

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Челябинский государственный университет»

*На правах рукописи*

**Урванцев Глеб Васильевич**

**МОДЕЛИРОВАНИЕ ГОРОДСКОГО ПРОСТРАНСТВА В  
СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ**

Специальность 10.02.19 – теория языка

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор С. А. Питина

Челябинск – 2018

## Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Теоретические предпосылки изучения городского пространства	12
1.1. Соотношение понятий «образ города» и «художественный образ» .....	12
1.2. Соотношение понятий «образ города» и «картина мира».....	14
1.3. Моделирование как форма осмысления пространства .....	18
1.3.1. Пространство как онтологическая категория .....	20
1.3.2. Организация пространства.....	21
1.3.3. Модели пространства как онтологической категории .....	22
1.3.4. Лингвокультурологические модели образа города .....	31
1.4. Дискурсивный подход к репрезентации городского пространства .....	41
1.4.1. Понятие «дискурс» и его соотношение с образом города.....	42
1.4.2. Городское пространство в художественном дискурсе.....	46
Выводы по первой главе .....	53
Глава 2. Репрезентация городского пространства в современном художественном дискурсе.....	56
2.1. Онимы как маркеры городского пространства.....	56
2.1.1. Городской ономастикон .....	57
2.1.2. Роль персонажей в формировании образа города .....	68
2.1.3. Топонимизация событий .....	72
2.1.4 Индикация образов городского пространства посредством родовых понятий.....	74

2.2. Организация городского пространства в художественном дискурсе.....	80
2.2.1. Размер.....	81
2.2.2. Протяженность по вертикали и горизонтали.....	84
2.2.3. Оппозиция расположения на переднем/заднем плане в городском пространстве.....	88
2.2.4. Оппозиция расположения внутри/снаружи в описании городского пространства.....	99
2.2.5. Противопоставление близких/далеких объектов в городском пространстве.....	103
2.2.6. Противопоставление центра и периферии в городском пространстве.....	107
2.3. Ментальное пространство города.....	112
Выводы по второй главе.....	123
Глава 3. Анализ городского пространства в кинодискурсе.....	127
3.1. Подходы к анализу кинодискурса.....	127
3.2. Городское пространство в мультсериале «Симпсоны».....	135
3.2.1. Спрингфилдский ономастикон.....	136
3.2.2. Организация объектов в мультсериале «Симпсоны».....	143
Выводы по третьей главе.....	149
Заключение.....	151
Список использованной литературы.....	154

## Введение

Настоящее диссертационное исследование посвящено изучению городского пространства как важной составляющей образа города в художественном дискурсе с позиций дискурсивной лингвокультурологии.

Работа выполнена в рамках **лингвокультурологии**, одного из наиболее актуальных и перспективных направлений теории языка. В центре внимания лингвокультурологических исследований находится связь между языком и речью и культурной принадлежностью говорящего. Анализ городского пространства в художественном дискурсе конкретизирует лингвокультурологическое направление, позволяя говорить о дискурсивно-лингвокультурологическом подходе, применяемом в работе.

**Степень разработанности темы исследования.** По природе своей город является пространственным феноменом. Категория пространства на современном этапе развития лингвистики разрабатывается достаточно глубоко с позиций как лингвокультурологии (Е. Г. Брунова; С. А. Питина; Т. Р. Душенкова; З. З. Чанышева; Е. А. Яковлева и др.), так и когнитивной лингвистики (Н. Н. Болдырев; И. С. Бороздина; О. Д. Вишнякова; В. Г. Гак; Р. Гжегорчикова; С. Ю. Двинина; Е. С. Кубрякова и др.). Пространство как составляющая хронотопа в литературе и кинематографе представляет собой отдельный предмет изучения (М. М. Бахтин; С. В. Савельев и др.); кроме того, оно может рассматриваться и как общая онтологическая категория (М. Д. Ахундов; А. И. Донцов, и О. Е. Баксанский; В. С. Соловьев).

Важную роль в исследовании городского пространства занимают работы по изучению национальных картин мира и прочих культурных феноменов (Ю. Д. Апресян; В. фон Гумбольдт; О. А. Корнилов; и др.).

Активно разрабатываются проблемы соотношения текста и дискурса (Н. Д. Арутюнова; В. И. Карасик; Е. С. Кубрякова; М. Л. Макаров; и др.), анализа художественного текста (Н. С. Болотнова; Н. С. Валгина; В. В. Виногорадов; И. Р. Гальперин и др.).

Изучение города как самостоятельного культурного феномена на протяжении длительного времени привлекает отечественных и зарубежных ученых, которые рассматривают его с различных позиций: семиотики (Ю. М. Лотман; В. Н. Топоров; С. Турома); социолингвистики (Н. П. Анциферов; В. В. Колесов и др.); ономастики (Е. Л. Березович), культурологии (Е. Н. Мастеница; М. Auge; W. Benjamin; G. Gilloch).

Несмотря на наличие большого количества работ, посвященных образам конкретных городов в определенных художественных произведениях (например, Петербург Достоевского и т. п.), по нашим данным, работ, анализирующих изучение универсальных языковых моделей, по которым в художественном дискурсе выстраивается городское пространство, представлено достаточно мало.

В настоящем исследовании применяется подход, совмещающий анализ речи персонажей, а также авторских описаний городского пространства с выявлением наиболее общих принципов его моделирования, отражающих представления о том или ином городе, существующих в сознании носителей определенной национальной/языковой картины мира (английской, американской и русской).

Кроме того, мы процедура анализа образа городского пространства в художественном дискурсе применена к кинематографическому дискурсу. Возможность этого обусловлена, на наш взгляд, тем, что в настоящее время благодаря техническому прогрессу происходит сближение литературы и кинематографа с точки зрения их воздействия на зрителя: книги все чаще дополняются иллюстрациями (апофеозом данной тенденции является появление и распространение графических романов), экранизируются; фильмы же, в свою очередь, дополняются статьями, комментариями, их восприятие перестает быть линейным, используются сюжетные конструкции, заимствованные из литературы. Сопоставление образов разных городов из разных по жанру произведений позволит выявить наиболее универсальные принципы

языковой репрезентации городского пространства в художественном и кинодискурсе.

**Актуальность** темы настоящего исследования определяется несколькими факторами: а) недостаточным количеством работ, посвященных изучению языковых моделей городского пространства; б) необходимостью комплексного рассмотрения и описания функционирования городских пространств в различных произведениях; в) привлечением новых подходов, в частности, анализа произведений, принадлежащих к разным типам дискурса; г) возможностью выявления универсальных принципов построения городского пространства в художественном дискурсе.

**Гипотеза** данной диссертационной работы заключается в том, что городское пространство в художественном дискурсе выстраивается по определенным принципам, в основе которых лежат стереотипы, существующие в той или иной лингвокультуре.

**Объектом** исследования являются образы городов в современном художественном дискурсе.

**Предметом** – особенности вербальной репрезентации городского пространства в современном британском, американском и русском художественном дискурсе.

**Цель** работы – выявить языковые средства построения когнитивно-дискурсивной модели городского пространства в современном художественном дискурсе на примере выбранных романов.

Реализация названной цели предполагает постановку и решение следующих задач:

- 1) определить базовые понятия *образ и образ города, художественный текст и городской текст, модель пространства*;
- 2) рассмотреть различные подходы к исследованию пространства как текстовой категории, а также к изучению города как текста;
- 3) проанализировать образы городского пространства в выбранных романах;

4) сопоставить полученные данные и выявить наиболее универсальные принципы моделирования городского пространства.

**Материалом** исследования послужили британские романы *A Week in December* («Неделя в декабре») Себастьяна Фолкса (Sebastian Faulks) и *Portobello* («Портобелло») Рут Рендел (Ruth Rendell), антиутопия американского писателя Пола Остера (Paul Auster) *In the Country of the Last Things* («В стране последних вещей»), а также работы отечественных авторов: «Generation “П”» Виктора Олеговича Пелевина и «Эликсир князя Собакина» Ольги Лукас и Андрея Степанова. Выбор произведений обусловлен их принадлежностью к различным лингвокультурам и проработанностью образов городов. В первых двух романах фигурирует реалистический Лондон, в третьем – антиутопическая Столица, в романе В. Пелевина – перестроечная Москва (которую также можно считать антиутопической), и в «Эликсире князя Собакина» присутствуют реалистические Москва и Петербург. Авторы активно обращаются к личному опыту читателей – абсолютное большинство из них знает что-нибудь о Лондоне, Москве и Петербурге, однако помимо «парадного» образа города в национальном сознании можно говорить и о наличии представлений об агрессивной, враждебной городской среде, которая зачастую реализуется в романах-антиутопиях. Таким образом, в указанных произведениях городское пространство организуется с учетом представлений, характерных для носителей британской, американской и русской лингвокультур.

Отдельно в исследовании рассматривается образ города в кинодискурсе на материале сценариев мультсериала «Симпсоны». Данное произведение выбрано для доказательства универсального характера предложенного в работе подхода к моделированию городского пространства и возможности его использования не только на материале современных романов, но и на материале современного кинодискурса. Это обусловлено тем, что кинодискурс представляет собой связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом фильма и другими значимыми для смысловой завершенности экстра-

лингвистическими факторами [Зарецкая 2010: 8], то есть способы воздействия на зрителя в нем подобны способам воздействия на читателя в художественном дискурсе.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в нем:

- 1) рассматривается репрезентация пространства разных городов в произведениях, различающихся культурной и жанровой принадлежностью, что позволяет делать выводы об универсальности/специфичности того или иного способа представления городского пространства в тексте;
- 2) анализируются когнитивно-дискурсивные особенности репрезентации городского пространства, то есть рассматриваются представления о городе, актуализированные в речи персонажей/авторов;
- 3) конкретизируются универсальные и культурно-специфические принципы построения городского пространства в современном художественном дискурсе;
- 4) доказываются общие принципы моделирования городского пространства в художественном и кинодискурсе.

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, что данное исследование вносит вклад в развитие лингвокультурологии и когнитивной семантики, выявляет специфику описания городского пространства носителями британской, американской и русской лингвокультур, определяет основные принципы его построения в художественном дискурсе, углубляет представление о восприятии города. Результаты исследования открывают перспективы для дальнейшего изучения образа города с позиций лингвокультурологии.

Исследование носит междисциплинарный характер и основывается на данных смежных наук (лингвистики, семиотики, урбанистики, культурологии).

**Практическая значимость** работы заключается в возможности применения результатов исследования в вузовских курсах по лингвокультурологии, когнитивной лингвистике, семиотике и культурологии, при создании учебных и учебно-методических пособий по соответствующей тематике.



**Методологическую основу** исследования составили труды Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова и С. Турома о семиотике городского пространства; положения социолингвистики о корреляции языковых и социальных явлений (Н. П. Анциферов, В. В. Колесов, и др.); работа Е. Л. Березович, посвященная семантике топонимов; труды по категории пространства (М. Д. Ахундов, М. М. Бахтин, Н. Н. Болдырев, И. С. Бороздина, Е. Г. Брунова, В. Г. Гак, В. Tversky и др.); работы по теории текста и дискурса (Н. Д. Арутюнова, Н. С. Валгина, В. В. Виноградов, И. Р. Гальперин, Т. Р. Душенкова В. И. Карасик, В. В. Красных, Е. С. Кубрякова, М. Л. Макаров, и др.); труды отечественных и зарубежных лингвокультурологов (Н. Ф. Алефиренко, С. М. Арутюнян, А. Вежбицкая, И. Калинин, Н. А. Козько, С. А. Питина, Э. Сепир, С. Г. Тер-Минасова, З.З. Чанышева и др) и когнитивистов (Н. С. Автономова, В. И. Карасик, И. А. Стернин, Е. В. Рахилина, и др.). Также значительное влияние оказали теория ментальных пространств Ж. Фоконье и работа Дж. Лакоффа и М. Джонсона, посвященная обыденным метафорам, труды по культурологии (Е. Н. Мастеница, M. Auge, M. Balshaw, W. Benjamin, N. Garcia-Canclini, A. Nyussen, M. De Certau и др.).

**Методы исследования.** В настоящем исследовании используются такие общенаучные методы, как описание, сравнение, анализ, синтез, индуктивно-дедуктивный метод; лингвистические методы: контекстуальный, лингвостилистический, лексико-грамматический, лингвокультурологический и дискурсивный анализ; метод количественного анализа.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Образ города в художественном дискурсе синонимичен понятию «городское пространство», отражающего как уникально-авторское, субъективное, так и национально-специфическое и универсально-стереотипное его восприятие;
2. Пространство города в художественном дискурсе выстраивается посредством вербализации значимых объектов, преимущественно посред-

ством урбанонимов (топонимы, микротопонимы, гидронимы, годонимы, эргонимы и т. д.);

3. Связи и иерархия составляющих городского пространства реализуются по общим принципам, в основе которых лежит деление пространства на свое/чужое, открытое/закрытое, значимое/неважное. Это деление выражается в фразеологических и лексических конструктах с пространственной семантикой «близко/далеко», «внутри/снаружи», «впереди/позади» и т. д.;

4. Для современного города в целом характерно формирование поликультурной среды за счет использования интернациональных и культурно-окрашенных языковых единиц.

**Степень достоверности результатов исследования** подтверждается опорой на авторитетные теоретические положения отечественных и зарубежных ученых, корректностью применения методов исследования, значительным объемом фактического материала, адекватным предмету, цели и методам исследования, согласованностью теоретических выводов с результатами практического исследования и возможностью их верификации на других материалах.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры теоретического и прикладного языкознания Челябинского государственного университета, а также представлялись в докладах на следующих научных конференциях:

- XXI-ой Международной научной конференции «Новые парадигмы и новые решения в когнитивной лингвистике», Институт иностранных языков, г. Санкт-Петербург (24-25 июня 2016 г.)
- Международной научно-практической конференции «Русский язык как государственный», Челябинск (26 февраля – 1 марта 2016 г.)
- VII-ой Международной научной конференции «Языки профессиональной коммуникации», Челябинск (26 ноября 2015 г.)

- Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов «Филологические чтения», Оренбург (27-28 ноября 2014 г.)
- Итоговой научно-практической конференции студентов и молодых ученых (с международным участием) «Актуальные проблемы современного гуманитарного знания», Костанай, 2014.

По теме исследования имеется 13 публикаций, из них 5 – в изданиях, рекомендованных ВАК (одна из которых входит в базу данных SCOPUS).

**Структура и объем работы.** Цель и задачи исследования обусловили структуру работы, состоящей из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 217 источников.

Во введении обосновывается актуальность, выбор материалов исследования, определяются цель, задачи, и методы исследования.

В первой главе «Теоретические предпосылки изучения городского пространства» рассматриваются различные подходы к изучению городского пространства в художественном дискурсе.

Во второй главе «Репрезентация городского пространства в современном художественном дискурсе» изучаются особенности репрезентации городского пространства в выбранных произведениях.

В третьей главе оценивается перспектива применения разработанного подхода к кинодискурсу.

В заключении подводятся итоги проведенного исследования, намечается перспектива дальнейшего исследования.

## Глава 1. Теоретические предпосылки изучения городского пространства

Значение городского пространства для человеческой цивилизации сложно переоценить, так как пространство вообще, наряду со временем, является одним из базовых атрибутов бытия, при этом город – основная среда существования, жизнедеятельности современного человека.

Е. А. Яковлева определяет город с позиций лингвокультурологии как «феномен духовной жизни человека, концентрирующий в себе ценности, идеалы различных социумов на всех этапах материальной и социокультурной деятельности» [Яковлева 2012: 246-250]. Она также пишет о том, что «выражение этих ценностей и идеалов носит семиотический характер и отражено в его языке» [там же].

Таким образом, город, как и любое важное явление окружающего мира так или иначе осмысливается человеком, отражается в его сознании в виде набора определенных представлений, который можно назвать *образом* города.

### 1.1. Соотношение понятий «образ города» и «художественный образ»

Понятие «образ» является одним из ключевых терминов как литературоведения, так и лингвистики и ряда других отраслей знания. В контексте настоящей работы под *образом* мы понимаем «форму наглядного представления действительности» [Валгина 2003: 73].

Н. С. Валгина предлагает различать *художественные* и *словесные* образы. Она пишет о том, что «художественный образ представляет собой способ конкретно-чувственного воспроизведения действительности с позиций определенного эстетического идеала» [там же].

*Словесные* же образы, по мнению Н. С. Валгиной, «отличает возможность использования в языке науки. К ним, например, относятся термины-

метафоры (*подошва горы, горный хребет, рукав реки* и др.). Такие образы, обусловленные переносным употреблением слова, лишены индивидуальных эстетических черт, т.е. они нехудожественны по сути своей, в них лишь используется «чужое» значение, которое переносится на другой объект. В основе художественного образа также лежит перенос значения, однако этого бывает недостаточно, нужно еще что-то иное, что лежит за пределами как буквального значения слова, так и переносного» [там же]. Иначе говоря, и словесный и художественный образы представляют собой некую *наглядную* репрезентацию знаний о мире, то есть особое значение для формирования того или иного образа имеет визуализация, которая может быть реализована как посредством изображений (например, иллюстраций в книгах или собственно видеоряда в фильмах), так и посредством вербального описания, акцентирующего внимание на внешних чертах/признаках объекта или явления (выражается, например, в виде авторских отступлений или в диалогах, то есть в речи персонажей). Разница же между художественным и словесным образом заключается в том, что первый выполняет эстетическую функцию и направлен на выражение творческого замысла автора, несет в себе оценочное значение, так как эстетическая функция языка связана с понятиями прекрасного и безобразного. Словесный же образ является средством выражения представлений о мире, сложившихся в рассматриваемой культуре и языке. Словесный образ ярок, но, в отличие от художественного, не уникален и не оценочен. Понятие словесного образа у Н. С. Валгиной перекликается с понятием *обыденной метафоры* у Дж. Лакоффа и М. Джонсона [Lakoff 1980: 4–7] – это не средство художественной выразительности, но способ мышления, отражения окружающей действительности, который уникален для каждого языка/культуры.

Несмотря на то, что мы анализируем образ города в художественной литературе, в данной работе акцент делается не на том, какой эстетический эффект производится на читателя/зрителя (хотя, на наш взгляд, совершенно

опускать данный аспект не следует), но на традициях, общепринятых принципах репрезентации образов городского пространства.

Образ как форма отражения окружающей действительности является одним из ключевых компонентов картины мира – образы активно используются в культурных артефактах: в книгах, фильмах и т. д. Представления о мире, принципы его репрезентации, которые находят выражение в создаваемых произведениях, определяются принадлежностью авторов к той или иной культуре (по национально-этническим или социальным признакам) в определенный момент времени.

В нашем исследовании рассматривается образ современного города, так как он представляет собой неотъемлемую часть образа сегодняшнего мира. Рассматриваемые феномены, как нам кажется, отражают наиболее актуальные представления о городе, которые реализуются в языке.

Язык, с точки зрения когнитивной лингвистики, функционирует как важнейшее средство передачи, получения, хранения и обработки информации. Как следствие, знания о мире в целом и о городе в частности находят выражение в речи людей, и именно поэтому анализ литературных произведений представляется эффективным методом выявления принципов организации образа города в той или иной культуре.

Культурно-специфические представления авторов литературных произведений об окружающем мире обычно связывают с понятием картины мира.

## **1.2. Соотношение понятий «образ города» и «картина мира»**

Понятие картины мира является фундаментальным для лингвокультурологии. Считается, что картина мира способна выразить «специфику человека и его бытия, взаимоотношения его с миром, важнейшие условия его существования в мире» [Постовалова 1988: 11]. В рамках нашего исследования важно, что данное понятие включает в себя, помимо прочего, представления о пространстве как таковом, так как данная категория,

наравне со временем, является одним из базовых онтологических параметров вселенной. Как следствие, образ города или представления о городском пространстве являются неотъемлемыми составляющими картины мира.

С. А. Питина считает картину мира как целостным образом мира, результатом всей духовной деятельности человека [Питина 2002: 15].

М. М. Маковский пишет, что «картина мира представляет собой глобальный образ, репрезентирующий его свойства в том виде, в котором они осмысляются его носителями, и являющийся интеграцией всех моментов психической жизни человека как представителя того или иного этноса на той или иной ступени их развития» [Маковский 1997: 73–74].

Г. В. Колшанский говорит о том, что «картина мира, отображённая в сознании человека, есть вторичное существование объективного мира, закреплённое и реализованное в своеобразной материальной форме», т.е. в языке [Колшанский 2006: 15].

Понятие картины мира строится на изучении представлений человека о мире. Если мир – это человек и среда в их взаимодействии, то картина мира – результат переработки информации о среде и человеке. Явления и предметы внешнего мира представлены в человеческом сознании в форме внутреннего образа. Тогда картина мира – это система образов, и при ее изучении важно рассматривать именно образы, окружающие человека [Корнилов 2003: 14]. Следовательно, образ города является одной из составляющих картины мира, и его изучение позволяет приблизиться к пониманию восприятия вселенной носителями рассматриваемой картины мира.

