

Научная статья

УДК 811.111`373

DOI: <https://doi.org/10.18721/JHSS.15403>

EDN: <https://elibrary/KIKXDM>



ВНЕТЕКСТОВАЯ ИНФОРМАЦИЯ КАК ВАЖНЫЙ КОМПОНЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Г.Р. Гаспарян 

Ереванский государственный университет им. В.Я. Брюсова,
Ереван, Республика Армения

 gasparyan.gayane@yandex.ru

Аннотация. Настоящее исследование представляет собой попытку выявить роль внетекстовой информации при взаимодействии основных субъектов художественной коммуникации – автора литературного произведения с национально обусловленной спецификой и читателя, находящегося за ее пределами. В процессе данного взаимодействия категория информации, в частности внетекстовой, приобретает важное значение для понимания и осознания авторской концептуализации образа мира и событий, описываемых в художественном произведении. Материалом для исследования послужили рассказы американского прозаика армянского происхождения Уильяма Сарояна, где концептуальная картина мира формируется через процесс транскультурации, создающей внутритекстовое художественное пространство взаимодействия двух культур, что в свою очередь предопределяет уровни восприятия и понимания подобных текстов. Коммуникативная модель художественного мира У. Сарояна складывается из ряда компонентов, определяющих ее когнитивно и культурно обусловленную специфику, равно как и внутритекстовое и внетекстовое транскультурное пространство: это совокупность всех результатов и процессов, протекающих в окружающей социальной среде (американский компонент), с одной стороны, и совокупность не зависящих от него условий существования (армянский компонент) – с другой. Одновременно в силу сложившихся объективных обстоятельств универсальные культурные концепты перевоплотились в категорию когнитивных примитивов, которые и легли в основу нового типа мышления и мировосприятия, равно как и структурирования и концептуализации окружающего мира согласно схеме «свой/родной – иной/чужой». В данном случае внетекстовая информация о происхождении и заложенном в сознании автора генетическом коде становится важным условием для понимания и верного истолкования заложенной в тексте концептуальной информации. Она становится необходимым условием для взаимопонимания актантов художественной коммуникации, осуществляющейся в рамках таких когнитивных схем, как «знаю и понимаю», «не знаю, но догадываюсь», «не знаю и не догадываюсь». Анализ проводился в рамках когнитивно-дискурсивного, нарратологического и контекстно-герменевтического методов анализа.

Ключевые слова: внетекстовая информация, художественная коммуникация, коммуникативная модель, художественное взаимодействие, межкультурный дискурс.

Для цитирования: Гаспарян Г.Р. Внетекстовая информация как важный компонент художественной коммуникации // Terra Linguistica. 2024. Т. 15. № 4. С. 34–51. DOI: 10.18721/JHSS.15403



Research article

DOI: <https://doi.org/10.18721/JHSS.15403>



EXTRATEXTUAL INFORMATION AS AN INTEGRAL PART OF LITERARY COMMUNICATION

G.R. Gasparyan  

Yerevan State University after V. Brusov,
Yerevan, Republic of Armenia

 gasparyan.gayane@yandex.ru

Abstract. The present research focuses on the identification of the function of extratextual information within the scope of interaction of the chief participants' (the author and the receptor) in the course of literary communication based on William Saroyan's culturally determined stories. The category of information, specifically extratextual one, becomes of significant importance for correct understanding of the author's conceptualization of events described in the text, creating a transcultural space of two cultures' interaction, which respectively determines the levels of extratextual comprehension of such texts. W. Saroyan's specific manner to reproduce the actual reality requires a specific type of relations with the readership and the communicative model of this interaction comprises several constituents: the social environment, which is determined by the local American community he lived in and the cultural (national) circumstances of his native Armenian sources. Due to the historical, ethnic and social conditions his world vision deviates from an ordinary worldview. Besides, the universal cultural concepts are transformed into cognitive primitives, which determine a different world conceptualization according to the schema "self/native" – "other/strange". The extratextual information respectively becomes of vital importance for two parties (the author and the reader) to correctly coordinate the communicative act, which will develop within the cognitive schemas "I know and I understand" or "I do not know but I guess". Otherwise, it will develop according to the schema "I do not know and I do not guess". The analysis was done within the frames of cognitive-discursive, contextual hermeneutical and narrative methods of analysis.

Keywords: extratextual information, literary communication, communicative model, artistic interaction, intercultural discourse.

Citation: Gasparyan G.R., Extratextual information as an integral part of literary communication, *Terra Linguistica*, 15 (4) (2024) 34–51. DOI: 10.18721/JHSS.15403

Введение

Произведение художественной литературы, включающее как процесс эстетического воздействия, так и результат его освоения, представляет собой продукт художественного сотворчества автора и читателя, ибо только благодаря участию последнего осуществляется выход произведения в реальный мир и определяются закономерности его социального функционирования. Насущная проблема неоднократно освещалась теоретиками разных научных направлений (философии, психологии, литературоведения, лингвистики, когнитивистики, прагматики и т.д.) и до сих пор остается актуальной, ее исследование «... предполагает вероятность того, что мы сможем сказать что-то об отличительных особенностях самих художественных текстов, в частности, о способах взаимодействия читателей с художественными текстами» [1, с. 406–407].

Книжная речь, как известно, лишена конкретного адресата, однако, если техническая или научная проза благодаря своему сугубо профессиональному характеру ограничивается определенным кругом читателей, а современные медиакommunikации охватывают широкую читательскую аудиторию, связь художественной речи с определенным типом и кругом читателей менее очевидна. Тем не менее художественный текст как разновидность речевого высказывания не может быть полностью лишен прагматической определенности, ибо ему, как отмечает Н.Д. Арутюнова, так же как повседневному человеческому общению, присущи такие прагматические параметры,



как «автор речи, его коммуникативная установка, адресат и связанный с ним перлокутивный эффект» [2, с. 365].

Между тем пути реализации такого сотворчества, обеспечивающего известную взаимосвязь между компонентами художественного воздействия и художественного восприятия, задаются уже самим произведением, они определенным образом программируются автором и входят в систему его приемов. Однако восприятие художественного текста, как бы оно ни программировалось, по сути, остается вариативным, так как на заключительном этапе художественной коммуникации, который представляет собой процесс овладения и осмысления выразительно-смысловых элементов, принимающих на себя практически-преобразовательную функцию всего произведения и организующих интеллектуально-эмоциональную компоненту художественного восприятия, каждый читатель по-своему, в соответствии со своей индивидуальностью, из своего опыта познает и создает образ, подсказанный автором. Поэтому интерпретация художественного произведения в известной степени зависит от личности самого читателя, его жизненного и эмоционального опыта, культурного уровня, определенной литературной подготовки и даже национальности.

Безусловно для верного понимания художественного текста, в частности текста с национально обусловленной спецификой, важным компонентом коммуникации между автором и читателем становится внетекстовая (надтекстовая) информация. По этому поводу В.П. Кобелева пишет: «В рамках антропоцентрической научной парадигмы современного языкознания информацию определяют исключительно как ту часть человеческих знаний, которая является полезной для реципиента, как некое новое знание, которое представляется возможным интерпретировать исходя из содержания переданного сообщения» [3]. Таким образом, в процессе художественной коммуникации наряду с внутритекстовой информацией особое значение приобретает также надтекстовая или внетекстовая информация.

