

Долгова Наталья Владимировна

ПАРАДОКСЫ ГОЛОСА В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. НАБОКОВА

В статье представлен анализ парадоксальных решений образа голоса персонажа в некоторых русскоязычных произведениях В. В. Набокова. В рамках статьи осуществляется исследование обертоновых и орфоэпических черт голоса, его высоты и диапазона, а также функциональной значимости этого образа в создании смехового начала в художественном мире писателя. Приведенные данные показывают, что писатель зачастую трактует голоса своих героев как вокальное образование, в связи с чем они соотносятся с такими оперными голосами как бас и контральто. В статье высказывается предположение, что образ голоса в творчестве Набокова может принадлежать как к формам поведения героев, так и к их портретной характеристике.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/4-1/22.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (34): в 3-х ч. Ч. I. С. 81-85. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/4-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

конкретного текста с абсолютными частотами употребления в тексте путем наложения тезаурусной сети терминосистемы; г) снятие омонимии значений терминов; д) построение дополнительного словаря слов с абсолютными частотами, которые не вошли в тезаурус; е) поиск слов-предтерминов с иллюстративными контекстами. (Проверка работы тезауруса осуществлялась на корпусе научных статей журнала «Вопросы языкознания», длина текста – около 80 тыс. словоупотреблений [1]).

Полученный реестр объемом более 800 терминов покрывает 16,1% текста (кумулятивно около 14 тыс. терминов на 83 тыс. словоупотреблений текста). В то же время в корпусе текстов выявлено 24% терминов по лингвистике, зафиксированных в тезаурусе (821 из 3340 терминов в тезаурусе).

Следующей задачей была автоматическая проверка дополнительного реестра на предмет наличия в нем терминов / терминосочетаний, не зафиксированных в общелингвистическом тезаурусе по ряду причин: во-первых, возможны авторские термины, которые вводились в текст в связи с необходимостью изложить авторскую позицию по определенному теоретическому вопросу; во-вторых, никогда словарь не может быть полным, т.к. процесс становления, развития научно-технической терминологии не прекращается. Текст является тем источником, в котором «рождается» и оформляется термин, только обращаясь к тексту, можно проследить «жизнь» термина, окончательно решить вопрос относительно целесообразности включения его в терминологический словарь.

Важность проекта в том, что, во-первых, электронный тезаурус в мультимедийном пространстве обеспечивает лингвистов современным словарем лингвистических терминов; во-вторых, достижением проекта является методика конструирования, а также компьютерный инструментарий для реализации этой модели; в-третьих, тезаурус совместим с интеллектуальными системами обработки текстовой информации [2], в которых он может быть использован как база знаний и инструмент распознавания смысла.

Список литературы

1. **Вопросы языкознания.** 1995. № 1-6.
2. **Мовно-інформаційний портал** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mova.info> (дата обращения: 25.01.2014).
3. **Никитина С. Е.** Тезаурус по теоретической и прикладной лингвистике. М.: Наука, 1979. 373 с.

RUSSIAN – UKRAINIAN – ENGLISH ELECTRONIC DICTIONARY OF LINGUISTIC TERMINOLOGY OF THESAURUS TYPE

Darchuk Nataliya Petrovna, Ph. D. in Philology
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine
nataliadarchuk@gmail.com

The article is dedicated to the description of lexicographic and encyclopedic electronic data base of linguistic terms which was worked out in two stages. At the first stage the author developed electronic thesaurus in the form of lexicographic and encyclopedic electronic data base of linguistic terms which consisted of three dictionaries: alphabetical, explanatory and thesaurus. The second stage supposed developing dynamic logical-conceptual model, which was carried out by applying thesaurus model of linguistic terms in the form of hierarchical classification network on the word list of scientific text.

Key words and phrases: term; data retrieval system; thesaurus; thesaurus relations; thesaurus graph.