Исследователи выделяют различные виды картин мира, но наиболее интересной для нас является наивная картина мира, так как она представляет собой совокупность повседневных, бытовых представлений. Она формирует отношение человека к миру (природе, животным, самому себе как элементу мира), а также задает нормы поведения в нем. Именно повседневные, наивные представления в большей степени фиксируются языком. Как следствие,

национальные языковые картины мира, которые характерны для людей, говорящих на одном языке, проживающих на одной территории, носителей одной культуры, зачастую представляют собой разновидности наивной картины мира.

Интерес к отражению в языке знаний о мире обнаруживается еще в работах В. фон Гумбольдта, который писал, что «различные языки являются для нации органами их оригинального мышления и восприятия» [Гумбольдт 1984: 7].

Каждый естественный язык отражает определенный способ восприятия и организации («концептуализации») мира. Выражаемые с его помощью значения складываются в некую единую систему взглядов, своего рода коллективную философию, которая навязывается всем носителям языка [Корнилов 2003: 14; Леонтьев 1983: 20]. Это позволяет говорить о существовании языковой картины мира – представлений о вселенной, закрепленных в языке.

Идеи В. фон Гумбольдта, Й. Л. Вайсгербера, а также гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа также гласят, что мышление каждого народа обладает своей специфичностью, что приводит к различиям в восприятии и репрезентации мира в разных культурах. Это приводит нас к мысли о том, что языковая и концептуальная картины мира тесно связаны, и разграничить их может быть сложно.

Проясним понятия: концептуальная картина мира в лингвистике, по мнению Л. М. Босовой, «устанавливает связь картины мира и языка, изучает способы фиксации мыслительного содержания средствами языка, тогда как языковая картина мира связана со знаковым отображением действительности посредством языка» [Босова 1999].

Сравнивая концептуальную и языковую картины мира, Б. А. Серебренников пишет, что в образовании первой участвуют различные типы мышления, поэтому она является более богатой по отношению ко второй [Серебренников 1988: 107].



С. Г. Тер-Минасова считает, что нужно говорить о взаимопроникновении и взаимодействии данных картин мира [Тер-Минасова 2000: 47].

На наш взгляд, наивная картина мира рождается именно из этого взаимопроникновения и взаимодействия концептуальной и языковой картин мира. Иными словами, наивная картина мира – это набор представлений о действительности в совокупности со способами их языковой репрезентации.

Особое внимание следует уделить субъективной составляющей картины мира, которую в научном познании часто сводят к минимуму. Так, О. А. Корнилов помимо научной языковой картины мира выделяет также языковую картину национального языка и индивидуальную языковую картину мира [Корнилов 2003: 4]. Кроме того, можно говорить о том, что «индивидуальная неповторимая картина мира, характерная для отдельного человека любой исторической эпохи, подвержена изменениям, которые индивид вносит в неё благодаря своему жизненному опыту» [Постовалова 1988: 58].

Возникновение понятия индивидуальной картины мира связано с тем, что представления людей о мире могут сильно различаться под влиянием различных лингвистических и экстралингвистических факторов: время существования, принадлежность к социальным и возрастным группам, национальная идентичность и т. д. Важно отметить, что люди, говорящие на разных языках, могут иметь при определенных условиях близкие концептуальные картины мира, а люди, говорящие на одном языке, – разные.

Как следствие, образ города в сознании разных людей будет выглядеть по-разному вследствие расхождений индивидуальных картин мира, однако все эти образы будут иметь какие-то общие черты, так как люди всегда входят в различные социальные группы, отличающиеся достаточно большой степенью общности взглядов и восприятия мира. Различия образов города будут так или иначе выражены, например, в речи его жителей, в том числе, если речь идет о персонажах художественных произведений.

В рамках художественных произведений вообще, как правило, происходит взаимодействие нескольких картин мира: автора-создателя, отдельных героев романа и читателей, при этом нужно учитывать потенциально возможное изменение картины мира по мере развития персонажей. Благодаря синергии множества картин мира, характерных для разных времен и локальных пространств выражается глубинная пространственно-временная организация произведений.

С. Б. Аюпова выделяет языковую художественную картину мира, которую определяет как «синкретичное образование, возникающее в результате воплощения художественных смыслов в речи и представляющее собой целостный, многогранный образ художественного мира, создаваемый средствами языка» [Аюпова 2012: 9].

Таким образом, нам представляется важным проанализировать работы разных авторов и различные произведения, в том числе с точки зрения жанров и каналов репрезентации – это позволяет достичь большей объективности исследования, ведь образ мира в художественном произведении всегда отражает, в первую очередь, авторское видение и лишь затем – реальность. Благодаря анализу различных произведений можно выделить характерные особенности репрезентации городского пространства для той или иной культуры.

### **1.3. Моделирование как форма осмысления пространства**

Возможность существования в одном локально-темпоральном аспекте множества различных картин мира, так или иначе отличающихся друг от друга, подводит нас к мысли о том, что человек воспринимает, структурирует и осмысляет пространство не «как есть», а посредством выстраивания в сознании некой модели.

Лингвистический энциклопедический словарь дает следующее определение модели (франц. *modèle*, от лат. *modulus* – мера) в языкознании – «искусственно созданное лингвистом реальное или мысленное устройство,

воспроизводящее, имитирующее своим поведением (обычно в упрощённом виде) поведение какого-либо другого («настоящего») устройства (оригинала) в лингвистических целях. Лингвистическое моделирование необходимо предполагает использование абстракции и идеализации. Отображая «релевантные», существенные (с точки зрения исследования) свойства оригинала и отвлекаясь от несущественных, модель выступает как некоторый абстрактный идеализированный объект. Всякая модель строится на основе гипотезы о возможном устройстве оригинала и представляет собой функциональный аналог оригинала, что позволяет переносить знания с модели на оригинал. Критерием адекватности модели служит практический эксперимент» [Т. В. Булыгина, С. А. Крылов 1990].

Л. М. Босова отождествляет понятие модели мира с образом мира, концептуальной системой мира и картиной мира и пишет о том, что она представляет собой определенную систему знаний, представлений, мнений об объективной действительности [Босова 1999].

В контексте настоящего исследования под моделью пространства (как городского, так и пространства в целом) мы будем, вслед за Л. М. Босовой, понимать определенную систему знаний, представлений и мнений о нем с оговоркой, что эта система отражает в абстрактном и идеализированном виде существенные свойства оригинала, игнорируя несущественные аспекты.

Подтверждение нашей мысли можно найти у Е. Л. Березович, которая пишет, что само понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека. Возникая в определенных исторических условиях, оно получает различные контуры в зависимости от характера общих моделей мира, частью которых оно является. Она также упоминает, что объективное пространство не имеет направленности, оно непрерывно и бесконечно. Однако восприятие человека зачастую нарушает эту нейтральную объективность, придавая образу пространства в человеческом сознании направленность, прерывность, конечность и неоднородность [Березович 2009: 82–83].

А. И. Донцов и О. Е. Баксанский также пишут о том, что человек воспринимает пространство ограниченно, хотя, с точки зрения научной картины мира, у пространства нет границ. Это, в свою очередь, повлияло на представление пространства в языковом мышлении и на его отражение в языковой картине мира [Донцов, Баксанский 1998].

М. А. Кунижев определяет категорию пространства как классическую языковую, так как она обладает присущими для таких категорий языковыми средствами выражения её значения, а именно, лексическими и словообразовательными [Кунижев 2005: 17].

Таким образом, то, как мы воспринимаем пространство (в том числе городское), зависит от особенностей нашей когнитивной системы. Как следствие, при обработке данных восприятия внешнего мира в сознании человека формируется *модель пространства* – набор представлений, отражающих схему мироустройства, так или иначе связанных с языковыми средствами их выражения.

Далее рассмотрим, какие аспекты считаются наиболее важными для пространства как такового и для городского в частности.

### **1.3.1. Пространство как онтологическая категория**

Городское пространство по природе своей является подтипом пространства как такового, поэтому необходимо проанализировать, что понимают под категорией пространства в науке и философии.

В современном «Философском энциклопедическом словаре» пространство определяется как «форма бытия материи, характеризующая её протяжённость, структурность, сосуществование и взаимодействие элементов во всех материальных системах» [ФЭС 1983: 541].

В советском энциклопедическом словаре под пространством понималась «одна из основных категорий бытия, форма существования материи, отражающая протяжённость и расположение предметов в мировом континууме

и их положение относительно друг друга» [Советский энциклопедический словарь 1988: 1071].

В то же время, пространство – «множество объектов, между которыми установлены отношения, сходные по своей структуре с обычными пространственными отношениями типа окрестности, расстояния и т.д.» [Большой энциклопедический словарь 1997: 983].

Таким образом, из приведенных выше определений можно сделать вывод, что важнейшими характеристиками пространства являются «протяженность, заполненность объектами и наличие связей между ними. Последний параметр крайне важен для языкового описания пространства». [Бороздина 2012].

Анализ связей между объектами, а также способов, путей восприятия и осмысления пространства представляет наибольший интерес в контексте настоящего исследования.

### **1.3.2. Организация пространства**

Идея о наличии определенных связей и отношений между объектами приводит нас к мысли об иерархичности пространства – его элементы не равнозначны, и они отделены друг от друга. Об этом пишут М. Болшоу и Л. Кеннеди: «*The operations of power are everywhere evident in space, for space is hierarchical – zoned, segregated, gated – and encodes both freedoms and restrictions – of mobility, of access, of vision – in the city*». – Отношения подчиненности в пространстве очевидны, потому что оно иерархично (выделяются зоны, границы, переходы) и в нем закодирована как свобода, так и ограничения (мобильности, доступа, видения) в городской среде [Balshaw, Kennedy 2000: 11] (Здесь и далее перевод наш, Г. У.).

Мысль об иерархичности и членимости пространства звучит и у Е. Л. Березович, которая пишет, что «представления о географическом пространстве складываются из знаний о его протяженности, конечности, происхождении и т. п.; из ориентационных параметров (далеко-близко, спереди-

сзади и др.); из представлений о ценностной неоднородности пространства, наличии в нем особо отмеченных, выделенных зон (святых и нечистых мест)» [Березович 2009: 25].

Немаловажно и то, что разные люди или один человек на различных стадиях жизни может по-разному членить окружающий мир и выстраивать иерархию его составляющих. Например, в детстве и по мере взросления мировосприятие меняется от единой аморфной непрерывности через двухмерность к трёхмерному пространству. М. Д. Ахундов пишет, что «для допонятийного интеллекта характерно расслоенное пространство различных миров с внепространственными и вневременными связками» [Ахундов 1982: 30].

Таким образом, пространство неоднородно, и элементы его неравнозначны. Они могут структурироваться на основании различных принципов. Представляется важным рассмотреть существующие модели пространства и аспекты, лежащие в основе той или иной модели.

### **1.3.3. Модели пространства как онтологической категории**

Положение о репрезентации в модели пространства лишь существенных его признаков ставит вопрос об основаниях классификации свойств пространства на существенные и несущественные.

В. Г. Гак [2000: 127–135] выделяет следующие структуры внутри поля пространства:

- типы пространства;
- организация пространства – оппозиции;
- пространственная соотнесённость объектов;
- направления и ориентация;
- мера измерения;
- восприятие пространства.

Большинство существующих классификаций пространств и пространственных параметров, на наш взгляд, вписываются в указанную систему. Рассмотрим конкретные примеры.

С. А. Питина пишет о том, что «на бытовом уровне следует различать ближнее и дальнее пространство» [Питина 2002: 90]. Ближнее пространство – это окружение человека, дом, место обитания. Дальнее пространство включает все, что составляет не-дом, начинается рядом с домом и образует дальнюю перспективу. В целом не-дом традиционно представлен тем, что называется природным пространством [там же].

«Своё» пространство люди обычно оберегают от влияния, вмешательства «чужого» пространства. Однако, как пишет Е. Г. Брунова, «если жизненного пространства не хватает (по демографическим, гносеологическим или каким-либо иным причинам), появляется необходимость его расширения, а, следовательно, вторжения в пространство «чужое» [Брунова 2007: 45]. Это предполагает выход за пределы привычного и безопасного пространства, вероятность изменения требований, запретов, поведения человека. Если препятствия нового мира преодолены успешно, то происходит его интеграция со старым пространством, т.е. «своим», и устанавливаются новые границы.

С точки зрения С. Ю. Двининой, возможность разграничения пространства на «свое» и «чужое», а также взаимодействие и развитие пространств в художественных произведениях зависит от фактора наблюдателя [Двинина 2014: 43].

Данная модель пространства является культурологической, так как она отражает не физические параметры, а отношение человека к окружающему миру. На наш взгляд, ее допустимо использовать в контексте исследования образа города, так как город является культурным феноменом, и городское пространство, безусловно, можно делить на «свое» и «чужое». Тем не менее, существует необходимость привлечения дополнительных моделей, отражающих особенности не только культурной, но и физической организации пространства.

Г. И. Кустова упоминает физическое, социальное, психологическое, ментальное пространства [Кустова 2000: 47–54]. Далее Г. И. Кустова пишет, что пространству свойственна неоднородность в языковой картине мира. Выделяются фрагменты «своего»/«чужого», ближние/дальние, освоенные/неосвоенные, «разрешённые»/«запрещённые» и др. Пространство может характеризоваться открытостью и закрытостью, возможностью и невозможностью достижения цели, наличием прямого, «сложного» пути или вовсе отсутствием пути [там же]. Автор рассматривает как физические (ближнее/дальнее, открытость/закрытость), так и нефизические (свое/чужое, разрешенное/запрещенное) параметры пространства, однако мы считаем, что между ними существует принципиальное различие, они не являются единицами одного уровня, а значит их не следует смешивать.

М. П. Титова пишет, что в нашем восприятии смешиваются различные пространства: «реальное и виртуальное, перцептуальное и концептуальное, умозрительное, физическое, геометрическое, географическое, земное, воздушное, звездное, астрономическое, космическое, галактическое, всемирное, абсолютное и относительное, пустое, абстрактное и обжитое, открытое, закрытое, эвклидово, информационное, образовательное, антропоцентрическое, социальное, мифологическое, художественное, интеллектуальное, интернет-пространство и др.» [Титова 2012]. В данном случае рассматриваются различные аспекты существования пространства, однако о его организации судить достаточно сложно. Кроме того, в рамках отдельно взятого исследования, на наш взгляд, необходимо ограничиваться лишь актуальными параметрами и уделять внимание именно им.

Е. Е. Яковлева и С. Ю. Двинина выделяют по три аспекта бытования пространства. С. Ю. Двинина пишет о философском, физическом и лингвистическом пространстве [Двинина 2014: 40], тогда как Е. Е. Яковлева говорит, во-первых, об объективном пространстве, т.е. пространстве окружающе-



го нас мира, которое относится к области мышления (соотносится с физическим пространством в терминологии С. Ю. Двининой); во-вторых, о воспринимаемом пространстве, т.е. субъективном представлении человека об окружающем мире, относящемся к психике человека (философское пространство); и, в-третьих, языковом пространстве, т.е. относительном отражении знаний о пространстве в естественном языке (лингвистическое пространство) [Яковлева 2003: 6–7]. Физическое пространство дано нам в непосредственных ощущениях, и именно его человек структурирует, выделяет наиболее значимые элементы, создавая модель. Эта модель и является воспринимаемым пространством, однако она существует в сознании и недоступна для непосредственного изучения. Инструментом работы с моделью воспринимаемого пространства является язык, то есть лингвистическое пространство.

С точки зрения организации пространства интересна модель Л. Талми, где объект измеряется целиком. С. Ю. Двинина предлагает использовать данную модель для анализа пространственных отношений и оценки значимости употребления конкретных образов в художественных произведениях [Двинина 2014: 47].

Согласно концепции Л. Талми, моделирование пространства в языке реализуется посредством трёх параметров:

1. Деление на «фигуру – фон»;
2. Отношение между фигурой и фоном;
3. Определение местонахождения фигуры относительно фона (на основе системы координат) [Talmy 2000: 177–220].

Основным отличием фигуры от фона является ее подвижность: она движется перед фоном. Фигуры мобильны (во времени и пространстве), и они имеют пространственные или временные границы (объект на фоне пространства, факт на фоне процесса). Характерным фоном, наоборот, являются неподвижные, громоздкие объекты, не обязательно определенные и часто не имеющие пространственных или временных границ. (Л. Талми отмечает интересные корреляции между типами фигур и фонов в разных грамматических

классах – в частности, эквивалентность между исчисляемыми существительными и глаголами событиями, с одной стороны, и между неисчисляемыми существительными и глаголами-процессами/состояниями, с другой; при этом в языке могут существовать специальные грамматические средства, преобразующие элементы одного класса в элементы другого. Примеры: в английском языке конструкции типа *give a cry* (*cry* (плач) вообще – фон, однако в данном случае – фигура), в русском языке – «соломина» («солома» – фон, но «соломина» – фигура).

В асимметрии «фигура – фон» фигура (*figure*) обладает более привилегированным статусом, чем фон (*ground, reference object*). При этом неподвижный и больший по размерам фон идёт вслед за подвижной и меньшей фигурой. Если фигура упоминается раньше фона, который, в свою очередь, строится согласно последовательности «малое – большее», получается объёмное изображение с развёртывающейся перспективой.

Фон геометрически устроен сложнее фигуры, он заранее известен, но менее значим. Фигура, напротив, более существенна, хотя и зависит от фона [Talmy 2000: 183]. При этом иногда могут наблюдаться отклонения от закономерностей: заранее известны некоторые свойства фигуры, но эти свойства не являются статичными.

Пространственные отношения в языке могут быть актуализованы и с помощью более сложных структур. Так, для более точной локализации фигуры в пространстве фон делится на первичный ссылочный объект (выражен эксплицитно лексически) и вторичный ссылочный объект (имплицитный): он может быть охватывающим (*encompassing*) и внешним (*external*) [цит. по Двининой 2014: 48].

Отношение между фигурой и фоном может быть реализовано тремя возможными способами: контакт, смежность, на расстоянии. Кроме того, Л. Талми выделяет четыре системы координат в языке:

- основанную на фоне (*ground-based*) (включает только первичный ссылочный объект);

- основанную на сторонах света (*field-based*) (включает охватывающий вторичный ссылочный объект);
- основанную на ориентире (*guidepost-based*) (включает внешний вторичный ссылочный объект);
- основанную на проектанте (*projector-based*) (включает внешний вторичный ссылочный объект) [Talmy 2000].

Мысль о различных системах координат, точках отсчета переключается с положениями Н. Н. Болдырева о пространстве деятеля/наблюдателя [Болдырев 2000]. Приведенные модели свидетельствуют о том, что пространство может организовываться по-разному в зависимости от выбранной точки зрения или точки отсчета координат.

Ж-М. Форти выделяет абсолютные и относительные системы координат в пространстве. Под абсолютными понимаются такие системы, локализация объектов в которых не зависит от точки зрения на него, под относительными – наоборот.

К абсолютным координатам автор относит следующие:

- ориентация по сторонам света;
- оппозиция «к морю»/«вглубь континента»;
- оппозиция «вверх по течению»/«вниз по течению»;
- оппозиция «вверх по склону»/«вниз по склону»;
- оппозиция «к горам»/«от гор»;
- оппозиция «в центре»/«на окраине».

Среди относительных систем координат выделяется:

- оппозиция «лево»/«право»;
- оппозиция «впереди»/«позади» [Fortis 2010: 11–22].

Сделаем оговорку, что некоторые из абсолютных координатных систем, выделенных Ж-М. Форти, являются таковыми только в достаточно узком контексте – автор делал выводы на материале «экзотических языков», и такие оппозиции, как «вверх/вниз по склону» или «к горам/от гор» являются абсолютными лишь на территории проживания того или иного народа или

племени. Однако если учесть, что городское пространство достаточно ограничено, есть смысл искать и рассматривать подобные ситуативные системы координат.

Координаты в относительных системах рассчитываются, в первую очередь, от говорящего, однако они будут зависеть не только от положения описываемых объектов и собственно говорящего, но и от его культурной принадлежности, так как в различных языках предметы, расположенные одинаково, могут описываться и как находящиеся *перед* другим объектом, и как находящиеся *позади* него.

Список пространственных параметров, приведенный Ж-М. Форти вряд ли можно считать исчерпывающим, и среди исследователей нет единого мнения относительно того, какие пространственные параметры являются наиболее значимыми. Так, например, Р. Гжегорчикова [2000: 78–84] выделяет следующие понятийные категории, участвующие в локализации объекта:

- вертикальность;
- внутренность;
- поверхность;
- фасад;
- тыльная сторона;
- упорядоченность;
- партитивность.