Настоящее исследование представляет собой попытку определить роль внетекстовой информации в процессе взаимодействия основных субъектов художественной коммуникации – автора литературного произведения с национально обусловленной спецификой и читателя, находящегося за его пределами, ибо информация в данном случае становится структурно-семантической единицей текста, механизмом восприятия «образа автора» и интерпретации смысла внутри- и вокругтекстовой ситуации. Е.Я. Таршис по этому поводу пишет: «...„автором“ текста является не только тот субъект, который фактически его создает. Автор имеет сложную структуру, включающую культуру (знаковые средства и способы их использования, способы повествования, изображения и др.) и коммуникатора (культурную группу, определенным образом организационно оформленную, к которой принадлежит непосредственный производитель текста – коммуникант). Содержание текста при этом является сложным, многомерным и нелинейным и создает возможность для множественности интерпретаций содержания сообщения. Именно многомерность содержания текста есть свойство его природы и важная характеристика человеческой культуры» [4, с. 83].

В своей рецензии («Мир, организованный вокруг текста») на исследование И.Р. Сураат «Мандельштам и Пушкин» О.Н. Склярков ссылается на известного филолога С.С. Аверинцева о том, что филологии принадлежит весь человеческий мир, но мир, организованный вокруг текста и увиденный через текст¹ [5]. Данное высказывание вполне правомерно может быть приложено к любому художественному тексту, однако оно приобретает существенное значение, когда речь идет о текстах с национально обусловленной спецификой.

Материал и методы исследования

Еще с середины прошлого столетия ученые стали разрабатывать модели коммуникации (модель коммуникации Г. Лассуэлла 1939–1940 гг., модель коммуникации К. Шеннона и У. Уивера

¹ Аверинцев С.С. Филология // София-Логос: Словарь. Киев: Дух и Литера, 2009. С. 234.



1949 г., модель коммуникации Р. Якобсона 1960 г., модель коммуникации У. Шрамма и Ч. Осгута 1950–1960 гг., модель коммуникации Т. Ньюкомба 1953 г. и т.д.). Как справедливо отмечает И.В. Михович: «Модели коммуникации были разработаны для того, чтобы объяснить процесс коммуникации с различных точек зрения и с акцентом на различные компоненты или составные части процесса коммуникации» [6, р. 19].

Художественный текст как важнейший компонент художественной коммуникации с большей долей вероятности укладывается в социально-психологическую коммуникативную модель Т. Ньюкомба, согласно которой определяются предпосылки вступления актантов (автора и читателя) в процесс коммуникации, степень не только их взаимоотношений, но и их отношения к самому объекту коммуникации (в данном случае художественному тексту).

Анализ художественного произведения в самом широком понимании подразумевает интегрированный, междисциплинарный подход, базирующийся на данных исторического и культурологического характера, с выходом в теорию информации, теорию коммуникации, прагматику, философию, логику, герменевтику, психологию, когнитивистику и т. д., в зависимости от того, что становится предметом исследования. По этому поводу хотелось бы сослаться на точку зрения А.И. Дзюбенко о том, что «художественный текст — один из актуальных объектов исследования в междисциплинарной сфере, в том числе, именно потому, что он дает возможность в фиксированной форме описать те коммуникативно-прагматические характеристики, которыми обладает художественный дискурс. <...> Актуален также и когнитивно-дискурсивный подход к изучению художественного вымысла ...» [7, с. 2].

Материалом для исследования послужили те рассказы американского прозаика Уильяма Сарояна, где концептуальная картина мира формируется через процесс транскulturации в понимании Фернандо Ортиса, создающей внутритекстовое художественное пространство взаимодействия и взаимоотталкивания двух культур, что в свою очередь предопределяет уровни восприятия и понимания подобных текстов. Анализ проводился в рамках когнитивно-дискурсивного, нарратологического и контекстно-герменевтического методов анализа.

Прагматический аспект художественного стиля

Стиль писателя, как бы он ни был детерминирован условиями, в рамках которых он возникает и продуцируется, тем не менее обладает такими свойствами, которые определяют прежде всего языковую личность автора, благодаря отбору языковых средств и речевых конструкций, их стилистической наполняемости и коммуникативного назначения. По сути — это те антропоцентрические, а иногда и «неантропоцентрированные» (когда речь идет о так называемой нейтральности речевого материала) элементы языковой системы, посредством которых реализуется языковая личность автора, актуализация которой происходит через своеобразный, характерный только ему выбор вокабуляра, грамматических форм и синтаксических структур для репрезентации его индивидуально-личностного отношения к создаваемому им художественному миру. Как справедливо отмечают по этому поводу Н.Б. Мальцева и А.И. Варшавская, автор текста «в соответствии со своими намерениями и владением языка, „языковым вкусом“, языковым чутьем, или чувством языка, т. е. как языковая личность... может отобрать те или иные средства, которые и будут характеризовать созданный им текст и его как автора» [8, с. 201]. Если рассматривать автора художественного текста как реальную языковую личность, как «производителя» конкретного речевого произведения, то последнее будет представлять собой определенным образом сконструированный продукт индивидуальной речевой деятельности с соответствующим планом содержания, т.е. лингвистическими характеристиками его продуциента, и планом выражения, т.е. языковой формой репрезентации этого содержания. Сами по себе план содержания и план выражения также представляют собой своеобразный диалог в пределах текста, однако это будет уже не диалог между содержанием и формой, а диалог автора с внешним миром: как он его видит



и какими средствами его вербализует. В своей статье «Художественная и лирическая коммуникация: понятийно-терминологический аспект» Г.А. Токарева, рассматривая коммуникацию в расширенном смысле, говорит именно о диалоге человека с миром, как о когнитивном процессе [9].

При исследовании художественного взаимодействия автора и читателя в коммуникативной схеме «автор – текст – адресат» следует иметь в виду, что читатель и адресат собственно художественного произведения не могут быть идентифицированы, ибо неидентичны ситуации введенного в текст адресата и читателя за пределами текста. В большинстве случаев эксплицитный адресат конкретизируется наличием в тексте элементов прямой обращенности, он может быть наделен собственным именем и даже определенным социальным положением, но редко получает психологические характеристики. Так, многие произведения Эрнеста Хемингуэя, Фрэнсиса Скотта Фицджеральда, Уильяма Фолкнера, Уильяма Сарояна по своей структуре напоминают ситуацию устного повествования с образами рассказчика и слушателей. В рассказах Уильяма Фолкнера «Сойди, Моисей», «Старые люди», «Монк», Уильяма Сарояна «Мой дом, мой дом», «Война в Испании» адресат актуализируется личным местоимением **you**. В новелле-притче Фрэнсиса Скотта Фицджеральда «Дорогой и любимый» и в рассказе Уильяма Сарояна «Дорогая Грета Гарбо», написанных в эпистолярном стиле, внутритекстовый адресат наделен именем, полом и социальным положением.

Читатель же, оставшийся за пределами текста, представляет собой духовно нейтральную личность. Между тем и при отсутствии его в качестве текстового адресата косвенные следы его присутствия могут быть обнаружены в тексте. Автор в этом случае как бы формирует модель своего адресата и его мира в области знаний, настроений, воззрений, эмоций и жизненного опыта. Он всегда выбирает те компоненты личности адресата-модели, которые составляют точку приложения его эстетических усилий. При этом если фельетонист или автор газетного очерка делает большую ставку на актуально существующий круг ассоциаций, всегда присутствующий у его читателя и делающий возможным понимание произведения этого жанра, то автор собственно художественного произведения должен рассчитывать на читателя, которому неизвестны многие факты его (автора) актуального сознания. Но порой и «художник» пользуется актуальными, проходящими, временными связями. Именно «коммуникативный подход к анализу.. художественного текста основан на коммуникативности как неотъемлемой ключевой характеристике текста. Это объясняется тем, что все в тексте отсылает к адресату» [10, p. 484].

Таким образом, художественный текст в известной степени диалогизирован обращенностью во вне, к «воображаемому» читателю, и ориентация на этого незримого участника диалога определенным образом влияет на формирование авторского стиля в его широком понимании, прагматическая установка которого не только предопределяет реакцию читателя, но и вырабатывает определенные уровни читательского восприятия, среди которых наиболее важными представляются эмоционально-интуитивный и логический. Выделенные уровни художественного восприятия с наибольшей активностью функционируют при декодировании произведений таких писателей, чье творчество, с одной стороны, глубоко национально, с другой – приобретает общечеловеческое значение.

