выражений метафорические средства, генерирующиеся на основе базисных концептов, обладают большей вариативностью, и возможности их использования фактически беспредельны. Они придают тексту жизненность и изобретательность, которые необходимы для вызова и поддержки внимания и интереса в течение чтения, что особенно важно для читателей текстов в Интернете, привыкших к интересной форме получаемой информации.

Традиционный подход к изучению метафоры как фигуры поэтической речи, рассматриваемой прежде всего в рамках литературоведения, сменили в течение 80-х годов XX века новые подходы к пониманию метафоры, основанные на исследованиях и опубликованных работах лингвистов-когнитивистов, пытающихся доказать наличие метафоры в языке повседневного общения, причем не только в языке, а также в самой мысли человека. Принципиальным шагом оказалось издание в 1980 г. труда Марка Джонсона и Джорджа Лакоффа «Метафоры, которыми мы живем».

В понимании Джонсона и Лакоффа метафора рассматривается не как фигура поэтической речи, поверхностный риторический механизм украшения речи, а как один из основных когнитивных агентов, основных средств познания мира, которые организуют и структурируют мышление человека и язык, вследствие чего они относят метафору к глубинной семантической структуре. Метафора является инструментом категоризации мира, помогает человеку понять абстрактные понятия в терминах более конкретных, другими словами, посредством переноса между разными так наз. концептуальными областями, причем метафорическое понимание основывается на той части понятийной системы человека, которая неметафорична и которая отражает внешний мир посредством, напр., физического или чувственного опыта.

Джонсон и Лакофф [2002] разработали систему классификации метафоры, в которой характеризуются два типа метафоры: 1) имажинативные, т.е. оригинальные, не штампованные метафоры, которые присущи, прежде всего, художественному тексту, традиционно рассматриваемые в рамках поэтического языка, и 2) конвенциональные, т.е. привычные, штампованные, закрепленные в когнитивной карте человека и употребляемые в обиходной речи таким образом, что они часто даже не замечаемы.

По способу образования метафоры авторы разделяют метафоры на два следующих вида:

1) пространственно-ориентационные, т.е. те, которые структурированы на основе пространственных представлений человека, а именно вверх – вниз, впереди – сзади, центр – периферия, глубокий – мелкий, справа – слева. К ним относятся, напр., метафоры «здоровье и жизнь – вверх / смерть и болезнь – вниз» или «счастье – вверх / грусть – вниз», которые можно заметить в языке в выражениях «упасть в обморок», «поднять настроение», «упасть духом», и

2) онтологические (структурные) метафоры, т.е. те, структура которых определяется на основе объектов или субстанций, когда одно понятие структурируется на основе другого. Сюда относится, напр., метафора «время – это деньги», проявляющаяся в сочетаниях типа «экономить время», «тратить время», или метафора, исходящая из понятия вместилища, используемая, напр., в обиходном словосочетании «пустые слова».

С оценкой непосредственно связана пространственно-ориентационная метафора «хороший – вверх / плохой – вниз», напр., в выражениях «на высоком уровне», «на низком уровне».

Выражение оценки при помощи метафоры осуществляется на основе систем социальных представлений, называемых иногда фреймами или схемами. Исходя из исследований лингвистики Анны Вежицкой [1996], которая считает понятия «хороший – плохой» одной из языковых универсалий, определяемых традиционно на основе понятий «желательный – нежелательный», в смысле социальном, т.е. несмотря на индивидуальные точки зрения, то данную теорию метафор можно обобщить таким образом, что в смысле общепринятых ценностей хорошее, положительное можно в языке описать выражениями, основанными на таких понятиях, как здоровье, счастье, сила, авторитет, тепло, ориентация вверх, направо, впереди,

в центре, глубокий, и плохое, отрицательное основывается на противоположных вышеприведенным представлениях.

В кинорецензиях можно встретиться с оценкой, выраженной при помощи всех вышеупомянутых видов метафор.