С. Ю. Двинина пишет о том, что «в пространственной организации художественного дискурса следует рассматривать фрагменты «своего» и «чужого», ближние и дальние, освоенные и неосвоенные, «разрешённые» и «запрещённые» и т.д.» [Двинина 2014: 68].

Такое разнообразие взглядов на организацию категории пространства определяется, на наш взгляд, разнообразием подходов к ее изучению, причем наборы анализируемых параметров задают вектор исследования.

На наш взгляд, пространственную организацию вселенной следует рассматривать, основываясь на антропоцентрической модели вселенной, где че-

ловец воспринимается как точка отсчета, относительно которой и определяется, что находится впереди, а что позади и т. д. В художественных произведениях такими точками отсчета могут быть персонажи, а также автор/читатель. Такая модель принимает во внимание простейшие ощущения и врожденные (подсознательные) реакции человеческого мозга на окружающую среду. Кроме того, художественные произведения, будь то книги, фильмы или что-либо другое, создаются людьми и для людей, и они естественным образом отражают бытовые представления о пространстве.

Говоря об антропоцентрической модели вселенной нельзя не уделить внимания работе Дж. Лакоффа и М. Джонсона *Metaphors We Live By*. Исследователи утверждают, что пространственные концепты являются базовыми для создания повседневных метафор, которыми люди пользуются каждый день: *«We claim that most of our normal conceptual system is metaphorically structured; that is, most concepts are partially understood in terms of other concepts. This raises an important question about the grounding of our conceptual system. Are there any concepts at all that are understood directly, without metaphor? The prime candidates for concepts that are understood directly are the simple spatial concepts, such as up. Human spatial concepts, however, include UP-DOWN, FRONT-BACK, IN-OUT, NEAR-FAR, etc. It is these that are relevant to our continual everyday bodily functioning, and this gives them priority over other possible structurings of space—for us. In other words, the structure of our spatial concepts emerges from our constant spatial experience, that is, our interaction with the physical environment»* – Мы считаем, что большая часть нашей обыденной концептуальной системы структурирована метафорически, то есть большинство концептов отчасти понимаются посредством других концептов. Это приводит нас к существенному вопросу об основах нашей концептуальной системы. Есть ли концепты, которые воспринимаются непосредственно, без метафор? Основными кандидатами здесь являются простые пространственные концепты, такие как, например, верх. Пространственные концепты для чело-

века включают в себя такие пары как ВЕРХ/НИЗ, ПЕРЕД/ЗАД, ВНУТРИ/СНАРУЖИ, БЛИЗКО/ДАЛЕКО и т. д. Они крайне важны для повседневного функционирования наших организмов, что и делает их более значимыми, чем другие возможные способы структурирования пространства – по крайней мере, для нас. Другими словами, структура наших пространственных концептов происходит из нашего непрерывного пространственного опыта, то есть нашего взаимодействия с физическим окружением [Lakoff, Johnson 2003: 57]. Первостепенное значение антропоцентрической модели пространства подчеркивается тем, что именно пространственные параметры, связанные с восприятием мира человеком, не являются метафорическими сами по себе, но служат основой для обычных метафор.

По мнению И. С. Бороздиной, процесс формирования представлений человека об окружающем пространстве являет собой процесс создания «когнитивной карты» [Бороздина 2012], которая представляет собой «субъективную картину мира, создаваемую посредством активных действий индивида в окружающей среде и имеющую пространственные координаты: верх–низ, право–лево, близко–далеко. Когнитивная карта определяет местоположение отдельных воспринимаемых предметов, и при этом элементарной и универсальной познавательной моделью для человека служит его собственное тело, взаимодействующее со средой» [там же]. Таким образом, к наиболее простым, бытовым пространственным параметрам, позволяющим определить местоположение объектов относительно друг друга и относительно человека-наблюдателя, определенно относятся такие пары как верх/низ, право/лево, близко/далеко, впереди/позади.

Параметры локализации объектов в пространстве с помощью топонимических маркеров, которые выделяет Е. Л. Березович, несколько отличаются. Она также рассматривает такие пары, как «ближний-дальний»; «правый-левый»; «передний-задний»; «верх-низ»; однако в ее работе используются и

такие параметры как «стороны света» или «начало-конец» [Березович 2009: 85].

Как мы видим, список ориентационных параметров может варьироваться в зависимости от целей исследования, поэтому необходимо в первую очередь определить список координатных показателей, которые могут быть важны при анализе материала.

Если говорить о городском пространстве, то здесь, безусловно, важна будет пара *близко/далеко*, которая отражает удаленность объектов друг от друга. В условиях города данные параметры часто трансформируются в пару *центр/периферия*.

Не менее важна будет оппозиция *верха/низа* – в наше время города стремительно растут вверх за счет небоскребов и спускаются в подземные глубины посредством метро, бункеров и других подобных сооружений.

Пара *внутри/снаружи* для городского пространства также имеет значение, так как она отражает идею разграничения, а также позволяет отделить экстерьеры от интерьеров, которые также являются городскими пространствами.

Большинство зданий имеют «лицо» или фасад и «тыл», что приводит нас к мысли о необходимости рассмотрения оппозиции *впереди/позади*.

Вышеперечисленные параметры являются, в какой-то мере, универсальными для большинства исследований пространства, причем не только городского.

Мы применяем пространственный подход к анализу образа города, однако, как нам кажется, для составления более полной и объективной картины необходимо рассмотреть и иные способы изучения феномена города.

#### **1.3.4. Лингвокультурологические модели образа города**

Городское пространство описывали многие отечественные и зарубежные ученые. В первую очередь нельзя не упомянуть о семиотическом подходе, выдвинутом Ю. М. Лотманом. Он выделял две пространственные модели

города: эксцентрический город и концентрический город. Замкнутое пространство города может находиться в двойном отношении к окружающей его Земле: он может олицетворять государство, быть им в некотором идеальном смысле (так, Рим-город вместе с тем и Рим-мир), но он может быть и его антитезой.

В случае, когда город относится к окружающему миру как храм, расположенный в центре города, к нему самому, он в каком-то смысле является идеализированной моделью вселенной. Где бы он ни был расположен, ему приписывается центральное положение в универсуме. Иерусалим, Рим, Москва в разных текстах выступают именно как центры некоторых миров. Такой город называется концентрическим. Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на холмах). Такой город выступает как посредник между землей и небом [Лотман 2000: 21].

Такие города в текстах будут описываться как вечные, священные, важнейшие (центральные); концентрический город един, гармоничен с окружающим пространством. Здесь показательно, например, такое выражение, как «все дороги ведут в Рим».

Однако город может быть расположен и эксцентрически по отношению к соотносимой с ним земле – находиться за ее пределами (Так, Святослав перенес свою столицу в Переяславец на Дунае, Карл Великий перенес столицу из Ингельгейма в Ахен, Петр Великий – в Петербург). «Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза земля/небо, а оппозиция естественное/искусственное. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка – с другой» [Лотман 2000: 21]. Такой город будет описываться как подчеркнуто-«человеческий» (не-божественный), он будет приобретать черты театральной декорации. Он не будет создавать впечатле-



ние «вечного» города или восприниматься как центр мира, место, где сходятся все пути.

Одновременно можно отметить, что «концентрические» структуры тяготеют к замкнутости, выделению из окружения, которое оценивается как враждебное, а эксцентрические – к разомкнутости, открытости и культурным контактам. Налицо противопоставление открытого/закрытого пространства, центра/периферии.

Идея о концентрическом городе отражает концентрическую модель мира, которая позволяет представить разноуровневые пространства как вложенные друг в друга. Эта модель работает за счет так называемых онтологических метафор. Они позволяют вычленять различные части своего опыта и осмыслять их как некие объекты или вещества. Дж. Лакофф и М. Джонсон пишут: «*We use ontological metaphors to comprehend events, actions, activities, and states. Events and actions are conceptualized metaphorically as objects, activities as sub-stances, states as containers*» – Мы используем онтологические метафоры для осмысления событий, действий, деятельности и состояний. События и действия метафорически представляются как объекты, деятельность – как вещества, а состояния – как контейнеры [Lakoff, Johnson 2003: 31]. Данные типы метафор отражают, на наш взгляд, базовые аспекты восприятия тех или иных феноменов, и именно особенности восприятия в качестве контейнера, вещества или объекта позволяют сделать выводы о пространственной роли описываемого предмета.

Например, при описании предмета в качестве *контейнера* актуализуются такие его пространственные характеристики как протяженность и наличие границ. *Объекты*, в свою очередь, выполняют функцию заполнения пространства, они рассматриваются как значимые единицы. *Вещества*, на наш взгляд, представляют собой нечто среднее – они могут быть и заполнять, и быть заполняемыми – однако не имеют четких границ, как контейнеры, или выделенной индивидуальности, как объекты.

Возможность описания одних и тех же объектов в качестве контейнеров и объектов в различных контекстах приводит нас к концентрической модели пространства, где на разных уровнях одни и те же предметы могут рассматриваться либо как объекты, либо как контейнеры. Например, город можно выделить как объект или фигуру, если рассматривать его как единое целое на фоне окружающего пространства, мира. Образно говоря, такой город равен одной точке вселенной, которая является контейнером, содержащим сам город. Пример: *London is in England* (Лондон находится в Англии). Второй уровень восприятия городского пространства – город-контейнер. Здесь внимание уделяется важнейшим и наиболее крупным элементам: районам, паркам, природным объектам, монументам, улицам, важнейшим зданиям и организациям, которые выглядят как фигуры на фоне города (то есть, они рассматриваются как объекты). Повторимся, что на данном уровне рассматриваются наиболее важные компоненты городского пространства. *The Tower, Piccadilly Circus and Hyde Park are all in London.* (Тауэр, площадь Пиккадилли и Гайд-Парк находятся в Лондоне). Третий уровень – уровень улиц-контейнеров. Данный уровень похож на предыдущий, однако здесь выделяются не только важнейшие, но по сути все элементы, объекты, находящиеся в городе, однако их привязка идет не к городу, а непосредственно к улице или району. Отметим также, что именно начиная с этого уровня можно рассматривать горожан, однако здесь они будут фигурировать скорее не как отдельные личности, но как классы (рабочие, банковские служащие, пенсионеры и т. д.). *The residence of Prime Minister is in Downing Street* (Резиденция премьер-министра находится на Даунинг-стрит). Четвертый уровень – дома-контейнеры. Здесь в качестве объектов актуализируются элементы внутреннего убранства, а также обитатели зданий – не только непосредственно жильцы, но и те, кто работает или просто по какой-либо причине посещает то или иное строение). *Michael lives in this house.* (Майкл живет в этом доме).

С другой стороны, В. Беньямин считал, что современный городской опыт наделен эксцентрическим потенциалом. Современный город был шо-

ком или целой серией шоков, прерывистых хаотических импульсов и стимулов, переживаемых в толпе и благодаря толпе [Benjamin 1997: 59].

С. Турома пишет, что «у бенъяминовского фланера (*flâneur*) двойственность городского шока, вызванного непрерывным движением толпы, ведет одновременно к опьянению и скуке. С точки зрения Г. Зиммеля, значительно повлиявшего на В. Бенъямина, это сначала ведет к видимому безразличию, пресыщенности, а затем к тому, что человек начинает культивировать разного рода «эксцентричности», чтобы только его увидели и заметили в толпе» [Турома 2009].

Это приводит нас к идее о театральности города. Ю. М. Лотман, например, выделял театральность как одну из особенностей петербургской пространственности. «Уже сама природа петербургской архитектуры – уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, создает ощущение декорации» [Лотман 2000: 329].

Мы считаем, что подобная театральность присуща всем городам в той или иной степени, особенно крупным. В них проявляется больше признаков эксцентричного города – они чаще воспринимаются, как противостоящие природе, для них характерна культурная разнородность, более активные контакты с внешним миром. Театральность проявляется в ритуалах, регламентированных событиях и поведении людей, которые участвуют в этих событиях. В языке театральность представлена этикетными формулами, текстами, создаваемыми «на публику», вызывающими реакцию толпы (например, реклама, вывески и т. д.).

В контексте нашего исследования театральность, как проявление эксцентричности, является неотъемлемым свойством городского пространства, так как в художественных произведениях город «показывается» читателям – они видят не весь город, а лишь то, что автор посчитал значимым и необходимым – город, по большому счету, и выполняет функцию декорации или места действия в произведении.

Говоря об ограничении репрезентации города в художественных текстах, нельзя не упомянуть о выделяемом Дж. Лакоффом и М. Джонсоном понятии «поле зрения»: *«We conceptualize our visual field as a container and conceptualize what we see as being inside it. The metaphor is a natural one that emerges from the fact that, when you look at some territory (land, floor space, etc.), your field of vision defines a boundary of the territory, namely, the part that you can see. Given that a bounded physical space is a CONTAINER and that our field of vision correlates with that bounded physical space, the metaphorical concept VISUAL FIELDS ARE CONTAINERS emerges naturally»* – Мы концептуализируем свое поле зрения как контейнер, а то что мы видим – как объекты, находящиеся внутри него. Эта метафора является естественной, и она возникает на основе того, что, когда человек смотрит на какую-либо территорию (открытое пространство, помещение и т. д.), его поле зрения задает границу этой территории – она ограничивается той частью, которую человек видит. Исходя из того, что ограниченное физическое пространство выступает в роли КОНТЕЙНЕРА и что наше поле зрения совпадает с этим ограниченным физическим пространством, естественным образом возникает метафорический концепт ПОЛЕ ЗРЕНИЯ – КОНТЕЙНЕР [Lakoff, Johnson 2003: 31]. Понятие поля зрения отражает ограниченность восприятия образа города, присутствующего в художественном произведении, а также подчеркивает идею театральности городского пространства, которая особенно характерна для художественных произведений.

Существуют и иные подходы к интерпретации городского пространства. М. Оже в своей работе *Non-places* пишет о том, что человек в современном (эпохи постмодерна или супермодерна) городе проводит больше времени в больницах, отелях, клубах и прочих развлекательных центрах, магазинах и банках, а также во временных жилищах (лагеря беженцев, сквоты, трущобы, общежития, отели), в Интернете и в транспорте, нежели непосредственно у себя дома. То есть, с его точки зрения, город – это, скорее, нежилое пространство: во многих странах, например в Великобритании и США, люди за-

частую выбирают для жизни пригороды или деревни, и при этом ездят на работу и по прочим делам в город. Кроме того, город постоянно изменяется, и, благодаря густой сети коммуникаций, существенная часть его жизни происходит в виртуальном пространстве – именно поэтому М. Оже вводит термин «Не-место» (англ. Non-place) [Auge 1995: 75]. Не-место может означать также и такое пространство, местонахождение которого трудно определить сразу же: супермаркеты, шоссе, отделения всемирно известных фирм (Макдоналдс и пр.) Приведем пример из М. Оже: старые поезда (во Франции) позволяют познавать мир как «место», так как путешествуя на них, человек отчетливо понимает, где он находится, может рассмотреть, что происходит за окном поезда, увидеть частную жизнь людей, поговорить с другими «путешественниками» – то есть время, проведенное в поезде становится ценно само по себе; в то время как скоростные поезда TGV превращают пространство, по которому они перемещаются в «не-место», так как из-за большой скорости рассматривать пролетающие мимо пейзажи довольно сложно и «пассажиры», которые сидят в вагоне, который больше похож на салон самолета, как правило, читают газеты железнодорожной компании или спят, а не общаются друг с другом, и время поездки для них незначительно [Auge 1995: 44]. Таким образом, понятия «место» и «не-место» отражают, на наш взгляд, различную воспринимаемую ценность того или иного компонента городского пространства, а значит можно выстраивать иерархию объектов на основании их значимости как для жителей, так и для самого города.

Интересно отметить, что места и не-места, хотя и противопоставлены, но не исключают друг друга: они всегда сосуществуют, просто в различных пропорциях. Кроме того, то, что для одного человека является местом, для другого может быть не-местом. Например, для пассажиров транспортное средство, будь то поезд, метро или самолет – это не-место, однако для экипажа – наоборот, место. Также весь город в целом, хотя и испытывает определенное влияние глобализации и «усредняется», все больше становится не-местом, сохраняет уникальные, неповторимые черты, которые позволяют ха-

рактизовать как вполне конкретное место [Auge 1995: 44; Huyssen 2008: 56]. Таким образом, «места» в когнитивной модели города функционируют как элементы, позволяющие атрибутировать и конкретизировать городское пространство, выделить город из остального мира. Следовательно, именно таким объектам нужно уделить особое внимание в ходе анализа материала.

Н. Гарсия-Канклини считает ключевой характеристикой города разнообразие впечатлений и восприятий [Garcia Canclini 2009]. Действительно, город представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Именно принципиальный семиотический полиглотизм любого города делает его полем разнообразных и в других условиях невозможных семиотических коллизий. Реализуя стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов, город осуществляет разнообразные гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации. Источником таких семиотических коллизий является не только синхронное соположение разнородных семиотических образований, но и диахрония: архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. «Город – механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, – механизм, противостоящий времени» [Лотман 2000: 21; Калинин 2010]. Зачастую столкновения различных кодов и текстов порождаются региональными, местными, национальными, социальными и прочими культурными различиями горожан, а также взаимодействием различных картин мира, как индивидуальных, так и групповых. Именно они и формируют современную антропогенную среду.

При одновременном функционировании в образе города различных кодов различные модели пространства могут накладываться друг на друга и объединяться, то есть, например, любой город всегда можно рассматривать и как эксцентрический, и как концентрический. С одной стороны, города противопоставлены природе, в них присутствует некое театральное начало, они существуют в реальном времени, они открыты для взаимодействия и подвержены изменениям. Однако любой город, так или иначе, имеет свою историю, отождествляется с той или иной территорией (страной, регионом), является в некотором смысле «вечным» – обладает концентрическими характеристиками. То или иное видение города зависит от различных факторов, которые являются параметрами коммуникативной ситуации описания города – иначе говоря, параметрами дискурсивного образа города.

Мысль о многоплановости существования города, о диахроническом его компоненте, об элементах, не существующих «здесь и сейчас» подводит нас к термину «ментальное пространство», введенному Ж. Фоконье. Ментальные пространства, которые формируются во время размышлений и говорения, служат пространственному пониманию [Fauconnier]. Иными словами, если реальные компоненты существуют физически, это привычные нам дома, монументы и т. д., то ментальные компоненты существуют лишь в сознании людей, они не являются частью материального мира. Их наличие в картине мира можно объяснить тем, что такие пространства и объекты позволяют людям визуально представить, а, следовательно, и лучше понять тот или иной феномен.

В категорию ментальных пространств могут попасть представления о городе, не соответствующие реальности (например, представления о городах, которые человек не посещал), а также представления о прошлом или будущем города (например, восприятие того или иного объекта по функции, выполняемой им ранее, несмотря на то, что сейчас он служит совершенно иным целям), а также искусственно созданные миры книг, фильмов и компьютерных игр. По сути, компоненты данных пространств нереальны, не существу-

ют физически (например, лондонские реалии, описанные в романах Дж. Роулинг о Гарри Поттере, не соответствуют реальности – платформы 9¾ на вокзале Кингс-Кросс нет). Тем не менее, ментальные пространства становятся частью картины мира, влияют на формирование образа города в сознании человека, а значит и включаются в него. Ментальные пространства могут подкрепляться текстами (рассказами), фотографиями, рисунками, сувенирами и т.д., однако человек никогда там не был и не будет. В языке же эти пространства, как нам кажется, будут выражаться особой лексикой, характерной для таких «миров» (например, топонимы и антропонимы из книг и компьютерных игр, слова на искусственных языках и т. п.).

По мнению С. Ю. Двининой, «ментальное пространство отличается от физического пространства «вне человека» использованием «не-реальных» языковых средств», что существенно при анализе художественного дискурса, в котором пространство повествования выходит за рамки возможного [Двинина 2014: 44].

Говоря о ментальных пространствах, нельзя не упомянуть о темпоральном аспекте существования образа города, так как категория пространства неразрывно связана с категорией времени. Для нас важно обратить внимание, что город может существовать в двух аспектах: синхроническом (исключительно настоящее, без учета истории города) и диахроническом (с учетом истории). Как следствие, компоненты городского пространства также можно разделить на несколько групп в зависимости от их отношения к истории города. Можно выделить современные объекты (физически существующие только в настоящем, например – супермаркеты), объекты прошлого (физически существовавшие раньше, но затем переместившиеся в область ментальных пространств, например – знаменитые здания, снесенные много лет назад) и «вечные» объекты (которые существуют примерно столько же, сколько и сам город, и практически не изменяются, например Кремль для Москвы или Темза для Лондона).