При этом эффект национального фактора достигается через эмоциональную сторону восприятия, а общечеловеческого – через интеллектуальную (логическую). Поэтому при формировании художественного образа в читательском сознании первичным для «национального читателя» оказывается эмоционально-интуитивный уровень восприятия и лишь вторичную позицию занимает логическое постижение авторского стиля. Обратную последовательность имеет процесс художественного восприятия у более широкой аудитории, приобретающей статус так называемого «ненационального читателя».

Подобную структуру двойственной адресованности имеют произведения таких выдающихся прозаиков XX века, как Габриэль Гарсия Маркес, Уильям Сароян, Чингиз Айтматов – личности, несомненно, дуалистические по своей природе, органически связанные с разными культурами



и в силу этого сочетающие в своем творчестве разные начала, экспликативность и дескриптивность, преобразовательный импульс и в то же время импульс защитный по отношению к лучшим традициям своего народа.

При этом «национальный читатель» воспринимает в первую очередь внутренний план, содержательную сторону произведений этих писателей, которая обеспечивает эмоционально-интуитивный уровень восприятия, т.е. уровень соучастия, вызванный жизненным опытом читателя, которому известны многие факты изображаемой действительности. Что же касается «аутсайдера», то его внимание прежде всего сосредоточивается на внешнем плане. Однако постижение авторского стиля, основанное у него на логическом уровне восприятия, значительно отличается от «уровня открытия» у «национального читателя», ибо последний опять-таки достигает его на основе собственного жизненного опыта и генетической памяти. Ведь стиль писателя включает элементы, характеризующие национальную специфику искусства его народа, ибо как справедливо отмечает по этому поводу О.А. Корнилов: «...больше всего национальная специфика ощущается не в изолированных фактах отдельных языковых уровней, а на более высоких уровнях, на уровне речевых произведений, их стилистики и тональности, на уровне особенностей метафоричности мышления» [11, с. 126].

Поэтому для «национального читателя» ближе стиль писателя, воплотившего в своем творчестве специфику «национального стиля». Он видит в нем краски родного края, характер собственного эмоционального опыта. «Аутсайдер» же воспринимает прежде всего «глобальное», общечеловеческое значение этого стиля, и лишь позже в его сознании возникают разные ассоциации с его собственным жизненным и эмоциональным опытом, вызванные уже как внутренним, глубинным содержанием, так и внешней, формальной стороной произведения.

Таким образом, художественная коммуникация представляет собой определенный речетворческий процесс, где исходную позицию занимает автор художественного произведения, промежуточное положение — текст и воплощенный в нем авторский стиль, а в качестве заключительного этапа выступает читательское восприятие. При этом стиль писателя и стили читательского восприятия в известной степени взаимообусловлены. И не будет, видимо, ошибочным утверждение, что вследствие их взаимной согласованности уже внутри самого произведения возникает довольно стройная система стилеобразующих отношений, обеспечивающая оптимальный вариант осмысления и интерпретации всего текста.

Коммуникативная модель художественного мира Уильяма Сарояна

Говоря о творчестве Уильяма Сарояна, невольно задаешься вопросом: всегда ли он достигает взаимопонимания со своим читателем? Не всегда, и это вполне естественно, ибо не каждый читатель обладает теми фоновыми знаниями, которые необходимы не только для осмысления заложенной в тексте информации, но и для понимания феномена Уильяма Сарояна. Не каждый читатель сможет ощутить армянскую субстанцию воплощенного в произведении художественного видения действительности.

Мир произведений Уильяма Сарояна — это мир, которым он жил, мир, в котором он творил. Так называемая языковая картина этого мира объединила в себе такие понятия, как среда, условия, культура, характер, этнос и т. д. Безусловно, такое понимание языковой картины мира — слишком узкое и ограниченное. Однако если рассматривать ее как определенный способ концептуализации действительности, то становится вполне очевидным факт присутствия в нем той концептуальной картины мира, где взаимодействуют три начала: общечеловеческое, национальное и личностное. Именно они определяют творческую манеру Уильяма Сарояна — носителя двух культур, двух языков, двух национально обусловленных «картин мира». Мир внутри и вокруг сарояновских произведений — это совокупность всех результатов и процессов, проистекающих в окружающей его социальной среде (американский компонент), с одной стороны, и совокупность



не зависящих от него условий существования (армянский компонент) — с другой. В творчестве Уильяма Сарояна, равно как и в его сознании, полноправно сосуществуют две культуры, две концептосферы, две не противоречащие, а скорее взаимодополняющие «картины мира».

Язык Уильяма Сарояна, а соответственно и его произведений, вбирает все те признаки концептуализации мира, отражающего в данном случае опыт и дух двух народов, которые в полной мере можно определить, как детерминанты межкультурного дискурса.

Термин «диалог культур» более чем точно определяет понятие «межкультурного дискурса» в творчестве Уильяма Сарояна. Он (межкультурный дискурс) в данном случае становится тем внутри- и вокругтекстовым обязательным компонентом, который характеризует последнее как слияние различных культур, различных мировосприятий, различных выражений соответствующих культур и мировосприятий. В данном случае в силу вступает понятие межкультурной коммуникации, как «адекватное понимание акторами друг друга в коммуникативном процессе, общение людей разных культур или разных дискурсивных практик, ценностей, смыслов и символов» [12, с. 120].

Вот почему, исследуя творческое наследие Уильяма Сарояна, дискурс следует рассматривать в его межкультурном значении и соответствующем когнитивном прочтении концептов, сложившихся в сознании автора благодаря той социокультурной ситуации, в пределах которой он жил, творил и создавал свой, особенный мир, основанный на законах сообщества, получившего в Соединенных Штатах название «плавильного тигеля» (melting pot).

По этому поводу в настоящем исследовании за основу хотелось бы принять формулировку межкультурного дискурса, предложенную В.А. Доманским: «Диалог в культуре и диалог культур осуществляется при помощи текстов, являющих собой своеобразные высказывания, представления, концепции мира и его образы. <...> ...преобразившись в контексте другого сознания, но оставаясь идентичным себе в своей коммуникативной событийности, текст образует дискурс как взаимоналожение языка и речи, текста и его версии, квазитета, который создается в сознании реципиента. На основании рецепции текста выстраивается еще один текст — его интерпретация»².

В творчестве Уильяма Сарояна прослеживается именно подобная картина, когда текст образует дискурс, а затем и версии или квазита в сознании читателя, ибо его (текста) исторически, культурно и социально обусловленный фон создает в сознании адресата еще один текст благодаря соответствующей обработке и интерпретации последнего. При этом феномен межкультурного дискурса в его произведениях прослеживается в разных его проявлениях. С одной стороны — это то когнитивное пространство, в котором происходит слияние двух культур — родной ему армянской и не менее родной американской. С другой стороны — в его произведениях концептуальная система, как «система мнений и знаний о мире, отражающая опыт человека»³, расщепляется на несколько подсистем, которые вбирают в себя знание и опыт не только двух упомянутых ментальных и психологических уровней, но и информационно-эмоциональное пространство так называемого «плавильного тигеля», того типа национально-культурного сообщества, которое исторически складывалось в США на протяжении нескольких веков благодаря переселению людей разных национальностей со своими традициями, языком, этническим менталитетом. И хотя все эти люди — носители различных культурно-этнических кодов, их объединяет один основной и важный компонент сознания и представления о мире — концепт выживания и сохранения своего, родного при столкновении с другим, неродным, чуждым. Иными словами, в сознании этих людей происходит своеобразная концептуализация мира. Вот почему при исследовании художественного мира Уильяма Сарояна следует скорее использовать термин «культурная картина мира», ибо, как справедливо отмечает К.О. Погосова: «Языковая картина

² Доманский В.А. Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе: учебное пособие. М.: Флинта; Наука, 2002. С. 15.

³ Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учебное пособие. Минск: ТетраСистемс, 2005. С. 15.



мира – это часть культурной (концептуальной) картины. Культурная и языковая картины мира тесно взаимосвязаны, находятся в состоянии непрерывного взаимодействия и восходят к реальной картине мира, а вернее, просто к реальному миру, окружающему человека»⁴.

Неоспоримо то, что каждый естественный язык отражает определенный способ восприятия и организации окружающего мира, и у людей, говорящих на разных языках, складывается собственный способ концептуализации действительности со своими как универсальными, так и национально специфическими детерминантами.

И именно здесь в силу вступает феномен так называемых когнитивных примитивов, т.е. набора более или менее специфичных для какой-либо конкретной культуры понятий, лежащих в основе психологического единства данного культурного сообщества.

О семантических или когнитивных примитивах А. Вежицкая пишет: «Возможность коммуникации между различными культурами напрямую зависит от универсальности базового множества семантических примитивов, из которых каждый язык может создавать практически бесконечное число более или менее „идеосинкретичных“ понятий (комбинируя примитивы в различных конфигурациях). Существование такого общего множества примитивов могло бы объяснить „психическую общность человечества“, а гипотеза о том, что лексикон разных языков воплощает различные конфигурации этого (общего) набора, отвечала бы за специфичные для каждой культуры аспекты языка и мышления. <...> ...это множество примитивов-универсалий лежит в основе человеческой коммуникации и мышления, а специфичные для языков конфигурации этих примитивов отражают разнообразие культур» [13, с. 296–297].

В ситуации с «плавильным тигелем» вырисовывается следующая картина: люди разных национальностей с определенным набором сугубо специфичных для одной конкретной культуры когнитивных примитивов объединились в единое сообщество и на базе общих примитивов-универсалий, лежащих в основе «психологического единства человечества», создали новый тип культуры с новыми деривативными конфигурациями и соответствующими модификациями. Именно с этим связано и возникновение новых культурных концептов, ибо такие универсальные культурные концепты, как истина, правда, судьба, свобода, душа, получили иную трактовку, иное выражение, иные конфигурации. И именно эти универсальные культурные концепты в новых условиях переоплотились в иную категорию когнитивных примитивов, которые и легли в основу нового типа мышления и мировосприятия, равно как и структуризации и концептуализации окружающего мира согласно схеме «свой/родной – иной/чужой».

Коммуникативная модель художественного мира Уильяма Сарояна складывается также на базе категории примитива. При этом «примитив» в данном случае следует рассматривать не как мир потерянного в результате цивилизации человека, как это делали представители модернистских течений в литературе и других направлениях искусства, а в пределах дискурса примитива, художественное моделирование которого реализуется в рамках упомянутой схемы «свой/родной – иной/чужой». Они-то и являются теми ключевыми концептами, которые, с одной стороны, способствуют созданию данного типа дискурса примитива как своеобразного сопряжения плана содержания и плана выражения, а с другой – определяют критерии художественного моделирования коммуникативного акта между моносубъектным продуцентом и полисубъектным реципиентом.

Результаты исследования

В произведениях Уильяма Сарояна межкультурный дискурс разбивается на два подвида: внутритекстовый и вокругтекстовый. Внутритекстовый – это сформировавшийся благодаря речевым конструкциям и языковым элементам культурно и национально обусловленный дискурс.

⁴ Погосова К.О. Концепты эмоций в английской и русской языковых картинах мира: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Владикавказ, 2007. С. 10.



Вокругтекстовый дискурс — это сформировавшееся вокруг текста информационное пространство, в котором сталкиваются две взаимоталкивающие и взаимодополняющие культуры. Межкультурный дискурс в произведениях Уильяма Сарояна следует рассматривать как на лингвистическом, так и на когнитивном уровнях. На лингвистическом уровне он складывается из таких речевых и языковых элементов, которые имеют исключительно армянское происхождение и встречаются в произведениях о соотечественниках автора: это в основном рассказы цикла «Меня зовут Арам», такие рассказы-притчи как «Андраник армянский», «Армянин и армянин» и т.д., где автор использует множество имен собственных армянского происхождения, а также буквально дословно переводит исключительно армянские слова и выражения на английский язык, абсолютно не заботясь о том, поймет ли его англоязычный читатель.

Авторская концептуальная картина мира формируется на когнитивном уровне благодаря вокругтекстовой информации и не всегда касается армянского содержания, хотя корнями уходит в национально и культурно обусловленную реальность.

Так, рассказ Уильяма Сарояна «Antranik of Armenia»⁵ — это притча о национальном герое, о человеке, при жизни ставшем живой легендой, о предводителе армянского национально-освободительного движения начала XX века. Два типа информации — фактическая и концептуальная, уходя в надтекстовое пространство, конструируют ту ситуацию исторического и социального характера, понимание которой полностью зависит от трех видов информации, которыми должен обладать читатель: информацией о самих событиях, информацией о ситуациях и информацией о когнитивных пресуппозициях. Иными словами, это та надтекстовая информация, которая формирует когнитивную модель мира, существующую как внутри, так и вокруг текста. Она задается уже в самом заголовке, который для неармянского читателя ничего не значит, если он не обладает необходимым для его понимания объемом информации о реальных событиях из истории западноармянских провинций. Восприятие, понимание и осознание информации, заложенной в данном сообщении, происходит по трем основным направлениям: «не знаю и не понимаю», «не знаю, но догадываюсь» и «знаю и понимаю». При этом последняя схема — «знаю и понимаю» — срабатывает прежде всего у читателя-армянина, который знает, кто такой генерал Андраник, и затем у читателя-неармянина, которому известны факты актуального сознания автора. В остальных случаях, а именно читателя-американца и читателя-неамериканца-неармянина, срабатывают две первые схемы — «не знаю и не понимаю», «не знаю, но догадываюсь». И для того чтобы оказаться хотя бы во второй категории «не знаю, но догадываюсь», со стороны адресата необходим так называемый уровень соучастия, т.е. желание прочитать текст до конца и затем ретроспективно осознать заложенную в заголовке информацию.

Сам заголовок состоит из таких элементов, которые являются носителями определенного объема информации. Читателю необходимо прежде всего знать, что такое Армения. Известно, что по канонам английского правописания все значимые слова любого заголовка пишутся с заглавной буквы. В данном случае имеются в виду издательские законы и ни в коей мере не рекламные или виртуальные тексты. Таким образом, читатель, не имеющий сведений об Армении, не может понять из заголовка, что это — страна, город, деревня и т.д. Кроме того, читателю-американцу или читателю-неамериканцу-неармянину может быть непонятным первый элемент заголовка **Antranik**, он может даже не догадаться, что это имя собственное, ибо данное имя не относится к разряду библейских имен, попавших практически во все языки Христианского мира (Яков, Иосиф, Моисей и т.д.).

При этом наряду с соответствующей фактической информацией сама конструкция заголовка «Antranik of Armenia» несет также определенный объем концептуальной информации. Он практически рассчитан на читателя-армянина, который не только знает, что такое Армения и что

⁵ Saroyan W. Antranik of Armenia // Armenian Palette. Cultural Book Serial. A Special Issue on William Saroyan. Vol. 9. Yerevan, 2008. P. 20–21.