К пространственно-ориентационным метафорам можно отнести, напр., выражения *кино высокого уровня, глубокий психологизм, на пике своего актерского таланта, Комедия очень близкая*, где положительное определяется на понятиях «вверху, глубокое, близкое», или *Сразу провисает сюжет*, где отрицательное выражено с помощью понятий «вниз и мелкое».

К источникам и исходным понятиям структурных метафор, используемых в кинорецензиях для выражения положительной или отрицательной оценки, относятся, напр., следующие:

- сила – слабость (*очень сильные моменты, мощный комедийный потенциал, самое слабое место фильма*);
- температура, тепло (*греет душу*);
- борьба, война (*«Ночной дозор» безусловно одержит победу. Музыкальные вставки проигрывают основному сюжету. В проигравших оказывается не только доверчивый зритель.*)
- ценность, что-то редкое (*один из первых шедевров подобного жанра, главные козыри этой картины*).
- трехмерное пространство – плоскость (*Характеры выражены рельефными. Сюжет достаточно многогранен. Герои выглядят как будто вырезанными из картона.*)

Вышеприведенное обобщение и связь определенных исходных для метафоры понятий, отсылающих к физическому и культурному опыту человека, с положительной и отрицательной оценкой никак нельзя считать универсальными. В данном контексте кинорецензий надо учитывать факт, что оценка фильма зависит от различных аспектов, можно оценить фильм в целом или отдельные его части (сценарий, сюжет, музыку, исполнение роли актерами), причем важную роль играет также жанр фильма, который определяет качества фильма, считающиеся позитивными, т.е. желательными, и негативными, т.е. нежелательными, только в рамках данного жанра. Таким способом в кинорецензиях можно встретиться, напр., с противоположными значениями структурных метафор, основанных на исходном понятии веса, где позитивная оценка выражена в сочетании *Комедия легкая* и негативная в сочетании *Сюжет легковесный*. В общем смысле, т.е. хорошее – легкое и плохое – тяжелое, данная метафора используется, напр., в выражениях *Слушать было тяжело* или *dvě hodiny těžkotonážní nudy*.

В исследованных текстах кинорецензий часто встречаются метафорические выражения оценки, исходящие из понятий «светлое – темное», напр., *яркие эпизоды, чистая и светлая работа, Комедия яркая, колоритная*. Со светом связана целая концептуальная система, основанная на палитре цветов и порождающая количество метафорических выражений в языке в общем. Однако на материале кинорецензий такие выражения обычно не выполняют оценочную роль, за исключением выражения *nabídlí z cyničtělou červenou knihovnu* в чешском языке, где красный цвет несет отрицательные коннотации так наз. низкого литературного жанра (см. плохое – внизу), и *желтое пятно на фильмографии Сандры Буллок* в русском

языке, где желтый цвет отсылает к общеиспользуемому выражению «желтая пресса» с теми же самыми коннотациями, как в предыдущем случае. Кроме того, в чешских кинорецензиях можно встретиться с примерами, где серый цвет несет значение негативной оценки, напр., *Tady zbyla jen šedí. Flashbacky jsou šedivě rozplzlé*.

В текстах кинорецензий можно встретиться с метафорическими выражениями не только на уровне слов и словосочетаний, а также на уровне текста. Их основой является чаще всего сравнение в смысле литературного приема, и их следует отнести к имажинативному виду метафоры. Так, например, фильм приравнивается к вечеринке: *На его фильмы ходят как на вечеринки к старому приятелю. ... «Сенсация» – это еще одна удачная вечеринка*. На сравнении фильма с другим видом художественного произведения основывается, например, целая цепь предложений: *Эти сцены драгоценными камнями ложатся на холст режиссера. ... В какой-то момент мы уже не различаем грани, попадая в чарующее марево подтекста. ... Это авторское полотно Волшебника*. Данные предложения в тексте кинорецензии не всегда находятся рядом, иногда между ними вложены другие предложения, причем метафорические выражения потом выполняют связывающую и обобщающую оценочную роль с точки зрения текста. Они чаще всего находятся в заключительной части кинорецензий в роли окончательной оценки фильма в целом, напр., *Мистер Бин на протяжении всего фильма пытается ориентироваться по компасу. Однако компас у самого Аткинсона определенно перестал показывать верное направление*.