Таким образом, можно выделить следующие особенности восприятия образа города:

- город может быть *концентрическим* и *эксцентрическим*;
- в нем могут присутствовать *места* и *не-места*;
- пространство города может быть *реальным* и *ментальным*;
- необходимо учитывать темпоральный аспект образа города;
- город представляет собой разнородное образование, в котором различные возможные факторы накладываются друг на друга и взаимодействуют, рождая сложное единство;

Актуальные компоненты образа города, особенности его бытования находят отражение в артефактах культуры, в том числе в художественных текстах. Интерпретация таких текстов зависит от личного опыта и фоновых знаний читателя, что позволяет говорить о дискурсивной репрезентации городского пространства.

#### **1.4. Дискурсивный подход к репрезентации городского пространства**

Несмотря на то, что существует достаточно большое число пространственных моделей, а также различные точки зрения на образ города, нужно сказать, что в художественных произведениях актуализируются лишь некоторые из них. Выбор тех или иных моделей, на основе которых будет построено речевое описание образа города, зависит от конкретной ситуации, прагматических целей высказываний (автора или персонажей). Как следствие, необходимо рассматривать не только когнитивные модели пространства применительно к образу города, но и то, как они работают в конкретных ситуациях, с какой целью они используются.

Нужно учитывать, что ситуативное восприятие и репрезентация пространства могут быть достаточно субъективными. Е. В. Рахилина пишет, что человек воспринимает окружающее его пространство неадекватно: «на разных этапах восприятия реальная картина мира искажается» [Рахили-

на 2008: 240]. Это может быть связано с изменением точки зрения/точки отсчета координат, что является естественным явлением для ситуации общения. В художественном дискурсе данная смена происходит, например, при переключении между повествованием от лица автора/от лица персонажа или между разными персонажами. Такие особенности восприятия пространства, на наш взгляд, помогают авторам передать читателям/зрителям нужную мысль, вызвать у них эмоциональный отклик.

Отметим также, что рассматривать можно и нужно не только диалоги между персонажами – художественное произведение в целом можно рассматривать как ситуацию общения между автором и читателем, причем эта ситуация будет включать в себя и аспект написания, и аспект прочтения, а также события, влияющие на них.

Таким образом, художественные произведения представляют собой нечто большее, чем просто текст, так как они являются единицами коммуникации. Как правило, подобные единицы принято называть дискурсом.

#### **1.4.1. Понятие «дискурс» и его соотношение с образом города**

Рассмотрим, что подразумевали под термином «дискурс» разные исследователи. Н. Н. Миронова определяет дискурс как «цельнооформленную единицу информации, обусловленную лингвистическими и экстралингвистическими параметрами и представляющую собой совокупность текстов, имеющих схожие принципы построения, то есть одинаковые прагматические параметры» [Миронова 1997]. Существуют и другие определения дискурса: согласно Н. Д. Арутюновой «дискурс – это связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное, социальное действие; речь, погруженная в жизнь» [Арутюнова 1990]. По О. Д. Вишняковой, «дискурс – единство и взаимодействие текста и внелингвистических условий и средств его реализации» [Вишнякова 2002]. Как видно из указанных определений, дис-

курс везде воспринимается как некая единица информации, включающая в себя некий текст и экстралингвистические факторы его создания/функционирования.

Анализ художественных произведений как дискурса допустим, так как книги представляют собой социальные действия (они так или иначе рассчитаны на публику), создаются и воспринимаются под воздействием множества прагматических, социокультурных и психологических факторов.

При использовании дискурсивного подхода основное внимание исследователей уделяется коммуникации, как письменной, так и устной, в привязке к ситуации общения. Одним из направлений дискурс-анализа является «попытка посредством изучения речи решать вопросы о соотношении и взаимодействии внешнего и внутреннего миров человека, бытия и мышления, индивидуального и социального» [Макаров 2003: 53].

Художественный дискурс, с точки зрения С. Ю. Двининой, представляет собой внутреннюю речь художника, которая отличается от языка нашей внешней речи [Двинина 2014: 58]. Согласно Л. С. Выготскому, особенностью внутренней речи является то, что она «оперирует преимущественно семантикой» нашего языкового сознания [Выготский 1982: 346].

Художественный дискурс является многослойным единством в отношении категорий времени и пространства. При его анализе нужно учитывать время и пространство написания романа, прочтения-восприятия читателем и описанные в самом тексте, где объединяющим началом выступает автор. Для художественного дискурса постмодернизма непременно важно взаимодействие субъекта (автора), адресата (читателя) и объекта (художественного текста) [Дейк 2000: 122–123].

Что же тогда представляет собой образ города в рамках художественного дискурса? Город, как определенный набор объектов, на фоне которых происходит действие того или иного произведения, в терминологии дискурс-анализа, представляет собой экзистенциальный контекст. По М. Л. Макарову,

«экзистенциальный контекст (existential context) обычно подразумевает мир объектов, состояний и событий, – все то, к чему отсылает высказывание в акте референции» [Макаров 2003: 148]. Иначе говоря, под экзистенциальным контекстом можно понимать реальные (или, в случае с художественными произведениями, квази-реальные) объекты, на которые ссылаются участники ситуации общения (то есть автор или персонажи произведения).

С другой стороны, образ города можно рассмотреть и как фрейм. Фрейм – это когнитивная структура в феноменологическом поле человека, которая основана на вероятностном знании о типических ситуациях и связанных с этим знанием ожиданиях по поводу свойств и отношений реальных или гипотетических объектов. Эта когнитивная структура организована вокруг какого-либо концепта, но в отличие от тривиального набора ассоциаций такие единицы содержат лишь самую существенную, типическую и потенциально возможную информацию, которая ассоциирована с данным концептом. «Фреймом также называют набор эпистемических единиц, которые определяют наше восприятие стульев, журналов, бананов и других объектов действительности. Например, фрейм «комната» включает слоты стены, потолок, пол, окно и дверь, трехмерность замкнутого пространства комнаты, точку зрения относительно данного объекта (вне или внутри, где)» [Макаров 2003: 99]. Таким образом, фрейм «город» представляет собой набор типических знаний, представлений о городском пространстве.

Автор, описывая городское пространство, в котором происходит действие произведения, реализует собственные представления о нем. При этом городское пространство в конкретном произведении выстраивается определенным образом для достижения нужного коммуникативного воздействия на реципиента. Как следствие, благодаря фрейму «город» читатели «узнают» описываемое пространство, идентифицируют его. Уникальный мир художественного произведения, в свою очередь, создается за счет экзистенциального контекста: автор или персонажи ссылаются на конкретные объекты. Именно они, на наш взгляд, формируют образ города, однако необходимо

отметить, что для успешной реализации образа города необходимо, чтобы эти уникальные объекты соответствовали компонентам фрейма «город»; в противном случае реципиент не идентифицирует описываемое пространство как городское.

Отметим также, что фреймы обладают лингвокультурной спецификой. Так, М. Л. Макаров пишет, что «фрейм «семья» по-разному организован в сознании жителей южнокорейского села, немецкого города, дагестанского аула или индийской деревни: разными оказываются и слоты, и их количество, и наполнение (явно отличаются роли и статусы членов семьи, их права и обязанности, отношение к родственникам по мужской и женской линии и т. д.)» [Макаров 2003: 98]. Именно поэтому при анализе произведений важно учитывать национальные характеристики, которые обязательно найдут отражение в образе города.

Обобщим вышесказанное: с точки зрения дискурсивного подхода, в основе образа города лежат базовые представления участников коммуникации о городском пространстве, которые можно рассматривать как слоты соответствующего фрейма, и эти слоты актуализируются в описании конкретных городских объектов в речи героев и авторов; таким образом создается экзистенциальный контекст произведения или непосредственно образ города. Целью той или иной организации городского пространства в художественном тексте является оказание определенного воздействия на читателя. Использование тех или иных языковых и экстралингвистических средств для описания городского пространства и создания конкретного эффекта зависит от национально-культурной специфики говорящего и конкретной ситуации.

Привязка образа города к ситуации общения говорит о том, что он является не просто когнитивной, но и дискурсивной единицей. Следовательно, модель города, отражаемая в художественных произведениях, будет когнитивно-дискурсивной.

### 1.4.2. Городское пространство в художественном дискурсе

Рассмотрим, как образ города может быть реализован в художественной литературе. Нас интересует дискурсивная модель городского пространства, однако ключевым элементом литературного произведения является собственно художественный текст, а, следовательно, необходимо разобраться, какую роль он играет при формировании указанной модели.

Согласно Н. С. Валгиной, *художественные тексты* представляют собой не модель *реальной* действительности, а сознательно конструируемые *возможные модели* действительности. В художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора. Поэтому в художественном тексте за изображенными картинами жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, «вторичная действительность» [Валгина, 2003: 70]. Структура мира художественного произведения лишь отчасти повторяет структуру мира действительного. Художественные пространство и время объединяют отражение «натурального» мира и ментальных представлений [Прокофьева 2005: 87]. Создаётся модель возможного мира в художественном произведении, где нередко пространство и время дополняются вымышленными конструктами, которые свойственны физическим параметрам мира реального. Читатель имеет дело с картиной мира автора, которая «является результатом анализа и интерпретации в творческом сознании художника реального мира, это синтез представлений о мире и человеке на основе знаний о реальном мире и его вторичной интерпретации» [там же]. С авторской картиной мира взаимодействует картина мира читателя. В результате возникает одно из возможных прочтений художественного произведения, которое зависит от мировоззрения читателя и его жизненных ценностей [Двинина 2014: 66]. Из вышесказанного следует, что в художественных произведениях показан не реальный город, но наиболее значимые с точки зрения автора элементы, то есть модель. В художественных произведениях, где речь идет о полностью вымышленных городах,

в которых в принципе нет и не может быть объектов, достоверно существующих в объективной реальности, образы городского пространства, очевидно, опираются на стереотипы о реальных городах, на представления, которые позволяют соотносить изображаемое пространство с реальным миром.

Значимые элементы городского пространства в художественном произведении, позволяющие связать его с реальным миром, работают на создание художественного образа города. Их функционирование определяется тем, что «художественный текст строится на использовании образно-ассоциативных качеств речи, и образ является конечной целью творчества. Для художественного текста важен не столько предметно-понятийный мир, сколько представление – наглядный образ предмета, возникающий в памяти, в воображении» [Валгина, 2003: 70]. Таким образом, городское пространство, представленное в художественных произведениях, реализуется посредством чувственных (преимущественно визуальных) описаний, а не сухих фактов. Кроме того, художественное пространство служит для выражения авторского замысла. Это говорит о субъективности образа города в художественных произведениях.

Несмотря на субъективность, образ города в художественных произведениях имеет достаточно большое культурное значение. Данная мысль находит подтверждение у Марии Болшоу и Лиамы Кеннеди: «*The city is inseparable from its representations, but it is neither identical with, nor reducible to them – and so it poses complex questions about how representations traffic between physical and mental space. <...> “The City” is a slippery notion. It slides back and forth between an abstract idea and concrete material*» – Город неотделим от его репрезентации, но он не равен ей и не может быть сведен к ней – как следствие встают сложные вопросы о том, как репрезентация обрабатывает физическое и ментальное пространство. «Город» – это неясное понятие. Оно постоянно переключается между абстрактной идеей и конкретным материалом [Balshaw, Kennedy, 2003: 3]. Образ города, как уже говорилось выше, представляет собой единство абстрактной идеи (фрейма) и конкретного материала

(экзистенциального контекста). Таким образом, нас интересует не сам художественный текст, сколько дискурсивные аспекты реализации образа городского пространства.

Нужно отметить, что наибольшую важность для репрезентации образа города в литературе имеет визуальный компонент, то есть описания, которые позволяют «увидеть» – выделить определенные объекты из общего пространственного фона. В работе М. Болшоу и Л. Кеннеди об этом говорится так: «*Urbanism privileges, even as it distorts, vision and the visual. <...> The design and building of the cityscapes of New York and Chicago at the turn of the century, for example, encoded new visual understandings of urban space as spectacle – the expanding production of monumental buildings visualized progress itself and popularized the visual delights of the panorama. Attention to the visual components of urbanism is essential to an understanding of how cities frame and are framed by representation*» – Городское пространство отдает предпочтение видению и визуальным компонентам пространства, даже если он искажает их... Дизайн и формирование городского ландшафта в Нью-Йорке и Чикаго на рубеже двадцатого века, например, обеспечило новое визуальное понимание городского пространства как зрелищного действия – широкое распространение монументальных строений стало отражением прогресса как такового и стало причиной растущей популярности панорамных видов. Внимание к визуальным компонентам городского пространства крайне важно для понимания того, как города формируют свою репрезентацию и в чем они зависят от нее [Balshaw, Kennedy 2000: 7–8]. В приведенном отрывке подчеркивается значимость больших, монументальных зданий, являющихся доминантами на городском горизонте/панораме – именно они отмечаются человеком в первую очередь.

В художественном тексте «видение» объектов и выделение компонентов образа города реализуется за счет называния и описания. Во-первых, читатель может представить себе тот или иной объект, если он упомянут, назван в тексте. Это может быть как имя собственное, так и нарицательное,



однако объекты, имеющие имена собственные, как нам кажется, более важны для образа города – они воспринимаются как более конкретные, уникальные. Во-вторых, необходимо исследовать пространственные описания городских объектов (важно знать их положение, размер, форму и т. д.), так как эти признаки также позволяют составить «визуальное» представление о предмете.

Как же происходит превращение внешних реалий во внутритекстовые? Ю. М. Лотман отмечает, что «внешний мир, в который погружен человек, чтобы стать фактором культуры (то есть текстом), подвергается семиотизации – разделяется на область объектов, нечто означающих, символизирующих, указывающих, то есть имеющих смысл, и объектов, представляющих лишь самих себя» [Лотман 2000: 21].

Подобная мысль есть и у В. В. Виноградова, который писал: «Смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрывает новыми, иными смыслами (так же, как и значение описываемого эмпирического факта вырастает до степени типического обобщения). В художественном произведении нет и, во всяком случае, не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. Отбор слов неразрывно связан со способом отражения и выражения действительности в слове... В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого» [Виноградов 1971]. Таким образом, все – или, по крайней мере, большинство – описаний элементов городского пространства несут в себе коннотативную информацию, отражающую отношение автора/персонажей к ним, а также формирующую когнитивно-дискурсивную модель города.

Мысль о том, что образ города не сводится исключительно к описанию объектов, находящихся в нем, звучит и в работе Марии Болшоу и Лиамы Кеннеди: «*Representation does powerful cultural work in a wide variety of forms to produce and maintain (but also to challenge and question) common notions of*

*urban existence. Literature, film, architecture, painting, tourist guides, postcards, photography, city plans – all provide selective representations of the city and shape the metaphors, narratives and syntax which are widely used to describe the experience of urban living. Analysis of visual and textual representations of urban space is not simply a study of images of place or narratives of urban consciousness. Rather it responds to the cultural work of representations of urban space, which offer us specific readings and visual practices for approaching the spaciality of the city»* – Репрезентация выполняет большую культурную работу в самых различных формах для создания и поддержания (а также для оспаривания) общих представлений о городе. Литература, кинематограф, архитектура, живопись, путеводители, открытки, фотографии, карты города – все это представляет собой различные виды репрезентации образа города и определяет использование метафор, нарративов и синтаксиса при описании жизни города. Анализ визуальных и текстуальных репрезентаций городского пространства – это не просто изучение образов мест или нарративов (описаний городского пространства), созданных жителями города. Он скорее представляет собой реакцию культуры на репрезентации городского пространства, которая предлагает нам определенные подходы к прочтению и «видению» городского пространства [Balshaw, Kennedy 2000: 4].

Мысль о «прочтении» городского пространства, то есть о восприятии его в виде некоего *текста* впервые возникла у отечественных ученых Ю. М. Лотмана и В. Н. Топорова, которые начали рассматривать город как набор текстов.

Выдвинутое последним в начале 1970-х годов понятие «петербургский текст русской литературы» породило за 40-летнюю историю научного обращения обширный корпус частных исследований, интерпретирующих художественные тексты, связанные с темой Петербурга, исходя из предложенной В. Н. Топоровым аналитической парадигмы.

В. Н. Топоров считает, что «петербургский текст» представляет собой «сверхнасыщенную реальность», «миф и сферу символического». Эта сверх-

насыщенная текстуальная реальность обладает, с точки зрения В. Н. Топорова, набором минимальных единиц с устойчивым значением и набором правил их комбинирования, ответственных за «семиотическую связанность» «петербургского текста». Таким образом, «петербургский текст» обладает собственным идеосинкратичным словарем и грамматикой, иными словами, является производящей тексты машиной – скорее языком (или мифом), нежели текстом» [Топоров 1995: 259].

«Петербургский текст» оказывается не только структурным инвариантом, продуцирующим вариативность художественных текстов, но и мифологемой, совмещающей в себе реальность сверткста и внетекстуальную эмпирическую реальность. Аналитическая конструкция приобретает черты синтетического мифа, а «петербургский текст» становится не просто миметической проекцией, но мистическим двойником Петербурга» [Калинин 2010].

Исходя из предложенных положений, на наш взгляд, справедливо будет сказать, что отношение к конкретному городу в отдельно взятой культуре определяет то, как образ этого города будет реализован в текстах (в том числе художественных) – существует некий набор правил («язык» по Топорову [1995: 259–367]), который определяет принципы создания текстов, в которых так или иначе фигурирует городское пространство.

Таким образом «петербургский текст» представляет собой, с одной стороны, совокупность текстов о Санкт-Петербурге и, с другой стороны, набор неписанных правил их создания (язык).

Сегодня, на наш взгляд, можно несколько расширить понятие «*петербургский текст*» и ввести термин «*городской текст*». Данное понятие включает в себя совокупность текстов и правила их создания как для города как явления вообще, так и для отдельно взятых городов (например, петербургский текст, текст любого другого города).

В рамках данного исследования понятие городского текста становится особенно важным, так как в нем образ города представлен в отфильтрованном, сконцентрированном виде, он является результатом переработки уже

существующих, накопленных (но, скорее всего, несистематизированных) знаний и представлений о городе. Таким образом, фактически любое «отвлеченное» изучение города является исследованием городского текста и заключенного в нем образа города.

В нашем исследовании именно городской текст выступает в роли материала исследования. С другой стороны, понятие словесного образа города подразумевает также анализ и системы правил, по которым создаются городские тексты. Очевидно, что эти правила применяются к неким, пусть даже смоделированным или гипотетическим, ситуациям общения, а значит они являются дискурсивной единицей.

На наш взгляд, под городским текстом можно понимать не просто некий сравнительно узкий набор литературных произведений, текстов, отвечающих определенным требованиям, созданных по каким-то канонам, но, скорее, любые тексты, так или иначе связанные с городом. Текстовое пространство города, как нам кажется, нельзя ограничивать «пригодными» авторами, жанрами или эпохами – все городские нарративы суть проявители и создатели его текста. Помимо самих текстов важен и набор правил или «язык» города, который определяет некоторые существенные характеристики постоянно появляющихся новых городских нарративов.

Итак, образ города в художественном тексте никогда не равен реальности, но всегда опирается на нее. Поскольку в анализируемых произведениях реализуется британская, американская и отечественная лингвокультурные ситуации, образы городов в соответствующих романах будут отражать национально-культурную специфику.

При анализе средств репрезентации образа городского пространства наибольшее значение имеют онимы и описания, позволяющие визуализировать отдельные его компоненты, их пространственные характеристики и отношения с другими объектами. Принципы использования этих средств представляют собой *городской язык*, а весь корпус произведений, в которых так или иначе фигурирует образ города, в свою очередь, можно назвать *город-*

*ским текстом.* Отметим также, что в художественных произведениях образ города не только не равен реальности, но и субъективен, направлен на реализацию авторского замысла, а значит для того чтобы получить доступ к *городскому языку*, необходимо анализировать работы различных авторов.

### **Выводы по первой главе**

Город является пространственным феноменом, а потому он обладает общими параметрами категории пространства, что находит отражение в его языковой репрезентации. Таким образом, под образом города в настоящем исследовании понимается образ городского пространства.

Образ городского пространства представляет собой когнитивную модель – систему знаний, представлений и мнений о нем, которая отражает его существенные свойства в абстрактном и идеализированном виде, игнорируя несущественные аспекты.

Пространство как таковое можно охарактеризовать посредством следующих параметров:

- Тип – определяет особенности его бытования, его отношения с реальностью;
- Организация – отражает связи между объектами, заполняющими пространство;
- Направление (ориентация) – расположение таких объектов;
- Размер – характеризует объем пространства или величину объектов;
- Восприятие – отношение людей к пространству или объектам в нем.

Зачастую все вышеперечисленные пространственные параметры можно выразить с помощью оппозиций: реальное/ментальное, закрытое/открытое, внутри/снаружи, близко/далеко, впереди/позади, вертикальный/горизонтальный, большой/малый, свое/чужое и т. д.