Андралик – это имя собственное, но и знает, кто такой тот Андралик, о котором пойдет речь в рассказе. Ведь было время (имеется в виду поколение самого автора, поколение его отцов и дедов и молодое поколение до недавних времен), когда имя генерала Андраника не сходило с уст армян, как западных, так и восточных. Поэтому любой читатель-армянин мог бы понять, что речь пойдет не просто о каком-нибудь армянине по имени Андралик, а именно об излюбленном герое народа. А для этого автор разместил в заголовке, на первый взгляд, незначительный элемент англоязычного грамматического строя – предлог **of**, используемый для выражения принадлежности кому-либо или чему-либо. Однако именно этот незначительный элемент языкового арсенала становится в данном случае не только носителем расположенной за пределами текста фактической информации, но также актуализатором авторской модальной оценки личности, о которой он повествует, и концептуализатором национально обусловленного мира целого народа.

При этом обе последние функции предлога **of** взаимообусловлены ввиду того, что он одновременно передает как авторскую оценку, так и концептуальную картину мира, в пределах которого образ генерала стал достоянием народа. Это образ выдающегося полководца, сумевшего повести за собой свой народ, организовать гайдукское движение в Западной Армении против турецких регулярных войск и проявить личное мужество и незаурядные способности военачальника. И вся эта информация практически локализуется в заголовке рассказа, из которого благодаря предлогу **of** становится ясно, о каком именно Андранике идет речь: об Андранике, ставшем частицей Армении и потому принадлежавшем ей – **of Armenia**. Если оценивать данный заголовок по шкале классификации названий по форме и объему содержащейся в них фактической и концептуальной информации, то его можно квалифицировать как название-символ по нескольким причинам. Во-первых, по своей форме он определенным образом символизирует так называемый национальный образ мира, мировосприятие и мироощущение конкретного народа. Во-вторых, по объему содержащейся в нем концептуальной информации он является актуализатором авторской концепции и его собственного видения описываемой личности как определенного элемента национальной символики. И, наконец, в-третьих, по объему содержащейся в нем фактической информации он является зеркальным отражением реально существующего символа, национального героя, достояния народа.

В этой связи хотелось бы вспомнить высказывание Л.С. Выготского о том, что «...название дается рассказу, конечно, не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение рассказа» [14, с. 204]. И здесь, скорее всего, имеется в виду не внешняя форма, не композиционный каркас произведения, а его глубинная структура, которая формируется в пределах концептуальной информации и имплицитно или эксплицитно выражается в заголовке. В данном случае заголовок действительно является доминантой самой темы и определяет концептуальную структуру всего текста.

Вместе с тем заголовок выполняет свойственную ему проспективно-ретроспективную функцию, которая в данном случае по-разному реализуется для разных типов читателей. Известно, что по своей природе заголовок любого текста является выражением категории проспекции, ибо он в сжатой, компрессивной форме передает содержание данного речевого сообщения и частично подсказывает читателю, о чем пойдет речь в тексте. В случае с анализируемым рассказом такая подсказка понятна только читателю-армянину, так как читатель-неармянин, не обладающий необходимым багажом знаний, не может даже догадаться, о ком и о чем будет предстоящее повествование. Поэтому для читателя-американца и читателя-неамериканца-неармянина проспективная функция заголовка практически не срабатывает. В данном случае срабатывает ретроспективная функция (объективная ретроспекция, актуализируемая самим автором), когда читатель по прочтении текста вновь возвращается к нему и переосмысливает закодированную в нем информацию, как фактическую, так и концептуальную. Что же касается читателя-армянина, то ретроспективная функция заголовка для него реализуется как в рамках текста, так и за его



пределами. Для него нет необходимости возвращаться к заголовку после прочтения текста, так как в его случае полноправно срабатывает категория проспекции. Однако в данном случае эта категория выступает также в качестве субъективной ретроспекции, когда в сознании читателя возникают картины из его личного опыта, связанного с историческими событиями, где образ полковника Андраника является ключевым, сцепляющим прошлое и настоящее звеном. Вероятнее всего, именно поэтому повествование в самом рассказе ведется от имени армянина, американца в первом поколении. И это не Арам, подросток-рассказчик из цикла «Меня зовут Арам», это сам автор, образ которого актуализируется в тексте не только личным местоимением **I**, он наделен возрастом **that was in 1915 ... I was seven**, местом жительства **came to my home town ... in California** и национальностью **I was an Armenian**.

Для читателя-армянина данная информация выходит за пределы текста, она располагается в том вокругтекстовом пространстве, где образ автора-рассказчика идентифицируется с образом автора-творца. Для читателя-неармянина это та информация, которая необходима для понимания периода и места описываемых событий, а также осознания, что существительное **Armenian** является индикатором национальности, а, соответственно, имя собственное **Armenia** в заголовке обозначает страну, откуда родом Андраник.

Для наиболее глубинного понимания индивидуально-авторской концептуализации реальных событий необходимо особое внимание обратить на так называемую внетекстовую информацию, благодаря которой определяется когнитивно-прагматический аспект восприятия текста в процессе художественной коммуникации. Образ повествователя в рассказе «Antranik of Armenia» актуализируется в тексте — это мальчик семи лет, армянин по происхождению и американец в первом поколении, который в силу своего возраста не понимает многого из происходящего вокруг него. По сути, это образ самого автора произведения с элементами его актуального сознания и генетической памяти, и для верной интерпретации заложенной в тексте информации необходимо знание той внетекстовой информации, которая становится неотъемлемым компонентом художественной коммуникации. Здесь равноправно срабатывают оба компонента коммуникативной модели художественного мира Уильяма Сарояна — американский и армянский. С одной стороны, это образ автора-рассказчика, т.е. есть повествователя, с другой — это образ автора-творца, т.е. самого Уильяма Сарояна, который, так же как его герой, будучи представителем нового поколения армян, живущих в чуждой им социальной среде, становится ее частью. Он многого не понимает в силу своего возраста, однако заложенный в его сознании генетический код способствует постепенному осознанию и осмыслению ситуации, в которой оказались описываемые в рассказе люди (соответственно и события).

Что же касается читателя, то в данном конкретном случае он сможет постичь заложенную в тексте концептуальную информацию лишь при наличии необходимого объема знаний, благодаря которым вырисовывается авторская когнитивно обусловленная картина мира. При этом в рамках схемы «свой/родной — иной/чужой» для читателя-армянина могут сработать оба компонента в пределах коммуникативной модели «знаю и понимаю». Для читателя-неармянина, но американца-иммигранта могут сработать оба компонента схемы в пределах модели «не знаю, но догадываюсь». Для читателя неармянина-неамериканца, скорее всего, срабатывает модель «не знаю и не догадываюсь».

Несколько иначе обстоит дело с рассказом «My Home, My Home»⁶, где все три типа информации, объединяясь в единый блок концептуализации объективной действительности, становятся актуализаторами «образа автора» и «образа адресата». Примечательно то, что в отличие от многих произведений Уильяма Сарояна, где когнитивное пространство текста создается благодаря семантической наполняемости языковых единиц, выступающих в роли индикаторов или детерминантов того или иного явления действительности, в настоящем рассказе эту роль принимает

⁶ Saroyan W. My Home, My Home // Selected Short Stories. Moscow: Progress Publishers, 1975. P. 238–240.



на себя композиционная организация текста, ее смысловая структура и конструктивный каркас. Это, с одной стороны, монолог автора, его размышления о родном городе, где он родился и вырос, с другой — диалог с читателем, который актуализируется в рассказе личным местоимением **you**.

Обращенность к внетекстовому адресату, образ которого не конкретизируется в силу того, что автор не только не называет его, но и придает ему определенное качество нейтральности и обобщенности, тем не менее предопределяет структуру и синтаксическую организацию всего текста. Последние в свою очередь, выполняя определенную стилистическую функцию, приобретают ту модальную окраску, которая способствует выявлению «образа автора», хотя, на первый взгляд, «образ автора», равно как и «образ адресата» в рамках межкультурного пространства, представляется вполне нейтральным и обобщенным. Как автор, так и адресат могут быть представителями любой национальности, любого национально-культурного сообщества, носителями любой культуры. Однако читатель, которому известны многие факты актуального сознания автора-производителя, может с легкостью определить смысловую основу рассказа и ответить на вопрос, почему же именно Уильяму Сарояну понадобилась эта тема и к кому он обращается на протяжении всего повествования.