УДК 821.161.1

Филологические науки

В статье представлен анализ парадоксальных решений образа голоса персонажа в некоторых русскоязычных произведениях В. В. Набокова. В рамках статьи осуществляется исследование обертоновых и орфоэпических черт голоса, его высоты и диапазона, а также функциональной значимости этого образа в создании смехового начала в художественном мире писателя. Приведенные данные показывают, что писатель зачастую трактует голоса своих героев как вокальное образование, в связи с чем они соотносятся с такими оперными голосами как бас и контральто. В статье высказывается предположение, что образ голоса в творчестве Набокова может принадлежать как к формам поведения героев, так и к их портретной характеристике.

Ключевые слова и фразы: образ голоса; интонационно-речевые особенности персонажей; орфоэпические нюансы; поэтика; парадокс.

Долгова Наталья Владимировна, к. филол. н.
Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина
n.dolgova@rsu.edu.ru

ПАРАДОКСЫ ГОЛОСА В ТВОРЧЕСТВЕ В. В. НАБОКОВА[©]

Голос представляет собой совокупность издаваемых человеком звуков, отличающихся высотой, силой, длительностью и тембральной окраской, придающих конкретному лицу индивидуальность и узнаваемость.

Указанное обстоятельство позволяет писателям использовать многообразные изобразительные средства для характеристики голосов персонажей в качестве средства их художественной типизации. Отечественное литературоведение относит интонационно-речевые особенности персонажей в художественных текстах к формам их поведения [5]. К сожалению, направленные исследования, посвященные рассмотрению решений, предлагаемых художниками для голосов героев, практически отсутствуют. Вместе с тем, анализ особенностей голоса не только дает более целостную характеристику персонажу, но и выявляет закономерности поэтической системы того или иного автора. Что же касается колористической характеристики голоса и его диапазона, то в качестве речевых констант они обладают дуалистической природой и обнаруживают порой принадлежность не только к формам поведения, но и к портрету персонажа. Интересным представляется изучение трактовок голоса персонажа в творчестве В. В. Набокова, который, как известно, в собственной художественной онтологии отдавал приоритет не слуховым, зрительным перцепциям.

Анализируя собранный материал, можно выявить обертоновые «предпочтения» автора, в которых приоритет получают хриплые голоса. В романе «Защита Лужина» при описании истерики главного героя и спокойной манеры разговаривать его грубияна-одноклассника использован эпитет «хриплый». Сравните: «<...> вдруг, ни с того ни с сего, раздавался другой голос, визжащий и хриплый <...>» [6, с. 319]; «Громов рассказывал что-то хриплым голосом, со вкусом произнося странные, непристойные словечки» [Там же, с. 330]. Уличенный во лжи Мухиным Смуров (повесть «Соглядатай»), «понижив голос», «хрипло проговорил: Я вас очень прошу... пусть это останется между нами» [7, с. 68]. Упомянем также эпизодическое лицо из романа «Дар» – сатирического поэта, «тщедушного, беззлобного остроумного человека, с тихим хриплым голоском» [8, с. 347]. Иногда Набоков использует эпитет «хриловатый»: в романе «Машенька» Людмила «хриловатым утренним голосом» встречает Ганина; давняя приятельница Драйера Эрика (роман «Король, дама, валет») разговаривает «знакомым, хриловатым, скорым голоском»; отец Мартына Эдельвейса (роман «Подвиг») реагирует на сообщение о предполагаемом разводе «хриловатым, тихим голосом». Хриплые голоса нередки в романе «Лолита»: «голос Моны отличался курьезной хрипотцой»; «хриплый Поль ответил, что Ричард существует, что это его племянник» [10, с. 328]; «А я всё думаю, кто вы такой? – заявил он [Куильти] высоким хриплым голосом <...>» [Там же, с. 360] и т.д.