Координаты объектов в пространстве, в том числе в городе, могут быть как абсолютными (не зависящими от точки зрения), так и относительными, причем категоризация координат может быть ситуативной.

Членение городского пространства и выявление существенных его элементов в процессе создания когнитивной модели может проходить по-разному в различных лингвокультурах. Следовательно, образ города можно рассматривать как культурное явление. Анализ представлений о городе с позиций дискурсивной лингвокультурологии позволяет говорить о том, что рассматриваемая нами модель городского пространства является *когнитивно-дискурсивной*.

Репрезентация городского пространства в художественных произведениях осуществляется вербально посредством речи персонажей или авторских описаний.

Представления о городском пространстве воплощаются в так называемом *городском тексте* – корпусе текстов, так или иначе описывающих городское пространство в принципе или конкретный населенный пункт. Такие тексты создаются по определенным законам и правилам, которые иногда называют *языком города*. Эти правила основываются на структуре фрейма «город» (как некое абстрактное явление) или фреймов типа «Москва», «Санкт-Петербург», «Лондон» и т. п. Они являются неотъемлемым компонентом наивной картины мира и отражают стереотипы восприятия и репрезентации городского пространства.

Город в художественных произведениях опирается на существующие в культуре стереотипы и представляет собой экзистенциальный контекст изображаемой ситуации. Однако, как уже говорилось выше, в литературе актуализируются лишь наиболее существенные элементы города как явления. Выбор тех или иных элементов обусловлен нацеленностью на реализацию авторского замысла – все образы городского пространства в книгах должны производить на читателя нужный эффект, вызывать специфическую реакцию. При этом авторы обращаются к знаниям и опыту реципиентов, которые обусловлены их культурной принадлежностью. Как следствие, коннотативные значения, стоящие за изображаемым в книге, дополняют общую картину,

позволяют лучше раскрыть образ города, характерный для рассматриваемой лингвокультуры.

Конкретизации сделанных выводов посвящена практическая часть работы.

## **Глава 2. Репрезентация городского пространства в современном художественном дискурсе**

В художественных произведениях реализуются различные аспекты бытования городского пространства. Кроме того, важно помнить, что оно является авторским отражением реального мира, доступного и известного читателям. То или иное прочтение произведения определяется тем, как соотносятся авторское и читательское видение изображаемого.

Для взаимопонимания необходимы некие точки соприкосновения. Они могут быть реализованы через прямые отсылки к объектам реального мира или подражание им. Помимо собственно появления в художественном дискурсе общеизвестных объектов, сходство вымышленных городов (или реальных городов в рамках произведений) отражается и в организации пространства – расположении предметов относительно друг друга.

Кроме того, городское пространство в литературе всегда ограничено неким полем зрения – читатель видит только то, что видят герои и то, что авторы хотят показать. В данной главе мы рассмотрим, какие компоненты городского пространства включаются в поле зрения художественных произведений и каким образом они организуются относительно друг друга.

### **2.1. Онимы как маркеры городского пространства**

При обсуждении образа города в конкретном художественном произведении важно выделить элементы, за счет которых «выстраивается» его основа. Как правило, это осуществляется посредством использования разного рода онимов – здесь может подразумеваться как собственно название города, так и названия отдельных зданий, монументов, районов и т. д., включенных в него, а также отсылок к известным реципиенту реалиям. Городские онимы позволяют связать пространство художественного произведения с реальностью (если речь идет о существующем в действительности городе) или сформировать образ вымышленного города.



### 2.1.1. Городской ономастикон

Онимы являются наиболее удобным способом включения того или иного элемента в образ города. Называя предмет, автор позволяет читателю его «увидеть», представить себе тот или иной объект. Рассмотрим, как такие единицы функционируют в выбранных нами романах.

Название города, а также родственные ему языковые единицы – это самая простая и широко распространенная разновидность привязки художественного пространства к реальному. Именно она используется в романе С. Фолкса «Неделя в декабре», действие которого происходит в Лондоне:

*Arsenal of North London were kicking off under floodlights against Chelsea from the West* – Под прожекторами <стадиона> «Арсенал» из северного Лондона играл против «Челси» из западной части города [Faulks 2009: 1]. *She was still young enough to yearn for the shops and theatres of London* – Она была еще достаточно молода, чтобы получать удовольствие от лондонских магазинов и театров [Faulks 2009: 108]. В указанных отрывках, используя топоним Лондон (*London*), автор обращается к фоновым знаниям читателя об этом городе, вызывает в их сознании образ, растиражированный в массовой культуре или составленный в ходе собственных путешествий.

Нужно также отметить, что в «Неделе в декабре» онимы с компонентом *London* встречаются сравнительно нечасто (94 случая употребления данной лексемы, как отдельно, так и в словосочетаниях, при том что общее число употреблений различных топонимов в романе превышает несколько сотен). Это, на наш взгляд, связано с тем, что лондонский городской текст (ср. петербургский текст у В. Н. Топорова) является достаточно широко известным и популярным, а значит говорящему (автору) нет необходимости постоянно ссылаться на указанный город с помощью его имени собственного. Вместо него в романе активно используются урбанонимы, которые, позволяют безошибочно идентифицировать город.

Среди урбанонимов в романе «Неделя в декабре» есть достаточно большая группа имен, известных подавляющему большинству людей: *Chel-*

*sea* (Челси, 11 случаев употребления), *Westminster Cathedral* (Вестминстерский собор, 3 употребления), *Tube* (Подземка, 28 случаев употребления), *Tower* (Тауэр, 1), *Dungeon* (Темница, 1), *The Eye* (Око <Лондона>, 1), *Buckingham Palace* (Букингемский дворец, 4), *10 Downing Street* (Резиденция премьер-министра, 1), *King's Cross* (Вокзал Кингс-Кросс, 4), *Piccadilly Circus* (Площадь Пиккадилли, 1), *Thames* (Темза, 9) – указанные единицы представляют собой отсылки к образу Лондону в целом, так как довольно широко известно, что они находятся именно в этом городе.

Автор романа подчеркивает разницу между реальным городом и общепринятыми представлениями о нем: *Their London was a virtual one, unknown to residents – Tower and Dungeon... group photographs beneath the slowly turning Eye* – Их Лондон был неизвестен жителям города – Тауэр и Темница... групповые фотографии под медленно вращающимся Оком [Faulks 2009: 38–39]. Такие объекты, как Тауэр и Темница являются частью представлений о Лондоне среди туристов. Они менее значимы для лондонцев, для их повседневной жизни, однако важны для образа города в целом.

С другой стороны, в рассматриваемом романе есть реальные топонимы, которые мало известны кому-либо, кто не бывал в Лондоне или не изучал город по картам, книгам, журналам, фильмам и т. д. К данной группе относятся, например, *Boleyn ground, Victoria station, North Circular, Havering-atte-Bower, Drayton Green, St James Park, Lincoln's Inn, Inner Temple* и др. Данные места известны лондонцам, но не широкому кругу читателей, а значит с их помощью отсылки к Лондону формируются только у ограниченного числа людей. Отметим также, что такие онимы работают на повышение топографического сходства Лондона из книги и реального города.

Вымышленные онимы (в основном эргонимы, такие как: *Allied Royal Bank, Shields De Witt, Corkscrew, Snoozetime Pet's Rest, Oasis Coffee Bar*) фиксируют присутствие объектов в образе города в контексте художественного произведения, но не предполагают отсылки к фактически существующим реалиям, в отличие от онимов двух предыдущих групп. Тем не менее, данные

урбанонимы формируются по определенным моделям, характерным для рассматриваемой лингвокультуры. Например, названия вымышленных лондонских пабов в «Неделе в декабре» отличаются яркой, наглядной образностью, типичной для наименований британских питейных заведений: *Corkscrew* («Штопор»), *Lion's Head* («Львиная голова»).

Некоторые вымышленные онимы представляют собой имена-подражания: например, в романе фигурирует веб-сайт *YourPlace* – аналог реальной социальной сети *MySpace*. В данном случае вымышленные наименования включают в образ города в романе элементы реальности, не называя их. Это, на наш взгляд, говорит о том, что важны лишь признаки, свойства того или иного реального объекта, но не он сам.

*YourPlace was one of the most boring things he had ever seen. Pictures of millions of grinning kafirs whose lives were so empty it was fun for them to know that someone had 'jabbed' their photograph.* – Соцсеть *YourPlace* была одной из самых скучных вещей, которые он когда-либо видел. Фотографии миллионов улыбающихся кяфиров, чьи жизни были настолько пустыми, что их радовало, когда кого-то «торкало» от их фотографии [Faulks 2009: 47]. Очевидно, что данный веб-сайт представляет собой традиционную социальную сеть, со всеми неотъемлемыми атрибутами. Кроме того, использование имен-подражаний, на наш взгляд, представляет собой языковую игру автора с читателями, которые должны расшифровать, какой именно объект или компанию он имеет в виду.

В романе Рут Ренделл «Портобелло» также изображен реалистический Лондон. Из более, чем 80 урбанонимов, упоминающихся в романе, большую часть составляют реальные годонимы: *Blagrove Road*, *Portobello Road*, *Lattimer Road* и др. Отличительной чертой данного произведения является наличие достаточно большого числа реальных эргонимов: *Elixir*, *Earl of Lonsdale*, *Welbeck Hospital*, *Tesco*, *Magic City*, *Superdrug*, *Woolworths*. Большинство их них находятся в районе Портобелло-Роуд, которая является ключевым эле-

ментом образа Лондона в данном произведении, а потому она репрезентируется с высокой точностью.

Примечательно, что вышеописанные два романа содержат достаточно большое число одних и тех же реальных урбанонимов: *Thames, Chepstow Villas, Walthamstow, Harlesden, Kensington, Chelsea, Kensal, Bayswater. Notting Hill, Marylebone*. Перечисленные объекты не являются достопримечательностями (за исключением Темзы), однако они, очевидно, достаточно хорошо известны лондонцам и прочно ассоциируются с образом столицы Великобритании.

Вымышленные микротопонимы представлены сравнительно небольшим числом эргонимов: *Bolus, Children of Zebulun, Chevelure, Williams and Dhaliwal*. Как мы видели выше, данная ситуация является привычной для реалистического художественного дискурса.

Таким образом, урбанонимы в реалистическом романе могут быть как реальными, так и вымышленными. Номинации первого типа более разнородные, но преимущественно это годонимы, хоронимы, гидронимы и т. п. Они второго типа, как правило, представлены эргонимами. При этом они могут представлять собой прозрачные отсылки к реальным организациям (например, *YourPlace*). Отметим, что вымышленные урбанонимы, не ссылающиеся на реальные объекты, формируются по определенным языковым моделям, типичным для рассматриваемой лингвокультуры.

Город в романе Пола Остера «В стране последних вещей» представляет собой антиутопию – как и собственно *у-топия*, это подчеркнуто вымышленное пространство, место, которого нет в реальном мире и которое в принципе не может существовать. Это подчеркивается тем, что в романе практически нет отсылок к объективной действительности. Помимо прочего, данный эффект достигается за счет использования сравнительно небольшого числа урбанонимов. Даже у самого города нет имени собственного, его называют просто «столицей» (*capital*) или «городом» (*the city*). Городские объекты в

указанном произведении предстают перед читателями преимущественно в виде описаний, но не наименований.

Некоторые улицы и организации в городе имеют имена собственные, однако они не позволяют установить культурный фон города: *Lampshade Road* (Абазурная улица), *Dictionary Place* (Словарная площадь), *Filament Square* (Текстильная площадь), *Memory Avenue* (Бульвар Памяти), *Office Sector* (Офисный сектор), *Pyramid Road* (улица Пирамиды), *Circus Lane* (Цирковая улица), *Progress Avenue* (Бульвар Прогресса), *Ozone Prospect* (Озоновый проспект), *Ptolemy Boulevard* (Бульвар Птолемея). Во-первых, нужно обратить внимание на использование различных родовых понятий в названиях улиц и площадей: лексема *avenue* характерная для американских микротопонимов, тогда как *prospect* – для русских. В приведенных примерах данные слова означают примерно одно и то же, но для английского языка использование *prospect* в данном значении нехарактерно.

Отличительной чертой урбанонимов в романах «В стране последних вещей» и «Портобелло» является их прозрачная семантика – если в «Неделе в декабре» значение названий улиц и подобных объектов вывести достаточно сложно – например, название района *Chelsea* (Челси) происходит от древнеанглийского словосочетания, которое означало «Меловая пристань», *Muswell Hill* – от среднеанглийского «мшистый колодец». Как следствие, при переводе названий лондонских районов и улиц традиционно используется транслитерация, но не собственно перевод: *Chelsea* – Челси, *Southall* – Саутхолл, *Fulham Road* – Фулхэм-Роуд, *Old Pye Street* – Олд-Пай-Стрит. В романе Пола Остера, напротив, топонимы переводятся достаточно легко: *Nero Prospect* (проспект Нерона) и *Progress Avenue* (бульвар Прогресса), *Lampshade Road* (Абазурная улица), *Dictionary Place* (Словарная площадь), *Muldoon Boulevard* (Бульвар Малдуна), *Filament Square* (Текстильная площадь), *Memory Avenue* (Бульвар Памяти), *Circus Lane* (Цирковая улица), *China Street* (Китайская улица), *Ozone Prospect* (Озоновый проспект), *Ptolemy Boulevard* (Бульвар Птолемея), *Turquoise Avenue* (Бирюзовый проспект), *Windsor*

*Boulevard* (Бульвар Виндзоров). Большая часть топонимов в романе крайне мало связаны с историей города или его современной жизнью. Например, династия Птолемеев (*Ptolemy*) правила в Египте эпохи античности, Нерон (*Nero*) – знаменитый римский император, Прогресс и Память (*Progress, Memory*) вообще являются абстрактными понятиями, которые вряд ли могут быть напрямую связаны с улицами, названными в их честь. По мнению Е. Л. Березович, появление немотивированных свойствами объекта названий-пожеланий является отличительной чертой «новой» этимологии [Березович 2009: 77]. Исследователь рассматривает данный процесс на примере переименования русских деревень после Революции – когда старый порядок рухнул, и нужно было строить новый. В результате возникали не связанные с реальными свойствами объекта, но подчеркнута возвышенные онимы, которые должны были мотивировать людей на строительство более счастливого и справедливого общества.

Возможно, в столице страны последних вещей происходит нечто подобное – положение дел говорит о том, что старый мировой порядок рухнул: многие вещи исчезли из города, например, отели, самолеты и т. д., и люди начали забывать о них. Собственной истории в стране последних вещей не осталось – это могло стать причиной использования в названиях улиц как широко известных имен, связанных с мировой историей, так и сугубо-практических, приземленных единиц. С другой стороны, наличие отвлеченных онимов может быть и следствием глобализации (часто используются культурно-окрашенные лексемы, такие как *Windsor, Nero, Ptolemy*, которые не связаны ни друг с другом, ни с описываемым городом, однако имеют определенное значение для мировой истории и культуры).

Среди «функциональных» годонимов можно выделить следующие: *Lampshade Road* (Абазурная улица), *Dictionary Place* (Словарная площадь), *Filament Square* (Текстильная площадь), *Circus Lane* (Цирковая улица) – видимо, на описываемых улицах и площадях находились либо мастерские по

производству тех или иных вещей (абажуров, текстиля, словарей), либо определенные организации (цирк).

В романе «В стране последних вещей» вообще выделяется крайне мало отдельных мест, и лишь небольшая их часть имеет имена собственные – это дом Вобурнов (*Woburn House*), Национальная библиотека (*National Library*), Вал Бездельника (*Fiddler's Rampart*). Отметим, что данные единицы также сохраняют относительно прозрачную семантику и переводимость, в отличие от реалистических урбанонимов.

Если рассматривать русскую лингвокультуру, то в романе В. Пелевина «Поколение П» можно выделить как реальные, так и вымышленные урбанонимы. К первым относятся *Литературный институт, Останкинская телебашня, Лефортово, Тверская улица, Москва, Москва-река* и др. К вымышленным – китайский ресторан «Храм Луны», ресторан «Бедные люди», рекламные агентства «Драфт Подиум» и «Видео Интернешнл», компания «Эверест» и т. п. Таким образом, среди реальных урбанонимов доминируют либо широко известные, знаковые для Москвы объекты, либо реально существующие районы и улицы. Вымышленные онимы отличаются большим количеством иноязычных (английских) номинаций, что, на наш взгляд, объясняется спецификой изображаемого времени – 90-х годов XX века – когда английские заимствования были в моде.

В романе «Эликсир князя Собакина» присутствуют образы двух городов: Москвы и Санкт-Петербурга. К реальным урбанонимам, описывающим пространство российской столицы можно отнести *Чертаново, Медведково, Ленинградский проспект, Белорусский вокзал, Кремль, Зеленоград, Яузский бульвар, Петровско-Разумовская улица, ГИТИС, МХАТ*. Примечательно, что все они являются либо характерными достопримечательностями Москвы, либо наименованиями улиц или районов. Названия организаций, напротив, преимущественно вымышленные: *АОЗТ «Газинап», ООО «Криогений», ООО «Тяпка»*. Данные единицы отражают определенные традиции наименования организаций, характерные для русской лингвокультуры. Во-первых, конта-

минацию лексем, из которых состоит полное название («Газинап» = газированные + напитки; «Криогений» = криогеника + гений); во-вторых, использование официальных аббревиатур (ООО, ЗАО, АОЗТ); в третьих, при формировании эргонима часто используется имя владельца компании (Тяпка < Тялов). Отметим, что в отличие от Москвы в «Поколении П», где многие эргонимы были иноязычными, в «Эликсире князя Собакина» наименования организаций сформированы на русской языковой основе. Это, на наш взгляд, отражает изменение аксиологического восприятия русских/иностраных названий.

Петербургские онимы в данном романе представлены исключительно реальными названиями, и в большинстве своем это также либо достаточно широко известные достопримечательности (*Троицкий мост, Петропавловка, 12 коллегий, Стрелка Васильевского острова, Петропавловский собор, Монетный двор, Медный всадник, Нева*), либо годонимы и хоронимы (*Петроградская сторона, Мытнинская набережная, Конный переулок, Галерная улица*). Наименования организаций, отраженные в романе, также можно отнести к петербургским достопримечательностям: это гостиница «Астория», в которой побывало огромное число известных людей; и фрегат-ресторан «Летучий голландец», который, не являясь исторически значимым объектом, привлекает внимание множества туристов. В отдельную группу можно выделить группу достопримечательностей, названия которых являются не вполне официальными: *арка на Галерной, Пушкинский дом, дом Витте*. Данные объекты также являются важными компонентами образа Петербурга.

Если рассматривать смысловую нагрузку убранонимов в отечественном художественном дискурсе, то становится очевидно, что семантика большинства из них достаточно прозрачна, будь то реальные или вымышленные единицы (напр., *Конный переулок, Галерная улица, Белорусский вокзал, АОЗТ «Газинап»*). Большинство же единиц, не поддающихся интерпретации, представляют собой либо достаточно старые онимы (*Чертаново, Медведково,*



*Лефортово, Москва, Нева*), либо иноязычные номинации (*Драфт Подиум, Видео Интернешнл, Астория*).

При структурировании городского ономастикона можно выделить следующие типы объектов, получающих наименования:

1. Районы (*Chelsea, North London, Victoria, Ferrers End, Лефортово, Петроградская сторона* и т. д.). Компоненты данного типа представляют собой ограниченную территорию, на которой могут находиться объекты любых других классов (улицы, природные объекты, парки, магазины, организации и т. п.).

2. Площади (*Piccadili Circus, Leicester Square, Красная площадь, Дворцовая площадь*) являются небольшими контейнерами, которые могут включать в себя классы объектов, являющихся зданиями.

3. Улицы и магистрали. (*Old Pye Street, Holland Park Avenue, Fulham Road, Тверская улица, Конный переулок* и т. д.). Объекты данного типа также представляют собой контейнеры, так как в них могут находиться элементы других классов, однако, в отличие от районов, не всех (например, в улице не может находиться другая улица, магистраль, площадь, парк или природный объект). Кроме того, улицы выполняют функцию маршрута движения человека из одной точки города в другую. Магистрали (*Metropolitan line, North Circular, M25, A3* и т. д.), в отличие от улиц, не выступают в роли контейнеров (они не содержат в себе другие объекты). Пространство магистрали – это исключительно пространство пути.

4. Мосты (*Blackfriars Bridge, Southwark Bridge, Waterloo Bridge, Троицкий мост*), в отличие от предыдущих классов, можно считать сооружениями. Данные объекты выступают в роли соединителей различных частей города, однако они далеко не всегда имеют собственные названия, как в рассматриваемом произведении.