В данном рассказе актуализируется только один концепт — концепт «дом» с выходом на его глубинную семантическую структуру, в которой реализуется характерный для армянского языкового сознания концепт «тоска». Ведь понятия «дом» и «тоска» являются теми концептуальными единицами, которые неразрывно сосуществуют в национальном сознании армян, проживающих в диаспоре.

Актуализатором концепта «дом» в первую очередь выступает заголовок рассказа «My Home, My Home». Именно здесь благодаря притяжательному местоимению **my** концепт «дом» приобретает свое то значение, где жилье, люди и семья, сливаясь воедино, становятся двойником человека, без которого ему трудно существовать. Это тот кусок земли, куда человек возвращается в силу его привязанности к нему, в силу того, что, покидая его, он оставляет здесь свои корни, свое прошлое, свой очаг. И это подтверждается буквально в первом абзаце рассказа, который становится своего рода интродукцией, т.е. тем элементом повествовательной структуры текста, который вводит читателя в мир описываемых событий и делает его сопереживателем и созерцателем этого мира.

Of the unchanging things, the town in which you first saw the light is one of the most unchanging. It is always a place of monotony but at the same time, as you grow, change, go away, remember, return, and go away again, it is one of the most inexhaustibly rich places. And yet what it is is so nearly nothing, except for the dull, drab, lonely, lost objects of it, that you never know, each time you return to it, what it is that holds you so strongly to you.

Хотя весь рассказ относится к разряду авторских размышлений на тему родного города, тем не менее данный абзац является тем интегрирующим звеном, где расположено смысловое ядро текста и сконцентрирована концептуальная информация, которая по принципу центробежного развертывания общего концепта распространяется на те отрезки повествования, в которых она осознанно или неосознанно размещена автором. Таким образом, данный отрезок текста выполняет одновременно две важные функции: с одной стороны, он предваряет повествование, выполняя роль интродукции и вовлекая внетекстового адресата в общий процесс художественного сотворчества; с другой — является тем интегрирующим элементом в общей структуре текста, благодаря которому реализуется категория завершенности и достигается экспликация авторского замысла.

Именно в этом отрезке текста благодаря семантической наполняемости конкретных языковых единиц и модальной окраске, которую они получают в силу их стилистической маркированности, происходит концептуализация основной темы: дом и тоска по дому. Это прежде всего лексема **change**, которая в первом предложении используется дважды в форме причастия настоящего времени **unchanging** с отрицательной приставкой **un-**, что, с одной стороны, обеспечивает



продолжительность, нескончаемость действия по отношению к представлениям, связанным с явлением «дом», с другой — неизменяемость и незаменяемость тех же представлений. Буквально во втором предложении глагол **change** появляется в своем прямом значении и форме и вместе с причастием **unchanging** образует своего рода замкнутое пространство, где без формального указателя (партисипиальной формы) приобретает то же значение повторяемости, продолжительности благодаря семантической наполняемости, достигаемой в силу его лексического окружения **at the same time, as you grow, change, go away, remember, return, and go away again**. Роль семантического скрепа и идентификатора принимают на себя выражение **at the same time**, союз **as** и наречие **again**, т.е. одновременно с процессом нескончаемости и неизменяемости имеет место иной процесс, который определяется уже рядом глаголов **grow, go away, remember, return, go away again**, обеспечивающих категорию процессуальности и повторяемости. Однако данное пространство дополняется еще и рядом стилистически маркированных единиц, благодаря которым модальная окраска описываемого наряду с формально грамматическими достигается и стилистически окрашенными лексическими средствами, приобретая при этом субъективно-оценочное значение. Так, родной город, где не только сам автор родился, но и обобщенно, где любой человек впервые открывает глаза и видит свет (в данном случае индикатором обобщенности выступает местоимение **you — the town in which you first saw the light**), он образно называет **a place of monotony**.

Выражение **a place of monotony** достигает определенного метафорического значения, хотя и не представляет собой семантически противоречивого высказывания по отношению к существительному **town**. Однако благодаря наречию **always** оно приобретает субъективно-оценочное значение и становится своеобразным детерминантом авторского миропонимания, иными словами — концептуальной метафорой: для него родной город — это всегда место монотонно однообразное и скучное (три значения существительного **monotony** — «монотонность», «однообразие», «скука»). Однако буквально в конце предложения появляется абсолютно противоположное определение того же явления (родной город) — **it is one of the most inexhaustibly rich places**, т.е. есть «одно из наиболее неисчерпаемо богатых мест». Всего лишь одно предложение, где начало и конец контрастируют по своей смысловой значимости, однако небольшой путь от одного до другого, выраженный перечислением видов деятельности, которые по нарастающей подводят к конечному выводу, становится семантической связкой между тем, чем тебе кажется место рождения вначале, и тем, каким оно представляется через определенный промежуток времени, когда ты взрослеешь, меняешься, уезжаешь, вспоминаешь, возвращаешься и вновь уезжаешь. А затем снова приходишь к выводу, что это почти ничто, кроме как скучные, серые (в смысле однообразные), одинокие, потерянные предметы, о которых ты ничего не знаешь, однако каждый раз, возвращаясь к ним, ты понимаешь, что это именно те предметы, которые так крепко связывают тебя с твоим домом. И именно в данном последнем предложении первого абзаца особенно отчетливо актуализируется концепт «дом» как нечто имеющее ту силу, благодаря которой ты вновь и вновь возвращаешься и убеждаешься в его непоколебимой власти над тобой, потому что здесь твои корни, здесь твое прошлое, здесь твоя история. Примечательно то, что само слово **home**, которое в своем значении «дом», «очаг», «родные» является актуализатором концепта «дом», ни разу не встречается на протяжении всего повествования. Оно локализуется лишь в сочетании **home town**, использованном всего один раз, и, казалось бы, растворяется в созданном им же семантическом контексте, где его роль принимают на себя существительные **town, place, streets, houses, school** и **world**.

Объем информации, существующей как внутри текста, так и за его пределами, способствует дополнительной активации возможностей читателя и его знаний, обеспечивающих в его сознании реализацию таких когнитивных процессов, как узнавание и воспоминание, которые, в свою очередь, проистекают по схеме «знаю — не знаю — догадываюсь» или «знаю — не знаю — не догадываюсь». И именно данный объем информации конструирует концептуальную структуру текста и в определенной степени нейтрализует позицию адресата с точки зрения межкультурного дискурса.



Как автор, так и адресат в данном случае могут быть представителями любой национальности. Армянская субстанция в этих рассказах не прослеживается, хотя элементы армянского языкового сознания вкрапливаются в их когнитивную структуру. Однако они никак не маркированы и скорее находятся в той вокругтекстовой или надтекстовой информации, которой владеет не каждый читатель. И в этом случае адресат, будь то американец, неамериканец или армянин, раскрывает для себя авторский концепт согласно схеме «не знаю, но догадываюсь» или «не знаю и не догадываюсь». Иными словами, компонент армянского языкового сознания для большей части читателей остается за пределами «достижимости».

Одним из произведений Уильяма Сарояна, где когнитивный процесс узнавания формируется путем актуализации навыков, сходных с навыками адресата вследствие вовлечения последнего в мир текста и достижения желаемого воздействия и соответствующего взаимопонимания, является рассказ «The Man with the Heart in the Highlands»⁷. Для понимания и верного декодирования авторской концепции в данном рассказе, как и в предыдущих случаях, необходим довольно большой багаж фоновых знаний. Именно установка на фоновые знания адресата обеспечивает одновременно и конструирование текста в рамках межкультурного дискурса, и выход его в межкультурное пространство в его широком контекстуальном смысле.