Выражения, основанные на метафоре, т.е. характеристике одного понятия посредством другого, используются не только в художественных текстах, а также в обиходном языке. Мы пытались доказать, что теорию Джонсона и Лакоффа можно применить к текстам кинорецензий, где метафорические выражения могут выполнять оценочную роль, причем не только на уровне слов и словосочетаний, а также на уровне текста.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Искусство метафоры*. Лакофф. 7 август 2008. <<http://metaphor.narod.ru/review/lakoff.htm>>
 Лакофф, Дж., Джонсон, М.: *Метафоры, которыми мы живем*. Москва, 1990. 7 август 2008. <<http://www.philology.ru/linguistics1/lakoff-johnson-90.htm>>
 Lakoff, G., Johnson, M.: *Metaphory, kterými žijeme*. Brno: HOST, 2002.
 Vaňková, I. et al.: *Co na srdci, to na jazyku*. Praha: Univerzita Karlova, 2005.
 Wierzbicka, A.: *Semantics: Primes and Universals*. Oxford University Press, 1996.

МАРИНА ШАЦКАЯ

Россия, Волгоград

МЕЖУРОВНЕВЫЕ АТТРАКЦИИ ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ С ПОЗИЦИИ СЕМАНТИЧЕСКОГО СИНТАКСИСА

ABSTRACT:

The article is devoted to attraction kinds of language units of different levels (phonetic, lexical, syntactic) at creation of comic effect. Observations are made from a position of semantic syntax. Interference and interaction of language units leads to actualization of the certain lexical and syntactic values, that sometimes changes semantic model of the sentence (qualitative changes of actants; verbal or semantic non-representativity of participants of a situation, etc.).

KEY WORDS:

Actants, attractions, comic context, model of the sentence, homonyms, paradigmatics, paronyms, semantic syntax, syntagmatics, language play.

Известно, что термин «аттракция» многозначен и служит для обозначения различных языковых феноменов в парадигматике и синтагматике. Так, в Словаре лингвистических терминов О.С. Ахмановой он подается, как «*То же, что выравнивание по смежности*» [СЛТ: 59]. Выравнивание – «*изменение формы в сторону большего сходства с другими формами парадигмы [...] Выравнивание по смежности (аттракция, тяготение). Морфонологическое уподобление синтаксически связанных и особенно синтагматически смежных словоформ друг другу, т.е. изменение формы элементов высказывания в сторону большего сходства с другими его элементами*» [СЛТ: 93]. Аттракция понимается и как «притяжение» языковых единиц, следствием чего являются такие процессы, как компрессия (радиостанция – рация), конденсация (детский сад – садик) и др. (см. об этом: [Тараненко 1989]).

Как показали наши наблюдения, в комическом контексте имеют место и так называемые межуровневые аттракции. Суть их заключается в том, что, взаимодействуя, уподобление единиц происходит на нескольких уровнях языка, рождая в комплексе с другими языковыми единицами одну текстему. Такой процесс не может не отразиться на глубинном смысле предложения, меняя его актантную характеристику.

Рассмотрим обозначенное явление на материале произведений Сергея Довлатова.

Одним из распространенных способов достижения комического эффекта является отождествление либо частичное совпадение звукового комплекса слов. Это возможно в случае обыгрывания автором дефектов речи, при котором наблюдается явление контекстуальной омонимии, или паронимического сближения лексем.

– О чем мы будем говорить? ... О Джойсе? О Гитлере? ... А может быть, о Яс-персе или о **Кафке**? (1)

– О **Кафке** (1), сказал я...

Останавливает меня коллега Барабанов.

– Вчера, – говорит, – перечитывал **Кафку** (2). А вы читали **Кафку**? (2)

– К сожалению, нет, – говорю. (2)

– Вы не читали **Кафку**? (3)

– Признаться, не читал (...)