5. Природные объекты (*Thames, Chilterns, Epping, Москва-река, Нева* и др.) – даже в самой урбанизированной среде можно найти «остатки» естественной природы. Для городов это, как правило, водоемы (реки/озера),

возвышенности (холмы, горы) или леса, находящиеся в черте города. Парки (*Upton Park, Victoria Park, Bushy Park*) представляют собой особый подвид данных элементов – искусственные природные объекты.

6. Порталы (станции метро, вокзалы, порты и т. п.) (*Liverpool Street Station, Victoria Station, Gloucester Road Station, King's Cross, Paddington Station, Белорусский вокзал* и др.). Объекты данного типа представляют собой места, через которые люди попадают в город или район или покидают его.

7. Туристические достопримечательности (*Tower, Dungeon, The Eye of London, Останкинская телебашня, Кремль, 12 коллегий* и т. д.) представляют собой символы, маркеры города. Нужно отметить, что данные элементы могут параллельно включаться в другие классы: например, *Westminster Abbey* является одновременно и туристической достопримечательностью, и культовым сооружением.

8. Культовые сооружения (*East Ham Synagogue, Pudding Mill Lane Mosque* и др.) – это маркеры религиозной жизни города.

9. Учреждения общепита (*Moti Mahal, Corkscrew, Café Bravo, Pizza Palace, Бедные люди, Храм Луны* и т. д.) – организации с очень ограниченной основной функцией и, как правило, особым оформлением.

10. Больницы (*Glendale Hospital*) – сооружения, отвечающие за здравоохранение жителей города;

11. Торговые учреждения: магазины (*Burlington Arcade, Whiteleys, Westfield, Magic City*) и рынки (*Borough Market, Ситный рынок*). Их отличие в том, что магазины – это здания, а рынки – открытые пространства.

12. Культурно-развлекательные учреждения (*Alexandra Palace, Covent Garden, Imperial War Museum, Madame Tussaud, МХАТ* и др.);

13. Жилье (*Peabody Buildings, Connaut Hotel, Chelsea Harbour, Астория, Пушкинский дом*). Жилые кварталы – неотъемлемая часть любого города, однако собственные названия жилые дома получают крайне редко. Из жилых зданий «имена» обычно есть только у отелей и гостиниц;

14. Организации (*High Level Capital, Tube, Allied Royal Bank, German Embassy, Эверест, Драфт Подиум, Видео Интернешнл, АОЗТ «Газинап», ООО «Криогений»*). Нужно отметить, что организации меньше других классов привязаны к определенным «точкам» города, к зданиям.

Данный список можно свести к более крупным функциональным кластерам: *территории* (районы и площади, а также природные объекты, рынки и улицы), которые выполняют функции контейнеров, в которых находятся те или иные объекты и происходят события; *соединители* (улицы, магистрали и мосты) – компоненты, соединяющие одни точки города с другими; *достопримечательности* – уникальные объекты, отличающие описываемый город от остальных; *социально-значимые объекты* (включающие в себя торговые и культурные учреждения, больницы, порталы, а также различные организации) и *жилища*. Последняя категорию может показаться несколько спорной, так как имена, которые даются тому или иному жилищу зачастую не являются *официальными*, однако в рамках художественных произведений дома тех или иных героев являются едва ли не важнейшими местами действия, а значит их нельзя не учитывать. Мы считаем, что данные пять типов объектов присутствуют в любом городе, однако их «наполнение» будет заметно отличаться в зависимости от величины и значения населенного пункта, а также от культурно-исторического наследия его жителей.

Таким образом, урбанонимы в художественном дискурсе, на наш взгляд, выполняют следующие функции:

- они привязывают городское пространство художественного произведения к реальному миру – к конкретным городам, существующим в действительности, а также к определенной культурной среде;
- выделяют уникальные, наиболее значимые или типичные/характерные городские объекты.

С языковой точки зрения городской ономастикон можно разделить на две категории: реальный, то есть фактически существующие наименования, и вымышленный. Реальные названия позволяют связать изображаемое про-

странство с реальным миром. Вымышленные онимы представляют собой либо имена-подражания, которые отсылают нас к объектам нашей действительности, не называя их, либо собственно-вымышленные названия. Последние формируются по моделям, характерным для рассматриваемой лингвокультуры. Кроме того, для реалистичного художественного дискурса характерно использование урбанонимов с непрозрачной этимологией, тогда как в антиутопическом городском пространстве доминируют номенации с прозрачной семантикой.

### 2.1.2. Роль персонажей в формировании образа города

Важную роль в создании образа города играют персонажи, так как город по природе – это пространство, создаваемое и используемое людьми. Не случайно покинутые ими города принято называть городами-призраками.

В книгах персонажи играют особую роль, так как именно они являются героями повествования, а город – фоном, на котором они проживают свои жизни. Наиболее популярные персонажи иногда становятся символами городов, в которых они живут: например, Шерлока Холма, безусловно, можно считать одним из символов Лондона.

В книгах, в первую очередь, следует выделять уникальных персонажей, обладающих личными именами. В выбранных произведениях можно отметить, например, следующих героев: Гэбриэл Нортвуд (*Gabriel Northwood*), Дженни Форчен (*Jenni Fortune*), Джон Вилз (*John Veals*), Хассан аль-Рашид (*Hassan al-Rashid*), Тадеуш Боровски (*Tadeusz Borowski*), Ральф Трэнтер (*Ralph Tranter*) и др. («Неделя в декабре»); Анна Блум (*Anna Blume*), Сэмюэл Фарр (*Samuel Farr*), Борис Степанович (*Boris Stepanovich*) («В стране последних вещей»), Вавилен Татарский («Поколение П»), Петр Савицкий, Павел Живой, Маша Голубкова («Эликсир князя Собакина»).

Одной из важнейших функций личных имен в художественном произведении является идентификация культурной принадлежности: имена позволяют определить, в каком национально-культурном пространстве происходит

действие произведения, а также они дают представление о происхождении персонажей и их родственности/чуждости общему культурному фону.

Так, например, в «Неделе в декабре» преобладают английские (британские) имена: Гэбриэл Нортвуд (*Gabriel Northwood*), Дженни Форчен (*Jenni Fortune*), Джон Вилз (*John Veals*), Ральф Трэнтер (*Ralph Tranter*), Софи Топпинг (*Sophie Topping*), Денни Бектив (*Danny Bective*) и др. На их фоне выделяются «чужие» имена: *Hassan al-Rashid* (пакистанец), *Tadeusz Borowski* (поляк), *Salim* (африканец, страна неизвестна), *Ravi* (индус), *Ashaf* (араб), *Charles Watiyah* (либериец), *Vladimir Stoev* (болгарин). Британская лингвокультура доминирует в городе, так как английских имен в романе больше, чем имен, пришедших из других языков, если рассматривать их по-отдельности.

Отметим также, что среди действующих лиц романа нет реальных людей – очень немногие из них лишь упоминаются в романе. Это, например, литераторы, такие как Омар Хайям и Альфред Хантли Эджертон, и представители правящей элиты Великобритании (королева, принц уэльский и премьер-министр), впрочем, последние называются в тексте, как правило, по своей должности, а не по имени (используется только имя *Elizabeth*, всего два раза).

Имена реальных людей, также, как и названия реальных компаний или подражательные онимы, создают культурный фон произведения. В данном примере *Prime Minister* и *Queen* – показатели того, что действие происходит в Великобритании, и их должности являются более яркими маркерами культурной принадлежности, нежели имена.

Ситуация с антропонимами в «Портобелло» примерно такая же: большую их часть составляют британские имена (Joel Roseman, Eugene Wren, Ella Cotswold, Dorinda Clements, Lance Platt, Gilbert Gibson, Reuben Perkins, Gemma Wilson, Ian Politt, Martha Wilcox, Morris Stemmer, Elizabeth Cherry и др.), однако в романе присутствует и большое число «экзотических» имен различного происхождения: *Hakim*, *Dorian Lupescu*, *mr Ahmed*, *mr Siddiqui*, *Mithras*, *mrs Khan*, *Malina Mukerjee*, *Feisal Smith*, *mr Prasad*. Из имен знаменитостей, позволяющих определить принадлежность городского романа к

британской лингвокультуре упоминаются Бекхэмы (*Beckhams*) – известный футболист с женой-моделью – и Элтон Джон (*Elton John*), певец. Они фигурируют в романе лишь косвенно, когда герои обсуждают, как живут богачи, однако выбор именно этих знаменитостей, на наш взгляд, обусловлен тем, что они также живут в Лондоне.

Большое количество иноязычных антропонимов в данных двух произведениях свидетельствует, на наш взгляд, о высокой поликультурности среды, что характерно для крупных и важных городов современности.

В романе Пола Остера персонажей с личными именами, напротив, крайне мало, и все они, так или иначе, связаны с главной героиней – Анной Блум. Имена в романе не позволяют достаточно точно идентифицировать культурный фон города, однако разнородность, характерная для крупных городов, очевидна и в данном произведении: здесь есть английские имена (*William Blume, Samuel Farr, Victoria Woburn*), итальянские (*Mr. Gambino*), русские (*Boris Stepanovich*), немецкие (*Ferdinand, Otto Frick*), еврейские (*Isaac*), французские (*Dujardin*). Присутствуют в романе и интернациональные имена, которые могут быть связаны с достаточно большим количеством языков/стран: *Isabel* (имя по происхождению древнееврейское, выбранная форма – испанская, однако используется она и в английском языке), *Anna* (происхождение – древнееврейское, но данное имя используется в большинстве европейских языков).

Примечательно, что в данном произведении бывает сложно с уверенностью определить происхождение человека. Рассмотрим описание одного из героев романа, Бориса Степановича: *One day he would assure me that he had been born in the city and had lived there all his life. The next day he would tell me that he had been born in Paris and was the oldest son of Russian emigres. Then, he would confess to me that Boris Stepanovich was not his real name. Originally, he said, he had been an Algonquin Indian, but after his father died, his mother had married a Russian count* – Сначала он мог уверять меня, что родился в городе и прожил там всю жизнь. На следующий день – говорить, что родился в Па-

риже и что он был старшим сыном в семье русских эмигрантов. Затем признавался, что на самом деле его звали не Борисом Степановичем. Вообще, по его словам, он был индейцем из племени алгонкинов, но после смерти отца его мать вышла замуж за русского графа [Auster 1987: 146]. Большое количество различных версий о происхождении персонажа не позволяет с уверенностью определить, кто он на самом деле и является ли город для него своим или чужим пространством.

Культурная разнородность имен героев может говорить как о том, что все герои являются, в какой-то мере, иммигрантами (город для них – чужое пространство), так и об отсутствии фоновой культуры (город не привязан к какой-либо стране, а значит его базовая культура неизвестна или, если принять во внимание события романа, «своя» культура города уничтожена). Обилие имен, имеющих различное происхождение, формирует представление о столице Страны последних вещей как о поликультурном городе.

В романе «Поколение П» преобладают русские антропонимы: *Сергей Морковин, Дмитрий Пугин, Андрей Гиреев, Владимир Ханин, Леонид Азадовский, Манька, Леша Чикунев*. Однако в романе присутствуют и иноязычные имена: *Гусейн* (чеченец), *Фарсук Сейфуль-Фарсейкин*. С одной стороны, разнообразие говорит о поликультурности городской среды. С другой стороны, Фарсук, несмотря на восточное имя, является поволжским немцем. Контраст между именем и происхождением в контексте данного произведения работает на создание образа показного и обманчивого мира.

Особняком стоит еще одна группа антропонимов, которые отличаются своей искусственностью. К данной категории относится в том числе имя главного героя – *Вавилен Татарский* – которое представляет собой конструкт *Василий Аксенов + Владимир Ильич Ленин*. Другие онимы данной группы – *Саша Бло* (от скандинавского наименования синего цвета) и *Никола Спрайтов* (от слогана «Спрайт – не кола»). Такие номинации также создают образ поликультурного эксцентричного города.

Имена жителей Москвы и Санкт-Петербурга в романе «Эликсир князя Собакина» также неоднородны по происхождению. Больше всего персонажей с русскими именами (*Петр Алексеевич Савицкий, Надя, Юля, Марь Иванна, Семен, Миша, тетя Зина, Костя Бабст, Маша Голубкова, Вера, Вован, Павел Живой*), однако есть и иноязычные антропонимы (*Свен Карлсон, Жозефина Павловна, Mathieu Kochkine*).

Таким образом, антропонимы в художественном дискурсе работают на формирование лингвокультурного фона городского пространства. Большая их часть формируется по канонам, принятым в описываемой культуре. Кроме того, отличительной особенностью образов больших современных городов, на наш взгляд, является высокая языковая разнородных антропонимов.

### 2.1.3. Топонимизация событий

Причисление событий к компонентам образа города может показаться спорным, однако одним из факторов, говорящих в пользу данного предположения, является топонимизация событий – присваивание им имен/названий, которые могут функционировать как микротопонимы в рамках художественного дискурса.

События как таковые не привязаны к конкретному месту, однако существуют стереотипные представления о них, которые определяют категории участников, места проведения и непосредственно сценарий, этикет поведения на данном событии. Как следствие, они актуализируются в книгах в соответствии с указанными стереотипами.

Особенностью топонимизированных событий является наличие собственного названия. Такое наименование часто содержит родовое понятие, которое и определяет особенности репрезентации того или иного события.

Так, в романе «Неделя в декабре» к топонимизированным событиям относится, например, *Pizza Palace Book Prize* (церемония вручения книжной премии Пицца-Пэлас). Родовым понятием здесь является «премия» (*Prize*) или, если конкретнее, «книжная премия» (*Book Prize*). Таким образом, все



мероприятие описывается в соответствующем ключе: основными участниками здесь являются писатели (*Ralph Tranter, Sally Higgs, Antony Cazenove, Alexander Sedley*), агенты/издатели (*Penny McGuire, Patrick Warrender*), официальные лица, журналисты и т. д. Типична и программа мероприятия: сначала гости общаются друг с другом, после приглашенные знаменитости оглашают имя победителя. Важно, что наименование события привязывается непосредственно к наименованию места, но является при этом более важным: *Tranter... pushed on... to the lifts at the back, where white letters stuck to a black felt board announced: Pizza Palace Book of the Year Prize, Sir Francis Drake Suite, Fifth Floor* – Трэнтер... направился... к лифтам в задней части зала, где белыми буквами на черной доске было написано: премия «Книга года по версии Пицца-Пэлас», номер сэра Фрэнсиса Дрейка, пятый этаж [Faulks 2009: 310]. В данный момент название «номер сэра Фрэнсиса Дрейка» равносильно «премии «Книга года по версии Пицца-Пэлас», причем второй одним является доминирующим, так как для героя в указанный момент важна функциональная нагрузка пространства – в нем происходит церемония вручения премии.

Также к топонимизированным событиям можно отнести пожар на вокзале Кингс-Кросс: *I'm sure you remember the fire at King's Cross in 1987, which—' -'Of course I do,' said Jenni* – «Вы ведь помните пожар на Кингс-Кросс в 1987, в котором...» - «Конечно, помню» – сказала Дженни [Faulks 2009: 75]. Здесь речь идет о событии (пожаре), привязанном к конкретной локации в городском пространстве (Кингс-Кросс), то есть происходит сращение события и места.

Исходя из вышесказанного, в образ города, в первую очередь, включаются топонимизированные события, то есть такие, наименования которых используются в качестве микропонимов (при этом они могут, по крайней мере, временно замещать существующие наименования). В таких случаях можно говорить о сращении представлений о месте и представлений о том, что происходит в нем. Такие события могут быть реальными, как, например,

пожар на станции Кингс-Кросс в Лондоне, который действительно произошел в 1987 году; они могут подражать реальности, как премия «Книга года по версии Пицца-Пэллас» (литературные премии также существуют в реальном мире).

Таким образом, компоненты образа города, которые включаются в художественный дискурс посредством онимов, можно распределить по следующим категориям:

1. Реальные онимы (*Tower and Dungeon, Westminster Cathedral, Queen Elizabeth, Нева, Кремль, Двенадцать коллегий* и т. д.) – создают культурный фон, позволяют привязать происходящее к конкретному городу/стране. Посредством данной группы онимов автор обращается к фоновым знаниям читателей о мире.

2. Онимы, подражающие реальным посредством языковой игры или использования моделей, существующих в описываемой лингвокультуре (*YourPlace, Lion's Head, ОАО «Тяпка»* и т. д.). Такие онимы содержат отсылки к реальным феноменам, но не называют их напрямую.

3. Городские антропонимы отражают лингвокультурную специфику произведения. Для описания пространства современного большого города характерно наличие разнородных антропонимов.

4. Для городского пространства также важны топонимизированные события: номинации действий, которые срастаются с номинациями мест действия. Они заменяют микропоним, если он есть, или становятся им, если такового не имеется.

#### **2.1.4 Индикация образов городского пространства посредством родовых понятий**

Далеко не все городские объекты имеют имена собственные. Специфика же репрезентации городского пространства в художественном дискурсе в виде модели подразумевает, что даже из поименованных в объективной реальности предметов далеко не все найдут отражение в книге. Наиболее ти-

пичные для описываемого пространства объекты, как нам кажется, могут описываться посредством родовых понятий. Их «обыденность», широкое распространение зачастую подчеркивается употреблением наименований в форме множественного числа.

В романе П. Остера «В стране последних вещей» улицы (*the streets*) являются важнейшим элементом городского пространства – данное словосочетания используется очень часто. Оно, по сути, становится синонимом слова «город»: *Every day in the streets you hear explosions* – Каждый день на улицах <в городе> слышен грохот [Auster 1987: 22]; *Scavengers roam the streets at all times* – Падальщики прочесывают улицы <город> в любое время [Auster 1987: 16]. Таким образом, пространство столицы предстает перед нами как уличное пространство.

В романе «Неделя в декабре» также можно выделить объекты, которые включаются в образ города посредством родовых понятий: *He barely noticed the bookmaker's garish temptation, the pizzeria, the low-cost supermarket and the clothing chain; the surprisingly numerous pubs, some with Thai food and karaoke but most unregenerate and drab; the park, the dual carriageway, the famous red and gold burger outlet, once a single stall at San Bernardino racetrack* – Он едва заметил яркую витрину букмекерской конторы, пиццерию, дешевый супермаркет и известный магазин одежды; рядом было удивительно много баров (в некоторых из них была тайская еда и караоке, но в большинстве своем они были грязные и убогие), парк, автострада, знаменитое красно-золотое кафе, в котором продают бургеры, выросшее из одного торгового лотка на ипподроме Сан-Бернардино [Faulks 2009: 92]. Отсутствие имен собственных подразумевает включение в образ города не конкретных объектов, а их характерных свойств и наличие большого числа подобных объектов в городе. Это подчеркивается использованием формы множественного числа без определенного артикля *pubs* (пабы) – их несколько на улице, по которой идет персонаж, но все они похожи друг на друга. Кроме того, слово *chain* (в значении «сеть» магазинов, ресторанов и т. п.) также подразумевает, что данный мага-

зин не единственный в своем роде. Подобная же семантика есть и в словах *pizzeria*, *burger outlet* и *supermarket* – заведения такого рода, как правило, представляют собой торговые сети, то есть группы объектов. Таким образом, наиболее типичными компонентами образа Лондона предстают пабы (в Великобритании данные заведения достаточно популярны), а также различные магазины, торговые точки (Лондон – один из наиболее экономически успешных городов мира).

В «Портобелло» описывается, преимущественно, жизнь конкретного лондонского района, и его пространство также описывается за счет родовых понятий в форме множественного числа: *He walked up the western side, past knitwear shops and blanket shops and print and china shops <...> shops on the left, stalls on the right, and people, hundreds of people* – Он шел по западной стороне мимо магазинов с трикотажем, одеялами, печатной продукцией и фарфором <...> магазины слева, лотки справа и люди, сотни людей [Rendell 2008: 9]. Наиболее типичными элементами улицы Портобелло-Роуд являются магазины (*shops*), лотки (*stalls*) и люди (*people*).

Отметим, что люди как неотъемлемый компонент образа данного района Лондона описываются и более подробно: *American visitors, tourists from India and Japan, white-skinned white-haired housewives who lived in the old council flats <...> hippies from the sixties, old now but still wearing robes and strings of beads, their long grey hair tied back in a pony tail, and the young, hundreds and thousands of the young, wearing a different uniform from their flower power grandparents but still a uniform, jeans and T-shirts and boots*, – американцы, туристы из Индии и Японии, светлокожие и светловолосые домохозяйки, живущие в старых муниципальных квартирах <...> хиппи из шестидесятых, постаревшие, но все еще в своих нарядах с сотнями бусин и седыми волосами, собранными в хвосты, и молодежь, сотни и тысячи молодых людей, чья одежда отличалась от цветочной униформы дедов, но все же была такой же униформой: джинсы, футболки и ботинки [Rendell 2008:131]. Таким образом,

в данном примере автор представляет наиболее типичных посетителей рынка Портобелло: туристы, домохозяйки, хиппи и молодежь.