История людей, изображенных в тексте, ничем не примечательна. Однако именно их образы и поведение требуют от читателя исторического, социального, культурологического, этнического и ареального багажа знаний для верного осмысления заложенной в тексте как фактической, так и концептуальной информации. Последняя в наиболее компрессивной форме сконцентрирована в заголовке, где авторский концепт имплицитно кодируется как запрограммированное сообщение, принуждающее адресата восполнить смысловые лакуны путем привлечения фоновых знаний. Именно заголовок рассказа занимает в данном случае наиболее сильную позицию, и именно он требует от читателя больших усилий для декодирования той информации, которая заложена в нем как носителе авторского концепта, формирующего весь текст. А для этого необходимо знание той содержательной информации, которая лежит за пределами текста и не эксплицируется языковыми средствами в самом тексте.

Прежде всего читатель должен обладать информацией о том, что рассказ «The Man with the Heart in the Highlands» и пьеса «My Heart's in the Highlands» — это тот же сюжет в разных жанровых оформлениях: новелла и пьеса. Владение данной информацией необходимо для того, чтобы читатель мог понять, почему рассказ называется «The Man with the Heart in the Highlands» («Человек с сердцем в горах») и откуда взялось это название. Здесь закодирован не только авторский концепт о тоске по родине: человек, оказавшийся в силу тех или иных обстоятельств на чужбине, оставляет свое сердце на родине. В данном коде заложена также информация межкультурного и ареального значения. Герой рассказа — шотландец по национальности. Потому на протяжении всего рассказа он играет на трубе песню «My Heart's in the Highlands» (известное стихотворение Роберта Бернса), которая дорога любому шотландцу. Однако для верного толкования закодированной информации читатель должен также знать, что Армения во многом напоминает Шотландию: высокогорная по рельефу и небольшая по территории. Не случайно поэтому появление в рассказе, и тем более в пьесе, образа старушки-армянки, бабушки юного героя Джонни, о происхождении которой читатель узнает только благодаря авторским ремаркам в пьесе. Ее речь, хотя и на английском языке, вводится следующим образом:

Johnny's Grandmother (In Armenian, which is the only language she speaks, with exception of Turkish, Kurdish, and a little Arabic, which nobody around seems to know).

Данного пояснения в рассказе нет, да и в самой пьесе не говорится о том, что она армянка, а лишь упоминается, что армянский — единственный язык, на котором она говорит. Вот почему читатель, не знающий пьесу, а также национальность самого Уильяма Сарояна, не может мысленно

⁷ Saroyan W. The Man with the Heart in the Highlands // Selected Short Stories. Moscow: Progress Publishers, 1975. P. 70–82.



заполнить ту смысловую лакуну, которая обеспечивает сближение двух персонажей: Мак-Грегора и бабушки Джонни и определить такие компоненты данного дискурса, как социальный контекст, происхождение, страна, рельеф, психология скитальца, тоска по родине, которые, в свою очередь, восходят к образу оставшегося за пределами текста самого автора. Именно здесь в силу вступает вечный круг ассоциаций, причастный к раскрытию авторского концепта, запрограммированного сообщения и возможных толкований информации, заложенной в данное сообщение.

Данный заголовок можно отнести сразу к трем типам названий: название-цитата, название-намеки и название-символ. Как название-цитата он взят из стихотворения Роберта Бернса «My Heart's in the Highlands». Как название-намеки он выполняет проспективную функцию, предупреждая читателя о том, что речь пойдет об уроженце Шотландского нагорья, где и находится сердце любого шотландца – выходца из данной местности. Как название-символ он приобретает функцию метафорического обобщения, которое можно назвать концептуальной номинацией, ибо в нем содержится потенциальная информация о судьбах, чувствах и переживаниях людей, которые, подобно герою рассказа, оказались в одинаковой (стереотипной) ситуации.

И именно в последнем своем значении (название-символ) заголовок «The Man with the Heart in the Highlands» отражает три таких универсальных концепта, как «душа», «судьба» и «тоска», которые благодаря той ситуации, которую они символизируют, получают сугубо национальную окраску и передают армянскую субстанцию, ибо являются «двойниками» (концепт «двойничество») любого армянина, оказавшегося на чужбине. Не потому ли пьесу Уильям Сароян назвал просто «My Heart's in the Highlands», где на первый план выходит уже образ самого автора с его собственной тоской по родине.

Концепт «душа» как в рассказе, так и в пьесе актуализируется через существительное **heart**. Известно, что у многих народов вместилищем или носителем души считается сердце. Здесь существительное **heart** становится своеобразным «вместилищем» значения **soul** «душа», существующего в армянском языковом сознании (как и у многих других народов) как внутреннее **Я** человека. В данном случае происходит раздвоение человека на **Я**-духовное и **Я**-физическое. **Я**-физическое героя находится в определенном месте в силу определенных обстоятельств, тогда как его **Я**-духовное, отделившись от тела, остается там, где оно должно быть, – на его родине. И именно **Я**-духовное в данном случае наряду с концептом «душа» передает и своеобразное значение концепта «судьба».

В армянском языковом сознании после известных событий 1915 года концепт «судьба» получил определенную смысловую окраску, приобретая частично значение концепта «доля», который так же, как концепт «душа», становится «двойником» любого армянина, не проживающего на территории Армении. Судьба как высшая сила, управляемая космосом и существующая независимо от человека, превращается в нечто реальное, физически осязаемое, приобретая свойство более локального, узкого значения – судьбой предопределено то, что случилось и чего не миновать. Армянское существительное նախնախորհրդ («на лбу написанный»), нечто данное и предопределенное свыше, имеет такой синоним, как րախիւն (судьба) – с узким значением «счастливый/несчастливый», «везучий/невезучий». В данных обстоятельствах նախնախորհրդ и րախիւն, сливаясь воедино, создают своеобразную концептуальную картину с уже иной негативной семантикой в виде հաշիւ րախիւն – «судьба армянина», т.е. такой же невезучий, как армянин, которому свыше предопределено быть таковым. Такой «судьбы армянина» удостоился и герой рассказа, старый шотландец, бездомный бродяга Джаспер Мак-Грегор – быть вдали от родины и тосковать по родным краям.

Что же касается концепта «тоска» как «печаль», «ностальгия», то он получает свое материальное выражение в существительном **Highlands** – это тоска по родным краям, по горам, которые для каждого шотландца, равно как и армянина (высокогорный рельеф Армении), являются символом родины. Одновременно существительное **Highlands** вбирает два значения концепта «дом».



С одной стороны, это «физическое» значение как родина, как «свое земное пространство», с другой — это духовное как собственный внутренний мир, как двойник человека, оказавшегося на чужбине (концепт «двойничество»).

Межкультурный дискурс в данном рассказе формирует фактически стереотипную ситуацию (в данном случае ситуацию «плавильного тигеля») с помощью метафорической модели — а таковыми являются заголовок, образы двух основных персонажей и соседей, частично образ поляка-бакалейщика Козака — внутри- и вокругтекстового мира с выходом на производителя текста и его воздействия на адресата для достижения наиболее эффективного переосмысления собственного Я.

Заключение

Подводя итог вышеизложенному, следует отметить, что коммуникативная модель художественного мира Уильяма Сарояна складывается из ряда компонентов, определяющих ее когнитивно и культурно обусловленную специфику: американский компонент, армянский компонент, социокультурная ситуация «плавильного тигеля» и «дискурс примитива», художественное моделирование которого реализуется в рамках схемы «свой/родной — иной/чужой». В ситуации с полисубъектным реципиентом данная модель осуществляется согласно схеме «знаю и понимаю», «не знаю, но догадываюсь», «не знаю и не догадываюсь».