Голоса набоковских героев обладают индивидуальным тембром, сообщаящим им неповторимость и целостность: впавший в беспамятство Лужин наделен «тусклым голосом»; у Алферова «маслянистый голос»; Роман Богданович (повесть «Соглядатай») говорит «сдобным голосом»; «матовым, чуть шепелявым голосом перебил Подтягин»; Мария Львовна Лоренц (роман «Дар») ведет беседу «вялым житейским голосом»; «деревянным ученическим голосом» разговаривает Франц, когда учится продавать галстуки. В одном из эпизодов романа «Камера обскура» Горну принадлежит «гладкий голос». Тембральным особенностям Зины Мерц и ее матери Марианны Николаевны в романе «Дар» дана даже сравнительная характеристика («голоса были схожи, оба смуглые и гладкие, но один был грубее и как бы теснее, другой – вольнее и чище» [8, с. 328]), весьма сходная с теми, которые давал оперным голосам тенор Дж. Лаури-Вольпи в своей компаративной работе «Вокальные параллели». Так, анализируя голоса двух лирических сопрано Розины Сторкьо и Мафальды Фаверо, Лаури-Вольпи указывал: «Голос Сторкьо не отличался плотностью, присущей голосу Фаверо, зато покорял беспредельностью и яркостью» [3, с. 56]. В художественном мире Набокова часто встречаются герои с ясными и резкими голосами: Горн «спросил ее [Магду] резким, звенящим голосом» [7, с. 266]; у Лолиты «резкий голосок»; она и ее подруга, играя в теннис, «ясными, звенящими голосами, не переставая, вели точный счет в этой своей бессмысленной игре» [10, с. 202]; дядя Мартына Эдельвейса Генрих разговаривает «ясным голосом» и т.д.

Выговорам набоковских героев присущи определенные орфоэпические нюансы – картавость или акцент: у «парижаночки Евы Розен» – «легкий бруклинский акцент»; у Машеньки «голос был подвижный, картавый с неожиданными грудными звуками»; у Аллы («Подвиг») – «влажная манера произносить букву *р*»; маленький Лужин, решив шахматную задачу, «картаво восклицал, с необыкновенным выражением на лице, с блеском счастья в глазах...» [6, с. 342]. В одном из эпизодов романа гость Лужиных, некий поэт (его прототипом послужил сам автор произведения, который грассировал, т.е. произносил звук «р» с гортанным призвуком), «кого-то перебив на полслове, запальчиво картавя, крикнул, что автор дурак <...>» [Там же, с. 449-450]. Для подчеркивания грассирования писателем здесь намеренно использована аллитерация. «Гортанный молодой голос» Лолиты становится символом-ориентиром вечной любви к ней Гумберта. Когда Гумберт пытается убить Куильти, он говорит «с нарочито британским произношением». Что касается деталей произношения, девальвирующих образы тех или иных героев, то здесь можно указать на «почти фарсовый провансальский выговор» сводни в романе «Лолита» или на реплику Гастона Годэна, который «произносил: –Au goi!» с замедленным гавканием старого пса <...>» [10, с. 224].

Голосам персонажей, кроме неповторимых обертоновых красок и специфических орфоэпических черт, свойственна также и определенная высота, которую писатель иногда характеризует эпитетами «тонкий» или «тоненький», прибегая к ним, в частности, в создании комического модуса. Например, данный эпитет становится деталью сатирического портрета палача м-сье Пьера (роман «Приглашение на казнь»), который то «тоненьким голосом произнес», то «певучим, тонким горловым голосом» сказал и т.д. Кембриджский сокурсник Мартына Эдельвейса Вадим любит повторять прибаутку: «"Приятно зреть, когда большой медведь ведет под ручку маленькую сучку", и на последних словах голос у него становился совсем тонким» [7, с. 148]. «Тонким, неуверенным голосом» говорит и Драйер, изображая покупателя, чтобы научить племянника Франца эффективно продавать галстуки. Указывается также «тонкий умильный голос», которым Драйер поясняет: «Это моя маленькая подруга». Точно такую же фразу («ваша маленькая подруга»), относящуюся