Описание городских объектов за счет родовых понятий характерно и для русской лингвокультуры. Перестроечная Москва в романе В. Пелевина изображается следующим образом: *...на улицах стало больше нищих, а всё вокруг – дома, деревья, скамейки на улицах – вдруг как-то сразу постарело и опустилось... Несмотря на это, по улицам неслись потоки «мерседесов» и «тойот», в которых сидели абсолютно уверенные в себе и происходящем крепыши [Пелевин 1999: 6]. Будешь вот так стоять у окна, глядеть на это говно и помойки, а жизнь незаметно пройдет [Пелевин 1999: 23].* В приведенных примерах актуализированы характерные, с точки зрения автора, черты перестроечной Москвы: нищие, иномарки, криминальные и околокриминальные элементы, мусор и грязь. Также в качестве примечательных компонентов городского пространства выступают дома, деревья, улицы, скамейки.

В «Эликсире князя Собакина» посредством родовых понятий описывается панорамный вид Петербурга: *тянулись вдоль набережной дворцы, шли баржи [Лукас, Степанов 2011: 188].* Таким образом, в качестве «обыденных» образов Петербурга изображены дворцы, набережная, река, баржи, что, в целом, согласуется с представлениями о северной столице в сознании жителей нашей страны.

Аналогичным способом могут описываться не только городские объекты, но и горожане: в реальности у всех людей есть имена, однако прописывать имя каждого человека, появляющегося на страницах художественного произведения – задача трудоемкая и не вполне оправданная. Люди без личных имен включаются в образ города как представители той или иной социальной группы, принадлежность к которой определяется по функции, выполняемой персонажем в той или иной ситуации.

В романе П. Остера «В стране последних вещей» некоторые группы людей описываются более подробно, так как они типичны исключительно для описываемого города, и читатель о них ничего не знает: *There are Run-*

*ners, for example, a sect of people who run through the streets as fast as they can, flailing their arms wildly about them, punching the air, screaming at the top of their lungs. Most of the time they travel in groups: six, ten, even twenty of them charging down the street together, never stopping for anything in their path, running and running until they drop from exhaustion* – Есть, например, Бегуны – секта людей, которые бегают по улицам так быстро, как только могут, дико размахивая руками, молотя воздух и вопя, что есть сил. Чаще всего они встречаются группами: шесть, десять, даже двадцать человек несутся по улице, и они не останавливаются ни перед чем, что бы ни возникло у них на пути, пока не упадут от изнеможения [Auster 1987: 11–12]. Различные секты – реалия Страны последних вещей, и Бегуны являются неотъемлемым компонентом образа столицы в романе, хотя читателю не раскрывается личность ни одного из них – иначе говоря, данная группа людей включается в образ города коллективно.

Помимо сект, подобных Бегунам, в столице Страны последних вещей можно выделить и более привычные социальные группы. Рассмотрим описание «падальщиков»: *For those at the bottom, scavenging is the most common solution... To get a work as a garbage collector you must first obtain a permit from one of the brokers... The preferred instrument for transporting garbage is the shopping cart... Most scavengers therefore invest in some kind of a tether device known as an “umbilical cord” – meaning a rope, or a dog leash, or a chain, which you literally tie around your waist and then attach to the cart... Because of the noise these chains make as the cart goes bumping along the street, scavengers are often referred as “musicians.”* – Для тех, кто находится на самом дне, обычным делом является собирание мусора... Для того чтобы получить работу сборщика мусор необходимо сначала получить разрешение у одного из брокеров... Лучшим приспособлением для транспортировки мусора является тележка из супермаркета... Как следствие, большинство падальщиков обзаводятся страховочным устройством, которое здесь называют пуповиной – это обычно веревка или собачий ошейник или цепь, которую нужно обвязать во-

круг талии и прикрепить к тележке... Из-за звона, который издают цепи, когда тележка подскакивает на ухабах, падальщиков часто называют музыкантами [Auster 1987: 31]. Как видим, помимо официального названия *garbage collectors* (сборщики мусора), у данной группы горожан есть несколько «народных» названий: *scavengers* (падальщики), *musicians* (музыканты).

В романе «Неделя в декабре» С. Фолкса также присутствуют обобщенные описания горожан. Например, это секретари в офисе Джона Вилза: *The secretaries at High Level Capital were chosen for their soft-footedness... All of them were thin. The men wore charcoal grey suits, never navy, and he stipulated no pink shirts; the women's skirts were knee-length, their nylons black* – В Хай Левел Кэпитал брали секретарей, умеющих ходить тихо... Все они были худыми. Мужчины носили только серые костюмы и никогда – синие. Кроме того, он (Вилз) запрещал надевать розовые рубашки; женщины носили юбки до колена и черные колготки [Faulks 2009: 9]. В результате формируется достаточно четкий, яркий образ работника финансовой сферы, коих в Лондоне Джона Вилза очень много.

Еще одной группой лиц, ярко представленной в романе «Неделя в декабре», являются туристы: *On the train, Veals sat with a briefcase on his lap and watched the Sunday tourists with their wheeled luggage and rucksacks. They chattered as they pored over guidebooks, glanced up at the Tube map overhead, trying to reconcile the two* – В метро Вилз сидел с портфелем на коленях и разглядывал воскресных туристов с сумками на колесах и рюкзаками. Они болтали друг с другом, изучая путеводители, и бросали взгляды на карту метро, висящую сверху, пытаясь разобраться, что к чему [Faulks 2009: 38–39].

В данном произведении встречаются также косвенные описания, когда по одному человеку можно составить мнение обо всех представителях указанной группы: *He was ever so thin, she thought; his ragged hair was in need of cutting; he wore a dark grey suit and a maroon tie, but it looked alright, not too olde worlde; in fact he looked a bit like one of the available 'ur-maquettes' in Parallax for lawyer.* – Он очень худой, подумала она; его растрепанные волосы

пора было подстричь; он носил темно-серый костюм и темно-бордовый галстук, но выглядел неплохо, не слишком старомодно. На самом деле он был немного похож на один из *макетов* для юриста, доступных в Параллакс [Faulks 2009: 72]. Мы видим описание конкретного человека, Гэбриэла Нортвуда, однако замечание *he looked like on of the 'ur-maquettes' for lawyer* (он был похож на один из *макетов*) показывает, что он является довольно типичным представителем своей группы – юристов.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что в образ города в художественном дискурсе включаются, в первую очередь, поименованные объекты/люди/события. Они могут ссылаться на реально существующие объекты/людей/события или подражать им, что позволяет ассоциировать художественные образы с реальностью и отражает национально-культурную специфику произведения.

Объекты/люди с уникальными именами и топонимизированные события собственными могут считаться ключевыми образами городского пространства, они выполняют функцию ориентиров.

Часть объектов/людей/событий, которые не имеют собственных имен и называются с помощью лексем, представляющих собой родовые понятия (зачастую – существительные в форме множественного числа), включают в образ города в контексте художественного произведения классы объектов/явлений, которые являются достаточно типичными, обыденными для указанного города.

В обоих случаях номинация определяется стереотипами и языковыми моделями, существующими в описываемой лингвокультуре.

## **2.2. Организация городского пространства в художественном дискурсе**

В предыдущей главе были рассмотрены способы индикации образов городского пространства в художественном дискурсе, однако город – это не просто набор предметов, изолированных друг от друга. Пространство как та-



ковое заполняется различными объектами, которые находятся в определенных отношениях друг с другом. Нам представляется необходимым проанализировать пространственные описания тех или иных элементов городского пространства, уделяя внимание таким параметрам, как *близко/далеко, внутри/снаружи, вертикаль/горизонталь, центр/периферия* и т. д., и выявить соответствующие коннотативные значения, так как при моделировании городского пространства зачастую выражается и отношение к объектам, о которых идет речь. Таким образом, в данном разделе мы анализируем пространственные параметры и отношения между элементами образа города и коннотации, связанные с ними.

### 2.2.1. Размер

Размер объекта является одним из важнейших пространственных параметров, так как он во многом определяет восприятие того или иного строения, здания и т. п. Рассмотрим, какие коннотации имеют крупные и миниатюрные объекты в выбранных произведениях.

Во-первых, крупные объекты считаются более значительными: *Behind him, he remembered a huge building with a courtyard* – Позади, как он помнил, было большое здание с двором [Faulks 2009: 378]. Персонаж, пытаясь восстановить свой маршрут, вспоминает именно большое здание.

Значимость описываемого объекта подчеркивается также во фразе *Europe's largest urban shopping centre* (самый большой торговый центр в Европе), которая несколько раз повторяется на протяжении романа «Неделя в декабре». Эффект усиливается за счет использования превосходной формы прилагательного *large*.

Во-вторых, размер объекта часто ассоциируется с его престижем: *He breathed in deeply as he walked up and down the lawn, glancing up at the big expensive houses all about him* – Он глубоко дышал, бродя по газону и разглядывая большие дорогие дома вокруг [Faulks 2009: 97]. Здесь примечательно использование пары большой/дорогой.

Та же мысль прослеживается и в следующем отрывке: *She smiled at her husband's way of speaking; the larger the successive houses they had lived in, the less Knocker had come to sound like a Bradford Paki* – Она улыбнулась тому, как говорит муж: чем больше становились дома, в которых они жили, тем слабее был бредфордско-пакистанский акцент Нокера [Faulks 2009: 201]. Увеличение домов ассоциируется с ростом благосостояния, уважения в обществе. Отсылка к акценту также подчеркивает данную идею – престижным в Великобритании считается RP, но не бредфордско-пакистанская речь.

Интересно отметить, что с помощью слов, с семантикой «большой» описываются преимущественно внешние пространства или здания в целом. В примере *She lived in a large cold house in the Chilterns* – Она жила в большом холодном доме в Чилтернс [Faulks 2009: 6] описывается дом, но не его внутреннее убранство.

Малые пространства в романе, напротив, очень часто представлены интерьерами: *In his small rooms in Chelsea, Gabriel Northwood, a barrister in his middle thirties, was reading* – В своей маленькой квартире в Челси Гэбриэл Нортвуд, тридцатилетний барристер, читал [Faulks 2009: 2]; *she came to a small kitchen that smelled of curry* – она вошла в маленькую кухню, в которой пахло карри [Faulks 2009: 71].

Малыми также могут быть частные внешние пространства: дворы и прочие прилегающие к жилью территории: *a study that overlooked the small but mercifully private garden* – кабинет, выходящий на маленький частный сад [Faulks 2009: 40]. Указанное пространство (сад) доступно не всем, а только жильцам дома, где находится кабинет, для них это «свое» пространство.

Те же коннотации были обнаружены и в романе «Портобелло». При планировании свадьбы персонажи упоминают *a big lunch somewhere grand* – большой обед в каком-нибудь шикарном месте [Rendell 2008: 120]. Этимологически лексема *grand* имеет значение «большой», однако в английском языке оно трансформировалось и стало означать «шикарный, пышный, гранди-

озный» – в данном случае метафора большой=хороший закрепилась в языке, и она активно используется для характеристики городского пространства.

Присутствуют в романе и «малые» объекты: *There it was, halfway up little Spring Street* – он был там, посреди маленькой Спринг-Стрит [Rendell 2008: 24]. *This was a small shop called Bolus* – Это был маленький магазин под названием «Болус» [Rendell 2008: 22]. Очевидно, что Спринг-Стрит и «Болус» не имеют особого значения для Лондона и его жителей.

Данная мысль подчеркивается в следующем примере: *From a single forlorn little all-night shop a feeble yellow glow spread out on to the pavement* – Слабый желтый свет падал на тротуар из окон одинокого и жалкого маленького круглосуточного магазина [Rendell 2008: 111]. В данном случае интересно сочетание прилагательных *little* («маленький») с *single* («одиноким, единственным») и *forlorn* («жалкий, покинутый»). Формируется образ крайне непрестижного места.

В русской лингвокультуре значимость крупных объектов для городского пространства также высока. Рассмотрим пример из «Поколения П»: *Через полтора часа Татарский вошел в огромный комплекс комбината «Правда» – туда, где когда-то помещались редакции чуть ли не всех советских газет* [Пелевин 1999: 71]. Данное предприятие не просто велико, оно считается центром производства прессы – важным элементом городского пространства.

Важными элементами городского пространства могут быть не только постройки. В описании Петербурга в «Эликсире князя Собакина» говорится, что *сразу за собором стояла большая толпа* [Лукас, Степанов 2011: 147]. Характеризация размера скопления людей говорит о том, что оно важно для репрезентации городского пространства.

Сохраняются и выявленные коннотации малых объектов: *Петр Алексеевич успел сменить массу занятий, прежде чем <...> стал совладельцем крошечного предприятия по производству газированной воды в Зеленограде* [Лукас, Степанов 2011: 35]. Завод Савицкого не играет особой роли в жизни

Москвы – к началу романа данный персонаж практически разорен. Это подчеркивается тем, что его компания – «крошечная».

Таким образом, благодаря ранжированию объектов по размеру реализуется оценка их важности для городского пространства, причем более крупные объекты считаются более, а малые – менее значительными.

### 2.2.2. Протяженность по вертикали и горизонтали

Размер объекта может выражаться различными способами, и ключевым пространственным параметром, связанным с размером, является протяженность. Наиболее значимыми видами протяженности для городского пространства, на наш взгляд, являются протяженность по вертикали и протяженность по горизонтали, так как города растут «вширь» (появляются все новые и новые районы, увеличивается площадь города) и «ввысь» (дома становятся выше, и высотных зданий появляется все больше). Рассмотрим, как функционируют объекты с соответствующей семантикой в художественных произведениях.

Средствами непосредственного выражения вертикальной семантики являются прилагательные типа *tall*, *high* (высокий), *up* (верхний) и т. д., а горизонтального – *long* (длинный) и т. п. Косвенно указанные значения содержатся и в существительных. Так, например, семантика протяженности по вертикали есть в словах типа *tower* (башня), *mountain* (гора) и т. п., а семантика протяженности по горизонтали – в словах *street* (улица), *river* (река), *line* (линия) и т. п.

Одним из наиболее ярких «вертикальных» компонентов городского пространства в романе Себастиана Фолкса «Неделя в декабре» являются башенные краны – с их помощью возводится крупнейший торговый центр в Европе – они присутствуют в отрывках, посвященных различным персонажам, и являются своего рода архитектурными доминантами городского горизонта: *the sand covered site was showing only skeletal girders and joists under*

*red cranes* – над покрытой песком стройплощадкой виднелся лишь остов из балок под красными кранами [Faulks 2009: 1].

*When he glanced up, he saw the giant idle cranes on the Shepherd's Bush skyline, where they were building... Europe's biggest shopping centre* – Взглянув вверх, он увидел гигантские краны над Шепердс-Бушем, где шло строительство... самого большого торгового центра в Европе [Faulks 2009: 97].

*From the kitchen window they could see the top of one of the giant red cranes that lowered over the site* – Из окна на кухне они видели верхушку одного из гигантских красных кранов, склонившихся над стройплощадкой [Faulks 2009: 102].

Кроме того, компоненты образа города с семантикой протяженности по вертикали часто несут в себе оценочное значение, которое отражает метафорические представления людей, выраженные Дж. Лакоффом как «выше=лучше» [Lakoff 1980: 14–17]. С данной точки зрения примечательно описание места работы Джона Вилза: *His office was in a tall, blank building in Old Pye Street – the only such block in an otherwise quiet, residential road in Victoria – with a view over to the Westminster Cathedral* – Его офис был в высоком здании на Олд-Пай-Стрит – это было единственное такого рода здание в тихом спальном районе Виктория – с видом на Вестминстерский собор [Faulks 2009: 8]. Вертикальные характеристики городского пространства выражены прилагательным *tall* и предлогом *over*. Здание компании Вилза явно выше знаменитого на весь мир собора, и, судя по тому, что рядом с ним нет других высоток, оно хорошо выделяется на городском горизонте, а значит его можно считать ориентиром. С другой стороны, нельзя сказать, что этот компонент пространства оценивается однозначно положительно, так как автор описывает его с помощью прилагательного *blank* – «безликий», «неприметный».

Отметим, что семантика вертикальности подразумевает под собой не только «высокость». Компоненты, в которых подчеркивается отсутствие высоты, также значимы, их значение, как правило, будет обратным. Например, в романе «Неделя в декабре» о Дженни Форчен говорится следующее: *it was*

*almost as though she was trying to hide from something, Tony thought, burying herself beneath the ground* – казалось, она хотела спрятаться от чего-то, думал Тони, скрыться под землей [Faulks 2009: 28]. Стеснительная девушка не хочет привлекать к себе внимания, считает себя малозначимым человеком для мира и подсознательно занимает самое низкое (в прямом смысле слова) положение в городе – под землей (она работает машинистом поезда метро).

В романе В. Пелевина сохраняются те же коннотации при ранжировании объектов по вертикали. Начиная работать в качестве копирайтера, Вавилен Татарский поднимается с самого низа в буквальном смысле слова: *Помещался «Драфт Подиум» в подвале старого кирпичного дома недалеко от центра* [Пелевин 1999: 13].

Примечателен с точки зрения пространственной организации и устоявшийся в русском языке фразеологизм «под Москвой» – данная единица подразумевает господствующее положение столицы по отношению к близлежащим населенным пунктам. Андрей Гиреев живет в одном из таких пригородов и описывает его соответствующим образом: *Он сказал, что живет под Москвой в поселке Расторгуево* [Пелевин 1999: 35].

Компоненты с семантикой горизонтальной протяженности являются не менее значимыми для создания образа города, однако принимаемые ими коннотативные значения отличаются от коннотаций вертикальных объектов. Они обычно описывают не ориентиры, а средства связи компонентов города, границы между компонентами, а также сами контейнеры, в которых находятся объекты и происходят события.

Рассмотрим горизонтальные компоненты как средства связи различных компонентов городского пространства. В романе «Неделя в декабре» улица, на которой находится одно из лондонских кафе, описывается следующим образом: *as anonymous a stretch of road as you could find in central London: a straight strip of asphalt that joined nothing much to something else* – безымянный отрезок дороги, каких немало в центре Лондона: прямая полоса асфальта, не соединяющая, по большому счету ничего существенного [Faulks 2009: 186].

Существительное *stretch* обладает ярко выраженной семантикой протяженности, несмотря на то, что данная улица не играет большой роли для связи компонентов городского пространства: *joined nothing much to something else*, именно связь является ее основной функцией, актуализированной в данном отрывке.

Горизонтальные элементы могут представлять собой контейнеры, то есть места, где происходят те или иные события. Например, в следующем примере описания объекта с семантикой протяженности актуализируется значение контейнера: *Hassan... found himself turning into a street with rusty Japanese cars along the kerb and a busy outdoor life – children, men and women of all ages talking in their front gardens... or smoking on the pavement* – Хассан... повернул на улицу, где вдоль бордюра стояли ржавые японские автомобили. Повсюду кипела жизнь – дети, мужчины и женщины всех возрастов болтали друг с другом в садах... или курили на тротуаре [Faulks 2009: 48]. Существительное *street* подразумевает некую протяженность, однако в примере улица заполнена людьми (мужчинами, женщинами и детьми) и объектами (японскими автомобилями), и в ней происходят определенные события (разговоры, курение) – это говорит о том, что данный элемент городского пространства воспринимается как контейнер.

Кроме того, горизонтально протяженные объекты могут выступать в роли границ/делителей пространства. Подобные коннотации реализованы в следующем примере: *R. Tranter, emerging from some grim burrow the wrong side of the North Circular* – Р. Трэнтер из неблагоприятного района по ту сторону Северной кольцевой [Faulks 2009: 346]. В данном отрывке протяженность по горизонтали выражена косвенно: *North Circular* – это название автомагистрали в Лондоне. Читатель понимает, что речь идет о дороге, и представляет себе соответствующий образ, даже несмотря на то, что в самом ониме нет элементов с семой протяженности. Мысль о делении пространства в данном случае выражена посредством выражения *the wrong side of...*, которое является трансформацией американского фразеологизма *the wrong side of*

*the tracks*, который означает «неблагополучные районы» (досл. «по ту сторону от железной дороги»). Примечательно, что закрепившийся фразеологизм также используется с лексической единицей с семантикой протяженности по горизонтали (*tracks – железная дорога*).

В русской лингвокультуре горизонтально-протяженные объекты также зачастую воспринимаются как делители пространства. Рассмотрим примеры из «Поколения П»: *Он стал вглядываться в вывески на той стороне Тверской и вздрогнул от изумления* [Пелевин 1999: 80]. Пространство с одной стороны улицы, где находится герой, отделено от пространства с другой ее стороны, где находится привлекающая его внимание вывеска. *Пройдясь по дорожке вдоль края поля, они сели на поваленное дерево* [Пелевин 1999:39]. Объект с заложенной семантикой протяженности – *дорожка* – в данном отрывке отождествляется с границей поля, так как она идет *вдоль его края*.