Возвращаясь с работы, я повстречал геолога Тищенко. Тищенко был, по обыкновению, с некрасивой девушкой.

– В Ханты-Мансийске свободно продается **Кафка** (3)! – издали закричал он.

– Чудесно, – сказал я и, не оглядываясь, поспешил дальше (...)

Через минуту я был дома. В коридор на меня обрушился сосед-дошкольник Рома.

– А мы с бабулей **Кафку** (3, 4) читали!

Я закричал и бросился прочь. Однако Рома крепко держал меня за ногу.

– Тебе понравилось? – спросил я.

– Более или менее, – ответил Рома.

Тогда дошкольник вынес большую рваную книгу и прочел:

– **УФКИЕ НАРОДНЫЕ КАФКИ** (5)!

– Ты умный мальчик, сказал я ему, – но чуточку шепелявый. Не подарить ли тебе ружье? [Довлатов: 1, 43-44].

Трансформация лексического значения ((1) предмет разговора (творчество автора) – (2) культовый писатель – (3) образец показной эрудиции – (4) «ирреальный преследователь» – (5) сказки) сопровождается синтаксической трансформацией. В процессе замещения одной семантической роли на другую принимают участие и единицы фонетического уровня. В результате чего информатив, объектный тип актанта, управляемый глаголом речи, (1, 2) преобразуется вначале в эмотив, субъектный тип актанта, источник эмоционального состояния, (4), а затем в интеллектив, объектный тип актанта, управляемый глаголом (в значении глагола) умственной деятельности (5).

Как видим, уподобление происходит на фонетическом уровне (*Кафку* – *кафку* (сказку)), который рождает дальнейшее преобразование на морфологическом уровне («перевод» нарицательного существительного *сказка* в собственные), что ведет к первичному отождествлению ролей участников ситуации. И лишь после того, как по закону языковой игры «маска сбрасывается», все характеристики восстанавливаются.

Подобное градационное уподобление единиц фонетического, лексического и морфологического уровней можно наблюдать и в следующем примере:

Помню, редактор одной газеты жаловался:

- Вы нас попросту компрометируете. Мы оказали вам доверие. Делегировали вас на похороны генерала Филоненко. А вы, как мне стало известно, явились без пиджака.
- Я был в куртке.
- На вас была какая-то старая ряса.
- Это не ряса. Это заграничная куртка. И кстати, подарок **Леже** (...)
- Что такое «**леже**»? – поморщился редактор.
- **Леже** – выдающийся французский художник. Член коммунистической партии.
- Не думаю, – сказал редактор [Довлатов: 3, 382].

Ономасиатив с субъектной характеристикой становится в реплике одного из героев (редактора) семантически не определяемым актантом под влиянием присутствия в русском языке слов, имеющих близкое фонетическое (и графическое) оформление.

Фонетическое уподобление также приводит к паронимии в следующем примере:

Как-то раз Григорий Борисович отправился за покупками (...) За это время случилось вот что. Дети, играя, забежали в четвертое бунгало. Сорвали занавеску. Опрокинули банку с настурциями. Разбросали бумаги.

Писатель вернулся. Через минуту выскочил из дома разъяренный. Он кричал соседям:

- Я буду жаловаться!.. Мои бумаги!.. Есть закон о неприкосновенности жилища!

И после этого:

- Как я завидую Генри **Торо**!..
- Типичный крейзи, – говорили соседи.
- У него, видите ли, ценные бумаги!
- Ценные бумаги! Я вас умоляю, Роза, не смешите меня!
- А главное – **Торой** укоряет. Мол, не по-божески живете... [Довлатов: 3, 523].

Актантная характеристика при этом также неустойчива: колеблется между пациентивом, лицом, на которого распространяется эмоциональное состояние субъекта, (*Генри Торо* – американский писатель, мыслитель XIX; представитель трансцендентализма), и инструментом, предметом, использование которого способствует осуществлению ситуации (*Тора* – священное писание иудеев, пятикнижие Моисея).