к одной и той же женщине, «тонким, сиплым голосом» произносит сумасшедший старичок, сдающий Францу комнату. В комическом начале образа Лужина свою роль играет и мотив тонкого голоса: то он «вскрикнул <...> тонким, плачущим голосом», когда отмахивался от осы, «тонким голосом крикнул», требуя сопровождать его на шахматное состязание; перед обнаружением за подкладкой пиджака карманных шахмат он снова крикнул «тонким голосом», а попытка занять «рыхлого» мальчика Митьку приводит к следующему: «–Телефон!» – наконец тонким голосом воскликнул Лужин и, указывая пальцем на аппарат, с нарочитым удивлением захохотал» [6, с. 439]. Отметим в качестве любопытной детали тот факт, что Лужин является в произведении одновременно обладателем и тонкого, и низкого голоса. Тонкий и высокий голос принадлежит Лолите; в театре Уэйса (когда закончилась пьеса Клэра Куильти) девочка говорит Гумберту «тоненьким голосом»: «Ты опять, грубый скот, повредил мне кисть...» [10, с. 272].

«Тонкому» голосу противопоставлен в творчестве Набокова «низкий», которому, как мы увидим ниже, писатель отдает преимущество, превращающее данный образ в мотив. В описании низких голосов чаще встречаются яркие художественные решения, высвечивающие колористические особенности в тембре говорящего персонажа. «Низким голубиным голосом» признается Марфинька Цинциннату в своих изменах, и она же на свидании в тюрьме говорит «протяжным, низким голосом». «Густым голосом» ругает Лужин расшалившегося мальчика. Укажем также, что в романе «Приглашение на казнь» низким голосом наделены попечительница и директор тюрьмы Родриг Иванович. У взрослеющего Мартына «голос приобрел ровный и низкий звук»; акцент на его низком голосе ставится не раз на протяжении произведения. В Коулмонте в поисках Дика Скиллера Гумберту помогает «низкий голос из дыры в панели». В своих фантазиях Гумберт представляет реплики девочек из летнего лагеря Ку таким образом: «Ах, давайте примем к себе в общежитие эту беженку с глубоким голосом!» [Там же, с. 84].

Несмотря на неоднократно подчеркиваемое равнодушие к музыке, в определении голосов Набоков зачастую прибегает к общепринятой классификации диапазонов, в числе которых из мужских наиболее часто упоминается бас, из женских – контральто. Для определения баса Родрига Ивановича используются даже разные части речи: «начал он сдобным басом», «маслянистым басом сказал директор», «басистое приговаривание директора», «пробасил директор» (*курсив автора – Н. Д.*). Кроме директорского баса, названного также «растянутым в ширину голосом», упомянем «баритонный бас» тюремщика Родиона и «бодрый басок» одного из персонажей романа – главного инженера Никита Лукич. На описанном в романе «Машенька» дачном концерте «из Петербурга приехавший бас <...> извергался глухим громом» [6, с. 78]. «Угрюмым басом» редактор Васильев сообщает Федору Годунову-Чердынцеву о своем неприятии его произведения о Чернышевском. В романе «Защита Лужина» голосом низкого диапазона наделены несколько персонажей: «Да я же под шахом стою, – басом сказал доктор и стал расставлять фигуры заново» [Там же, с. 342]; Турати перед очередным поединком с Лужиным «потирал руки и, как бас перед выступлением, густо прочищал голос» [Там же, с. 398]; в санатории Лужин нюхает цветок и «баском» говорит: «не пахнет»; а на венчании в памяти главного героя всплывает пасхальное богослужение, на котором «дьякон читал рыдающим басом» Евангелие [Там же, с. 415]. Парадоксальным решением голоса предстает «хриплый бас», которым говорит знаменитая актриса Дорианна Каренина («Камера обскура»).

Группу низких мужских голосов формируют также эпизодический «бродячий баритон» из романа «Машенька», который «ревел по-немецки –Стеньку Разина», и голос Аркадия Петровича Зарянского («Подвиг»), имевшего «какое-то смутное отношение к сцене», который «пел бархатным баритоном» романс «Ты помнишь ли – у моря мы сидели...» [7, с. 110]. Любопытно, что автором данного романса является Антон Петрович Боначич (1878-1933), который не только много лет пел в опере, но и получил известность как создатель Минской Государственной студии оперы и балета, композитор и вокальный педагог. Боначич начинал свою карьеру как бас-баритон, а позже стал выступать как драматический тенор. Две сохранившиеся записи певца относятся к партии Германа из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», к которой, отметим, у писателя было стойкое негативное отношение. Смена голоса у создателя романса отзывается парадоксальным «эхо» у персонажа, исполняющего данное произведение, так как в Зарянском (который и поет данный романс в «Подвиге») Мартын признает угрожавшего ему ночью пьяного обладателя «густого голоса», поменявшего после нескольких реплик его на «дискант».