Для наиболее адекватного восприятия и полноценного понимания и осознания творческого наследия Уильяма Сарояна в ситуации с полисубъектным реципиентом необходимо наличие определенного багажа знаний. В противном случае читатель может не углядеть той глубинной структуры плана содержания, которая определяет индивидуальность автора и своеобразие его творческой манеры. Иными словами, коммуникативная модель художественного мира Уильяма Сарояна осуществляется согласно схеме: «знаю и понимаю», «не знаю, но догадываюсь», «не знаю и не догадываюсь».

Объем информации, существующей как внутри текста, так и за его пределами, способствует дополнительной активации возможностей читателя и его знаний, обеспечивающих в его сознании реализацию таких когнитивных процессов, как узнавание и воспоминание, которые, в свою очередь, проистекают по схеме «знаю — не знаю — догадываюсь» или «знаю — не знаю — не догадываюсь».

Армянская субстанция в большинстве случаев не прослеживается, хотя практически во всех случаях элементы армянского языкового сознания вкрапливаются в когнитивную структуру текста. Однако в силу своей немаркированности для большей части читателей они остаются за пределами «досягаемости», и тогда адресат, будь то американец, неамериканец или армянин, «домысливает» их согласно схеме «догадываюсь / не догадываюсь», которая, в свою очередь, определяется такими уровнями, как «не знаю, но догадываюсь» или «не знаю и не догадываюсь». При этом когнитивные структуры определяются совокупностью таких концептов, которые, будучи универсальными, приобретают качество национальной (армянская субстанция) или социальной («плавильный тигель») перекодировки: «судьба», «доля», «тоска», «двойничество», «свой/родной», «близкий/дальний».

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Al-Hindawi F.H., Saffah M.D. Literary Pragmatics // Arab World English Journal. 2019. Vol. 10, No. 2. P. 394–408. DOI: 10.24093/awej/vol10no2.30
2. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1981. Т. 40, № 4. С. 356–367.



3. **Кобелева В.П.** Информационная структура художественного дискурса // Актуальные исследования. 2023. № 42-1 (172). С. 37–39. URL: <https://apni.ru/article/7203-informatsionnaya-struktura-khudozhestvennogo> (дата обращения: 12.12.2024).
4. **Таршис Е.Я.** Перспективы развития метода контент-анализа // Социология 4М. 2002. № 15. С. 71–92.
5. **Скляр О.Н.** Мир, организованный вокруг текста // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. 2011. Вып. 1 (23). С. 169–172.
6. **Myhovych I.V.** Theory of Communication: Interdisciplinary Approach. Luhansk: Taras Shevchenko National University Press, 2022. 396 p.
7. **Дзюбенко А.И.** Текстовые маркеры событийности: коммуникативно-прагматический аспект художественного вымысла // Russian Linguistic Bulletin. 2023. № 8 (44). С. 1–5. DOI: 10.18454/RULB.2023.44.38
8. **Мальцева Н.Б., Варшавская А.И.** О некоторых средствах актуализации автора как языковой личности (на материале эссе Э. Сепира) // Вопросы структуры английского языка в синхронии и диахронии. Вып. № 8: Антропоцентризм в языке и речи. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2003. С. 199–210.
9. **Токарева Г.А.** Художественная и лирическая коммуникация: понятийно-терминологический аспект // Актуальные исследования. 2021. № 1 (28). С. 50–58.
10. **Osiyanova A.V., Kuleshova A.S.** Authentic Literary Text as the Subject of Linguistic and Stylistic Analysis // Philological Readings. Vol. 83: European Proceedings of Social and Behavioural Sciences. European Publisher, 2020. P. 480–486. DOI: 10.15405/epsbs.2020.04.02.54
11. **Корнилов О.А.** Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд., испр. и доп. М.: ЧеРо, 2003. 349 с.
12. **Серегина Т.Н.** Модели межкультурной коммуникации // Власть. 2020. № 28 (1). С. 119–124. DOI: 10.31171/vlast.v28i1.7062
13. **Вежбицкая А.** Язык. Культура. Познание. М.: Русские словари, 1997. 416 с.
14. **Выготский Л.С.** Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

REFERENCES

- [1] **Al-Hindawi F.H., Saffah M.D.**, Literary Pragmatics, Arab World English Journal, 10 (2) (2019) 394–408. DOI: 10.24093/awej/vol10no2.30
- [2] **Arutyunova N.D.**, Faktor adresata [Addressee factor], Proceedings of the USSR Academy of Sciences. Department of Literature and Language, 40 (4) (1981) 356–367.
- [3] **Kobeleva V.P.**, Information Structure of Literary Discourse, Aktualnyye issledovaniya [Current Research], 42-1 (172) (2023) 37–39. Available at: <https://apni.ru/article/7203-informatsionnaya-struktura-khudozhestvennogo> (accessed 12.12.2024).
- [4] **Tarshis Ye.Ya.**, Perspektivy razvitiya metoda kontent-analiza [Prospects for the development of the content analysis method], Sociology: methodology, methods, mathematical modeling (Sociology: 4M), 15 (2002) 71–92.
- [5] **Sklyarov O.N.**, Mir, organizovanny vokrug teksta [A world organized around text], Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Serii III: Filologiya, 1 (23) (2011) 169–172.
- [6] **Myhovych I.V.**, Theory of Communication: Interdisciplinary Approach, Taras Shevchenko National University Press, Luhansk, 2022.
- [7] **Dzyubenko A.I.**, Textual markers of eventuality: the communicative and pragmatic aspect of fiction, Russian Linguistic Bulletin. 8 (44) (2023) 1–5. DOI: 10.18454/RULB.2023.44.38.
- [8] **Maltseva N.B., Varshavskaya A.I.**, O nekotorykh sredstvakh aktualizatsii avtora kak yazykovoy lichnosti (na materiale esse E. Sepira) [On some means of actualizing the author as a linguistic personality (based on the essay by E. Sapir)], Voprosy struktury angliyskogo yazyka v sinkhronii i diakhronii [Questions of the structure of the English language in synchrony and diachrony], 8, Antropotsentriзм v yazyke i rechi [Anthropocentrism in language and speech], St. Petersburg University Press, St. Petersburg, 2003, pp. 199–210.
- [9] **Tokareva G.A.**, Artistic and Lyrical Communication: Conceptual and Terminological Aspect, Aktualnyye issledovaniya [Current Research], 1 (28) (2021) 50–58.



[10] **Osiyanova A.V., Kuleshova A.S.**, Authentic Literary Text as the Subject of Linguistic and Stylistic Analysis, *Philological Readings*, 83, European Proceedings of Social and Behavioural Sciences, European Publisher, 2020, pp. 480–486. DOI: 10.15405/epsbs.2020.04.02.54

[11] **Kornilov O.A.**, *Yazykovyye kartiny mira kak proizvodnyye natsionalnykh mentalitetov* [Linguistic pictures of the world as derivatives of national mentalities], 2nd ed., CheRo, Moscow, 2003.

[12] **Seregina T.N.**, Models of Intercultural Communication, *Vlast* [Power], 28 (1) (2020) 119–124.

[13] **Wierzbicka A.**, *Semantics, Culture and Cognition*, *Russkiye slovari*, Moscow, 1997.

[14] **Vygotskiy L.S.**, *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art], *Iskusstvo*, Moscow, 1968.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT AUTHOR

Гаспарян Гаянэ Раффиевна

Gayane R. Gasparyan

E-mail: gasparyan.gayane@yandex.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3353-8512>

Поступила: 07.12.2024; Одобрена: 11.12.2024; Принята: 18.12.2024.

Submitted: 07.12.2024; Approved: 11.12.2024; Accepted: 18.12.2024.