Фонетическое сближение характерно и для морфологически идентичных слов (имен существительных нарицательных): *хохлома* – «произведение хохломской росписи – деревянное изделие, покрытое тонкими золотыми, черными и красными узорами по золотистому фону» [РСС: 3, 415] и *пахлава* – «восточное пирожное с ореховой начинкой» [ССРЛЯ: 9, 320]. Актантная характеристика при этом статична.

- Тебе повезло, – кричит, – нашли узбека. Мишук его нашел... Где? Да на Кузнечном рынке. Торговал этой... как ее... **хохломой**.
- Наверное, **пахлавой**?

- Ну, **пахлавой**, какая разница... А мелкий частник – это даже хорошо. Это сейчас негласно поощряется. Приусадебные наделы, личные огороды и все такое...

Я спросил:

- Ты уверен, что **пахлава** растет в огороде?
- Я не знаю, где растет **пахлава**. И знать не хочу. Но я знаю последние инструкции горкома... [Довлатов: 1, 386-387].

Несколько меняется семантическая характеристика в схожем примере: нулевой, можно сказать, «ошибочный» в смысловом отношении участник ситуации преобразуется в полноценный дуплексив (предикатное определение). (Ср.: *эффект* – «значительное впечатление, производимое кем-, чем-либо на кого-либо» [СлРЯ: 4, 772]; *аффект* – «приступ сильного нервного возбуждения (ярости, ужаса, отчаяния)» [СлРЯ: 1, 52]):

- Серега, извини! Я был не прав... Раскаиваюсь... Искренне раскаиваюсь... Действовал в состоянии **эффекта**...
- **Аффекта**, – поправил я... [Довлатов: 1, 409].

Функционально близок к описанному выше примеру следующий:

Фаина села, выпрямилась, обхватила руками колени. Заговорила быстро и громко:

- Я одинока, страшно одинока... Мое замужество было ошибкой. Вениамин примитивен и груб... Я обращаюсь к вам с просьбой. Только вы можете нам помочь(...) Есть один человек. Он гинеколог. Его зовут Миша. Вернее – Майкл. Мы знакомы три года. Отношения между нами чисто **патологические**...
- **Платонические**, – равнодушно исправил Григорий Борисович [Довлатов: 3, 537].

Дуплексив *патологический* («Отклоняющийся от нормы, болезненно-ненормальный, уродливый» [СлРЯ: 3, 32]) также семантически нулевой, «ошибочный» как следствие отсутствия синсемичности, которая ведет к замене на синтагматически полноценный компонент – *платонический* («Основанный на чисто духовном влечении без всякой примеси чувственности.» [СлРЯ: 3, 136]).

Как показывают представленные наблюдения, при формировании комического контекста происходит аттракция (уподобление) единиц разных уровней языка (фонетического, лексического, морфологического) с целью создания языковой игры, что не может не отражаться на глубинном семантическом уровне предложения (изменение модели, перекодировка актантов).

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- Ахманова, О.С.: *Словарь лингвистических терминов*. М., 1966. (СЛТ)
Богданов, В.В.: *Семантико-синтаксическая организация предложения*. Л., 1977.
Гридина, Т.А.: *Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи (явление языковой игры)*: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1996.
Довлатов, С.: *Собрание сочинений: в 4 т.* СПб., 2005.
Золотова, Г.А.: *Синтаксический словарь*. М., 1988.
Михайлов, Н.Н.: *Теория художественного текста*. М., 2006.
Никитин, М.В.: *Основы лингвистической теории значения*. М., 1988.

Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений: в 6 т. / Под общей ред. Н.Ю. Шведовой. М., 2003. Т. 3. (РСС)

Санников, В.З.: *Русский язык в зеркале языковой игры.* М., 1999.

Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Институт русского языка; под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. – М., 1981 – 1984. (СЛРЯ)

Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. М.–Л., 1959. (ССРЛЯ)

Тараненко, А.А.: *Языковая семантика в ее динамических аспектах.* Киев, 1989.

ДОКЛАДЫ
ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКОЙ СЕКЦИИ