Отметим также, что определенное пристрастие Набокова к басу получило парадоксальное «продолжение» в карьере его сына, Дмитрия Владимировича Набокова, который в 1960 году «занял первое место среди басов в международном оперном конкурсе, проходившем в Реджо-Эмилия, и получил право дебютировать в Реджо следующей весной» [1, с. 494]. В 1961 году Набоков-сын дебютировал в опере Дж. Пуччини «Богема», в постановке которой исполнил партию Марселя; вместе с Дм. Набоковым здесь состоялся дебют Лючано Паваротти, исполнившего партию Рудольфа. Парадоксальным же пристрастие писателя к низкому голосу можно назвать потому, что его русские произведения были созданы задолго до того, как его сын закончил консерваторию *Longy School of Music* в Кембридже (штат Массачусетс) по специализации вокал (бас), и само его решение делать оперную карьеру стало для Набокова-старшего полной неожиданностью.

В произведениях писателя встречаются и низкие женские голоса: так, в романе «Лолита» приведены «контральтовый голос госпожи Гейз» и голос одноклассницы Лолиты – Моны, – которая по телефону с Гумбертом «говорила своим смиреннейшим, наисексуальнейшим контральто» [10, с. 250]. В произведениях отчетлива взаимосвязь уже раскрывшейся женственности, сексуального начала и низкого женского голоса, которую можно расширить, если учесть, что в целом роман строится не только на любовном треугольнике новеллы П. Мериме «Кармен», но и оперы Ж. Бизе «Кармен», партия главной героини в которой написана

для меццо-сопрано. В «Других берегах» повествователь, вспоминая свое детство, задается вопросом: «Куда же я собирался Колетт увезти? В Испанию? В Америку? В горы над По? —*À-bas, là-bas, dans la montagne*», как пела Кармен в недавно слышанной опере» [9, с. 242]. Французский текст взят из дуэта Хосе и Кармен (II акт оперы). Укажем, что в клавире (т.е. в переложении для фортепиано) этого дуэта в издании *Bizet G. Carmen: Opera in Four Acts. New York: G. Schirmer (1958)* есть пометка: «In case the part of this duet included between A and B (page 210) is too low for the voice of the artist singing the role of Carmen, transpose a tone higher (without transition)». [12, p. 204], т.е. «в случае, если часть дуэта, заключенная между литерами А и В (страница 210), слишком низкая для голоса артистки, исполняющей Кармен, транспонируйте на один тон выше (без модуляции)» (перевод автора — Н. Д.). Лолита, являясь носителем высокого, тонкого голоса, так и не открывает свою женственность и пыл Гумберту (предпочитая ему Куильти) и остается для главного героя «ледяной» (т.е. *frigid* — фригидной) «принцессой».

В соотнесении Шарлотты Гейз с «подругой жизни», которое для себя делает Гумберт, А. Люксембург отмечает аллюзии на роман И. В. Гете «Страдания молодого Вертера» [4, с. 617]. Можно добавить, что на сюжет данного романа Жюлем Массне была написана опера «Вертер», партия Шарлотты в которой предназначена для меццо-сопрано. Низкий женский голос фигурирует в описе одного из персонажей «Камеры обскура» писателя Зегелькранца, который таким образом характеризует особые интонации в разговоре Горна и Магды: «<...> как у иной певицы, со знаменитым на весь мир контральто, в голосе проскальзывают даже тогда, когда она говорит по телефону с модисткой, — драгоценные, смуглые ноты <...>» [7, с. 355]. Возможно, на господство низкого женского голоса в творчестве писателя повлияли певицы мировой оперной сцены. Так, в первой трети XX в. одной из знаменитых певиц, исполняющих меццо-сопрановый и контральтовый репертуар, была Габриэлла Безанцони (1888-1962). Как указывал Лаури-Вольпи, «она — последнее настоящее меццо-сопрано Италии, голос, близкий к контральто» [3, с. 118]. Ее выступления носили достаточно медийный характер, обусловленный ярким талантом и эксцентричным сценическим поведением. Можно отметить также, что для своего прощального выступления в 1939 году певица выбрала именно партию Кармен.

Парадоксальное «звучание» характеризует саму концепцию голоса в произведениях Набокова. Голоса его героев, независимо от их ценностной ориентации, певучи и трактуются автором как вокальное образование. В романе «Дар» у двух типологически чуждых друг другу по ряду параметров (разные эпохи, разные судьбы, разные жизненные принципы и т.д.) героинь Зины Мерц и Ольги Сократовны Чернышевской указаны «певуче-мечтательный голос» и «певучесть речи». Но если у писателя персонажи разговаривают певуче, то поют неприятно, фальшиво или неискренне: «Алферов запел было фальшивым, нарочитым тенорком...» [6, с. 115]; «Мартын — хрипло и бодро, и феноменально фальшиво затягивал что-нибудь свое <...>» [7, с. 217]. Гумберт с неприязнью упоминает «гнусавые голоса всех этих <...> Самми, и Джо, и Эдди, и Тони, и Пэгги, и Гай, и Рекс, с их модными романсиками <...>» [10, с. 183]; Драйер в разговоре с Эрикой «пропел фальшиво, но с чувством: — Меня зовут Мими!» [6, с. 244] (здесь косвенно возникает высокий женский голос, поскольку партия Мими написана для сопрано). Н. Букс отмечает, что «оперные пассажи» у Набокова исполняют «пародийно разоблачительную функцию» [2, с. 343]. Как указывает Г. Барабтарло, в псевдоитальянской фразе «*mali e trano f'amesti*», которую «полным голосом» поет брат Марфиньки, заключена анаграмма, расшифровывающаяся таким образом: «смерть мила: это тайна» [11, р. 192-193]. Нельзя не привести здесь и фрагмент стихотворения, которое Гумберт написал после бегства Лолиты: «*L'autre soir un air froid d'opéra m'alita: / Son féfé — bien fol est qui s'y fie!*» [10, с. 314] / «Прошлым вечером ледяная оперная ария уложила меня в постель: ее надтреснутый звук — «Флуп, кто ей вверится!»». Фраза «*Souvent femme varie, bien fol est qui s'y fie!*» / «Женщина изменчива, глуп тот, кто ей вверится» взята из драмы В. Гюго «Король забавляется», которая получила широкую известность, в том числе и благодаря ее переложению в песенке Герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто».

Явлениями, описанными выше, не исчерпывается многообразие данных образов в творчестве Набокова, поскольку их художественные решения и функциональное назначение весьма многоплановы. Их рассмотрение и систематизация способствуют характеристике форм поведения персонажей, их портретов, ценностной ориентации, а также творческого замысла автора.

Список литературы

1. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография / пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2010. 950 с.
2. Букс Н. «Оперные призраки» в романах В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. С. 328-344.
3. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Л.: Музыка, 1972. 303 с.
4. Люксембург А. Комментарии // В. В. Набоков. Собрание сочинений в 5-ти т. / пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2003. Т. 2. С. 601-670.
5. Мартыанова С. А. Формы поведения // Хализев В. Е. Теория литературы. 6-е изд-е, испр. М.: Академия, 2013. С. 221-230.
6. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 2. 784 с.
7. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 2001. Т. 3. 848 с.
8. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 2009. Т. 4. 784 с.
9. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 2003. Т. 5. 832 с.
10. Набоков В. В. Собрание сочинений в 5-ти т. / пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2003. Т. 2. 672 с.
11. Barabtarlo G. Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. American University Studies Series XXIV. N. Y.: Peter Lang Publishing, 1993.
12. Bizet G. Carmen: Opera in Four Acts. N. Y.: G. Schirmer, 1958.

VOICE PARADOXES IN V. V. NABOKOV'S WORKS

Dolgova Natal'ya Vladimirovna, Ph. D. in Philology
Ryazan State University named after S. Esenin
n.dolgova@rsu.edu.ru

The article presents the analysis of the paradoxical solutions of character's voice image in some Russian Nabokov's works. In the article the research of the overtone and orthoepic features of voice, of its pitch and range is carried out, as well as of the functional significance of this image in the creation of the comic beginning in the artistic world of the writer. The provided data show that the writer often treats his characters' voices as the vocal formation, and in connection with this they relate to such operatic voices as bass and contralto. In the article the author suggests that the image of voice in Nabokov's works may belong to both the forms of the characters' behaviour and to their portrait characteristics.

Keywords and phrases: image of voice; intonation and speech peculiarities of characters; orthoepic nuances; poetics; paradox.

УДК 81'23

Филологические науки

Статья посвящена определению роли сочинительных союзов в сложносочиненных предложениях с имплицитным звеном на основе презумпции с позиций когнитивной лингвистики. Данные предложения являются языковой проекцией основных когнитивных предтекстовых операций логического вывода при порождении высказывания. В статье рассматривается значимость сочинительных союзов в экспликации имплицитных пропозиций в процессе коммуникации для преодоления коммуникативного сбоя.

Ключевые слова и фразы: коммуникация; когнитивные основы высказывания; презумпция; языковая проекция; сложносочиненное предложение; союз; маркер имплицитных пропозиций.

Жарина Ольга Александровна, к. филол. н.

Южный федеральный университет
undina79@list.ru

**ИМПЛИЦИТНЫЕ ПРОПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ ПРЕЗУМПЦИИ В ПРОЦЕССЕ
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ: РОЛЬ СОЧИНИТЕЛЬНЫХ СОЮЗОВ[©]**

Процесс коммуникации – это сложный процесс, зависящий от целого комплекса идеальных и материальных условий, определяющих выбор средств коммуникации, её структуру построения, а также адекватную интерпретацию коммуникантами. Эффективное межкультурное взаимодействие предполагает относительно равное соотношение между языковой, культурной и коммуникативной компетенциями участников коммуникации [11, с. 136]. При этом не все компоненты высказывания выражаются эксплицитно. Часть информации при наличии сбоя в коммуникации, в частности межкультурной, может быть выведена посредством операций логического вывода, которые соответствуют таким когнитивным основам высказывания, как презумпции [6, с. 166]. Языковой проекцией таких высказываний являются сложносочиненные предложения с имплицитной семантикой на основе презумпции. Поэтому для того, чтобы процесс коммуникации, в частности межкультурной, оказался успешным, представляется важным сопоставить семантику и функционирование сочинительных союзов в сложносочиненных предложениях с имплицитной семантикой на основе презумпции.

В английском языке так же, как и в русском, принято выделять сочинительные и подчинительные союзы. В английской грамматике общепринятой точкой зрения считается приписывание тому или иному сочинительному союзу определенного значения. Однако в отечественной лингвистической литературе этот вопрос является неоднозначным. В одних случаях сочинительные союзы квалифицируются как асемантические (традиция восходит к А. М. Пешковскому), в других источниках они толкуются как слова недифференцированных аморфных значений (В. В. Виноградов), в третьих – как семантические, то есть как носители строго определенной семантики (М. В. Ляпон, Г. Ф. Гаврилова, И. Н. Кручинина, Н. В. Малычева).

Вслед за работавшими в русле концепции семантизма сочинительных союзов учеными считаем, что союз является носителем строго определенной семантики, так как несет информацию о конкретном типе семантико-синтаксических отношений или их разновидностей, то есть семантичен.

Верной представляется мысль о том, что решение вопроса о семантике сочинительных союзов и их функциях как средстве связи между самостоятельными предложениями лежит в сфере исследования семантических свойств связываемых ими компонентов. «Эти компоненты так или иначе отражают определенные фрагменты внелингвистической действительности, а также отношения между этими компонентами, являющиеся отражением отношений фактов реальной действительности» [5, с. 93].