Таким образом, в образе города можно выделить вертикальные и горизонтальные компоненты. Они выполняют различные функции: вертикальные компоненты подчеркивают значимость объекта в масштабах города, несут оценочную информацию. Они также являются ориентирами. Горизонтальные элементы образа города выполняют функции связующих элементов, контейнеров или границ.

### **2.2.3. Оппозиция расположения на переднем/заднем плане в городском пространстве**

Пространственная оппозиция *впереди/позади* является одной из наиболее ярких характеристик пространства с точки зрения человека-наблюдателя: мы привыкли воспринимать объекты, как находящиеся впереди или позади нас или впереди или позади друг друга. Данная характеристика важна и для образа города, так как большинство городских объектов, в первую очередь зданий, имеют «перед» (фасад) и «зад» (обратная сторона).

В английском языке расположение объектов или их частей *впереди/позади* или *на переднем/заднем плане* относительно друг друга в про-



странстве может быть отражено при помощи таких лексем как *front/back* (наиболее распространенная пара), *fore/hind*, *rear/ahead* и т. д. Основные значения данных лексических единиц являются антонимичными, однако, как нам кажется, коннотативные значения могут заметно различаться и дополнять представления об окружающем мире.

Основным коннотативным значением, выделенным при разборе примеров с элементами, имеющими значение «позади» оказались ссылки на «свое», личное пространство: *The last of the dog-walkers dragged their mongrels back to flats in Hackney and Bow, grey high-rises marked with satellite dishes* – Последние собачники тащили своих дворняг обратно в квартиры в Хэкни-энд-Боу, в серые многоэтажки со спутниковыми тарелками [Faulks 2009: 1]. Люди вели собак с прогулки домой, а дом – это личное пространство человека, и оно воспринимается, как расположенное *позади*.

Вышесказанное справедливо не только по отношению непосредственно к жилищам людей, речь может идти и об иных видах «своего» пространства, например о рабочем месте: *A minicab that nosed along Dalston Road on its way back to base* – Такси ползло по Далстон-Роуд, направляясь на базу [там же]. Существительное *base* (база) также отражает привычное для таксиста пространство, где он может передохнуть, то есть оно воспринимается как свое.

Лексема *back* имеет такие же коннотации и в следующем примере: *The Bosnian war criminal revved his motorbike unheard; the Polish boys whooped and shouted through a full first half in their back garden* – Боснийский военный преступник заглушил мотоцикл; дети из польской семьи с криками провели полноценную первую половину матча на своем заднем дворе [Faulks 2009: 90]. Задний двор (*back garden*) воспринимается как личное пространство семьи (подчеркивается местоимением *their*), однако реалии современного города таковы, что люди, даже сами того не желая, зачастую вторгаются в личное пространство друг друга. Трэнтер слышит звуки игры, хотя она происходит в чужом дворе, к которому он не имеет отношения.

Такая организация пространства, на наш взгляд, вообще характерна для современного города: *Watching the backs of the Acton terraces slip by, Gabriel felt tense about the evening ahead* – Глядя на проплывающие мимо задние дворы таунхаусов Эктона, Гэбриэл переживал из-за вечера [Faulks 2009: 250]. Гэбриэл Нортвуд, сам того не желая, видит пространства, не предназначенные для постороннего человека, и он не реагирует на них – его мысли заняты предстоящим свиданием с Дженни, а не тем, как живут другие люди.

Интересным, хотя и более сложным, примером разделения пространства на «свое» и «чужое» является восприятие окружающего пространства Хассаном аль-Рашидом: *He stopped and tried to regain his bearings. Behind him, he remembered a huge building with a courtyard. He thought it was Somerset House. Ahead, he could see a cluster of equally large buildings in a brutal modernist style, but he didn't know what they were* – Он остановился и попробовал собраться с мыслями. За ним, он точно помнил, было большое здание с внутренним двором. Он думал, что это был Сомерсет-Хаус. Впереди он видел несколько одинаковых больших зданий в брутальном современном стиле, но он не знал, что там было [Faulks 2009: 378]. На первый взгляд, здание позади героя нельзя отнести к его личному пространству – на протяжении всего романа герой никогда там не был и не упоминал о нем, однако если принять во внимание контраст восприятия между зданиями впереди (Хассан не знает, что это за здания и может только сказать, что они большие и современные) и позади (он знает, что там есть внутренний двор и предполагает, что здание ему известно – знает соответствующий микротопоним), то становится понятно, что пространство, которое находится позади, воспринимается персонажем как более привычное, а значит освоенное. Именно в момент осознания того, что сзади находится что-то не то, героем овладевает приступ паники – он оказался неожиданно окружен чужим пространством.

Итак, использование лексем с пространственной семантикой «позади» характерно для описания «своего» пространства, однако при анализе материала была обнаружена некоторая трансформация значения: *позади* = *не для*

*всех*. Очевидно, что посторонние люди, а тем более недоброжелатели, не допускаются в личное пространство, оно не предназначено для контактов с «чужими».

Когда Финн Вилз идет к наркодилеру, тот показывает ему свою плантацию, и путь к ней описан следующим образом: *Finn followed Tindle down some crazy paving, past a bronze bust of an evil-looking German Shepherd with the words 'Ever Faithful' on a plaque beneath it, round the back of the crematorium and into a dropped level of garden, where there was another low shed, this time without a chimney* – Финн пошел за Тиндлом по петляющей дорожке мимо бронзового памятника с изображением агрессивной немецкой овчарки и надписью «Вечно преданный» под ним, они обошли крематорий сзади и спустились в сад, где был еще один низкий сарай, уже без трубы [Faulks 2009: 180]. Очевидно, что Тиндл не хотел бы, чтобы посторонние знали о том, чем он на самом деле зарабатывает на жизнь, поэтому неудивительно, что он прячет плантацию за крематорием.

Безопасность является также мотивирующим фактором при выборе Джоном Вилзом места встречи: *He had arranged to meet Peter Reynolds, an investment manager with Shields De Witt, the Vatican, not because he had anything in common with the unbearably upright Reynolds, but because he wanted to see if any rumours were circulating among the Barolo and the PS35 plates of pasta at Saggiorato's, a few yards from the back end of the Burlington Arcade* – Он договорился о встрече с Питером Рейнольдсом, менеджером по инвестициям из Шилдз Де Витт, Ватикана, не потому что у него было что-то общее с невыносимо честным Рейнольдсом, а потому что он хотел узнать, какие слухи ходили в Бароло и о чем говорили те, кто ел макароны в Саджиоратоз, всего в нескольких ярдах позади Аркады Берлингтона [Faulks 2009: 235]. Дела, которые Вилз хочет обсуждать, не терпят вмешательства посторонних. Таким образом, в контексте приведенного отрывка Аркада Берлингтона воспринимается как некое «официальное» место, где нельзя обсуждать необходимые

Вилзу слухи, потому что там слишком много людей. Пространство позади аркады, напротив, предстает как достаточно тихое и удобное место.

Картины, которые видит Ральф Трэнтер из окон своей квартиры, также говорят в пользу нашего предположения: *He went through to the small kitchen that overlooked the backyards of the terrace. A woman in Muslim headgear (what was the word for it? Hijab? Burkha?) was hanging washing on a line* – Он прошел через маленькую кухню и оглядел задние дворы таунхауса. Женщина в мусульманском головном уборе (как же он называется? Хиджаб? Бурка?) развешивала белье на веревке [Faulks 2009: 20]. Личным пространством, скрытым от посторонних, в данном случае являются задние дворы (*backyards*), что подтверждается занятием женщины в указанном примере. Трэнтер даже задумывается о том, допустимо ли вообще для соседки вообще развешивать белье на улице, что свидетельствует о некотором нарушении восприятия. С одной стороны, задние дворы – это личное пространство, а с другой, как уже говорилось выше, посторонние постоянно в него вторгаются.

Когда Хассан аль-Рашид приходит на встречу террористической ячейки, место их сбора также описывается характерным образом: *The others were gathered in the back room on the first floor. First, they knelt on the bare floorboards and prayed, facing Walthamstow* – Остальные собрались в дальней комнате на первом этаже. Сначала они преклонили колени на голом дощатом полу и помолились, обратившись лицом к Уолтемстоу [Faulks 2009: 48]. Очевидно, что на собраниях террористических организаций, которые преследуются полицией, не должно быть чужих, и никто не должен узнать, чем они занимаются. Именно поэтому в качестве места сбора выбирается дальняя или дословно «задняя» комната (*back room*).

В лондонском метрополитене, где работает Дженни Форчен, очевидно, есть как места общего доступа, так и места «не для всех». Рассмотрим, как описывается переход героини из локации одного типа в локацию другого: *She went to the station supervisor's office and was led back across the concourse by his assistant through a locked 'Staff Only' door, down a brightly lit corridor full*

*of fire doors and lined with flame-retardant tiles, until she came to a small kitchen that smelled of curry* – Она зашла в офис начальника станции и его помощник отвел ее назад через вестибюль к запертой двери с надписью «Только персонал», а затем через коридор с яркими лампами и аварийными выходами, крытый жаростойкой плиткой, в маленькую кухню, в которой пахло карри [Faulks 2009: 71]. Коридор и маленькая кухня, без сомнения, являются местами, куда «чужим» вход запрещен, что подтверждается наличием вышеупомянутой надписи на двери, при этом направление движения Дженни и помощника указано как *back* (назад), даже несмотря на то, что Дженни пришла в офис не через описанный коридор.

Место, где находится брат Гэбриэла, также является доступным лишь для ограниченного числа людей, и оно также описывается с использованием лексемы *back*: *Adam was in Wakeley, a low house towards the back of the plot in the shade of half a dozen pine trees* – Адам был в Уэйкли, низком здании в задней части территории больницы, окруженном шестью соснами [Faulks 2009: 93].

Примечательно также описание кабинета Ланса Топпинга, куда во время банкета попадает Гэбриэл Нортвуд: *At the back of the house, he pushed open a door on to what appeared to be a study. There was a wall full of photographs of Lance Topping, taken over many years, shaking hands with famous people. Here was Lance with a fierce economist, once tipped as party leader, now teaching in the University of the Third Age; Lance with the then party leader, latterly delusional in a care home; Lance with a former Chancellor who'd lost his seat and turned to writing detective stories.* – В задней части дома, он открыл дверь в комнату, которая оказалась кабинетом. В ней было поло фотографий Ланса Топпинга, сделанных в разное время, где он пожимал руки известным людям. Здесь Ланс был с ярким экономистом, который когда-то был назначен председателем партии, а теперь преподавал в университете третьего возраста; Ланс с тогдашним лидером партии, впоследствии угодившим в сумасшедший дом; Ланс с бывшим канцлером, который потерял свое место и начал писать де-

тективы [Faulks 2009: 362]. Кабинет является достаточно важным личным пространством. Снимки, описанные в приведенном отрывке, хозяин кабинета вряд ли захотел бы показывать всем подряд – они могут быть важны для него, однако фото с людьми, потерпевшими неудачу в той же сфере, в которой он работает, могут порождать у потенциальных избирателей и спонсоров политика сомнения в его будущей успешности. Таким образом, мы понимаем, что Гэбриэл вторгся туда, где его не ждали, в пространство, не предназначенное для посторонних.

Таким образом, можно выделить и следующую ступень трансформации значения слов с пространственной семантикой «позади»: «свое», привычное пространство, в котором нет посторонних, воспринимается как безопасное или защищенное.

В целом, для указанного произведения характерно описание с помощью семантики расположения позади личного, «своего» пространства, защищенного от нежелательных контактов, в роли которого часто выступает рабочее место персонажа – на наш взгляд, это отражает специфику британской лингвокультуры.

В романе Рут Ренделл «Портобелло» также актуализируется восприятие объектов/пространств, расположенных позади, как «своих», недоступных посторонним, безопасных. Например, возвращение героя в свой район описывается, как движение назад: *Eugene took a bus back to Notting Hill* – Юджин вернулся в Ноттинг-Хилл на автобусе [Rendell 2008: 25]. Когда другой персонаж прячется, он оказывается *позади* ограды: *He slipped through the gateway of the empty house and squatted down behind a wall* – Он проскользнул через ворота пустого дома и присел за оградой [Rendell 2008: 62]. Наконец, одним из наиболее ярких примеров является следующий: *As he had thought, the windows at the rear weren't barred. No doubt White Hair thought that no one could get into that garden from the back and maybe he was right* – Как он и думал, окна на задней стороне дома были без решеток. Конечно, Седой не думал что кто-нибудь сможет проникнуть в сад с задней стороны, и, возможно, он был

прав [Rendell 2008: 64]. Мы видим, что *заднее* пространство представляется защищенным от посторонних, и проникновение в него рассматривается как недопустимое действие.

В романе Пола Остера «В стране последних вещей» изображен антиутопический город, в котором люди практически лишены личного пространства. В описаниях это проявляется в исчезновении соответствующих коннотаций у элементов с семантикой расположения позади:

*Entrances do not become exits, and there is nothing to guarantee that the door you walked through a moment ago will still be there when you turn around* – Входы не становятся выходами, и нет никаких гарантий, что дверь, в которую ты вошел секунду назад, будет на месте, когда ты обернешься [Auster 1987: 85]. В данном отрывке отражена присущая столице страны последних вещей непостоянность.

В других примерах пространство, расположенное позади героини, воспринимается как враждебное: *hostile shouting behind me* (злые крики позади меня); *afraid even to look back* (боялась даже обернуться). Мы видим, что пространство, которое находится позади человека, не воспринимается, как свое, привычное или безопасное. На наш взгляд, это связано со спецификой самого произведения, в контексте которого город вообще предстает достаточно агрессивным.

Тем не менее, в целом коннотативное восприятие того, что находится позади, соответствует вышеизложенной концепции, если речь не идет о пространстве собственно столицы последних вещей: *A whole range of methods for getting myself back home* – Целая куча способов вернуться домой [Auster 1987: 85]. Когда героиня пытается вырваться из столицы страны последних вещей, она размышляет о своей родине как о пространстве, расположенном позади нее.

В романе «Поколение П» В. Пелевина объекты, расположенные *позади* чего-либо, также могут терять положительные коннотации: *За воротами была замороженная стройка – обширная зона запустения с редкими следами*

*присутствия человека* [Пелевин 1999: 44]. На наш взгляд, это связано с тем, что Москва, описанная в указанном произведении, также обретает черты антиутопического города.

Интересен следующий пример: *Гиреев жил в покосившемся черном доме, перед которым был одичавший сад, заросший высокими, в полтора человеческого роста, зонтиками* [Пелевин 1999: 35]. Несмотря на то, что в данном отрывке фигурирует пространственный параметр «перед», речь снова идет о расположении одного объекта *позади* другого – описывается не сад, а дом. В данном случае вновь актуализируется значение *своего, защищенного* пространства, что подчеркивается тем, как Вавилен воспринимает жилье старого друга: *Знаешь, – сказал он, – у меня сейчас тяжелый период. Общаюсь в основном с банкирами и рекламодателями. Загружают просто свинцово. А у тебя здесь... Прямо как домой вернулся* [Пелевин 1999: 37]. Отметим, что глагол «вернуться» также подразумевает движение в область, расположенную где-то *позади*.

Показателен также русский фразеологизм «за городом», который означает «за пределами города». Рассмотрим следующий пример: *А вождь наконец-то покидал насиженную Россию. Его статуи увозили за город на военных грузовиках* [Пелевин 1999: 22]. В данном отрывке, перемещая статуи Ленина за город, то есть убирая их с переднего плана, горожане пытаются убрать их из своей памяти, не уделять им много внимания. Следовательно, расположение *позади* подразумевает нежелание/невозможность вступления в контакт с другими объектами.

Далее необходимо рассмотреть, какие коннотативные значения имеют лексемы с семантикой расположения *впереди*. На наш взгляд, они не являются полностью антонимичными значениям *back/hind*. Если пространства и объекты, описываемые, как расположенные *позади*, зачастую воспринимаются как личные, свои, то пространства и объекты, описанные с помощью лексем со значением «впереди», подразумевают не столько принадлежность чужим людям, сколько линию контакта с посторонними: *While the debate*



*roared, there came a buzzing, relayed from the front door. Finbar went unsteadily to the staircase to go down and let the pizza man in* – Спор набирал обороты, когда раздался дверной звонок. Финбар, пошатываясь, спустился и впустил доставщика пиццы [Faulks 2009: 43]. *At that moment the front doorbell rang, and Finn went down to collect his pizza* – В этот момент прозвенел звонок и Финн спустился за пиццей [Faulks 2009: 273]. Парадная дверь (*front door*) представляет собой место контакта Финбара и доставщика пиццы, своего рода границу между личным пространством героя и чужими людьми.

Данные коннотации можно обнаружить достаточно часто: *There were three bells by the front door, each with its own wire drilled through the jamb. Hassan pressed 'Ashaf', as instructed, and heard heavy footsteps on the uncarpeted hall* – У входной двери было три звонка, и от каждого в дом шел свой провод. Хассан нажал кнопку с надписью «Ашаф», как и было сказано, и услышал тяжелые шаги в коридоре за дверью [Faulks 2009: 48]. В приведенном отрывке персонаж подходит к границе, за которой начинается закрытое пространство – место встречи террористов.

Еще одним примером общего пространства можно назвать вестибюль госпиталя Глендейл: *Two of them would enter through the front door of the main hospital, which had the typical laissez-aller attitude of all large NHS buildings, with staff, visitors, trade, maintenance and outpatients coming and going unchallenged, at least in the communal downstairs areas.* – Двое из них войдут через двери главного корпуса, в который пускали всех, как и в любые другие крупные здания национальной системы здравоохранения. Персонал, посетители, торговцы, обслуживающий персонал и амбулаторные больные свободно проходят внутрь, по крайней мере, на первые этажи [Faulks 2009: 318]. Из отрывка видно, что главный вход (*front door*) здесь представляет собой границу между внешним миром и пространством, доступным всем желающим. Отметим, что это пространство расположено в непосредственной близости к «передней» двери, тогда как далее находятся помещения, доступ в которые ограничен.

Такие места, как *передний* двор дворца или вестибюль больницы, расположенный непосредственно за *передней* дверью, представляют собой пространства (контейнеры) контакта «чужих» и «своих».

Семантика готовности к контакту, взаимодействию с посторонними отражена и в соответствующих единицах в романе «Портобелло». Так, например, в доме у Гилберта Гибсона есть особая «передняя комната» (*front room*), предназначенная только для гостей: *the front room of Uncle Gib's house was kept 'looking nice' and therefore its door never opened, the exception was when he held a prayer meeting* – передняя комната в доме дяди Гиба содержалась «в хорошем виде», а потому в нее никого не пускали, кроме тех случаев, когда он проводил молитвенные собрания [Rendell 2008: 53]. В данном отрывке описывается предназначение комнаты, и она условно располагается в передней части дома.

В другом примере описываются фасады домов: *Where its neighbours each had a laurel bush in their front gardens, the Perkinses had a sign proclaiming Jesus Lives!* – там, где у всех соседей в палисаднике росли лавры, у Перкинсов была табличка с надписью «Да здравствует Иисус!» [Rendell 2008: 291]. Место размещения – в «переднем саду» (*front garden*) – показательно: табличка размещается таким образом, чтобы все прохожие ее видели, то есть Перкинсы таким образом контактируют с посторонними.

Таким образом, оппозиция расположения объектов *впереди/позади* является одной из важнейших характеристик пространства, однако коннотативные значения, заключенные в словах с соответствующей семантикой, не являются строго антонимичными. Объекты, расположенные на заднем плане или описываемые с помощью слов с семантикой положения *позади*, как правило, связаны с личным пространством героя, где он чувствует себя защищенным. Эти пространства зачастую недоступны для посторонних.

Объекты же, описываемые с помощью единиц с семантикой расположения *впереди*, отражают линии границ между своим и чужим пространством, а также точки, линии и контейнеры взаимодействия или контакта

между теми, для кого описываемое пространство является своим, и посторонними людьми (не случайно передней стороной здания, как правило, считается та, на которой находится вход).

Противопоставление переднего и заднего планов возвращает нас к идее об эксцентричности, театральности городского пространства. В данном случае актуализируется, в первую очередь, антропоцентрическая модель мира, где окружающие объекты либо организуются с точки зрения человека-наблюдателя, либо уподобляются людям и сами становятся точками отсчета координат.

#### **2.2.4. Опозиция расположения внутри/снаружи в описании городского пространства**

Пространственная опозиция *внутри/снаружи* основана на онтологической метафоре-представлении замкнутых объектов в виде контейнеров. Как следствие, основным отличием объектов, относительно которых другие объекты могут быть ориентированы *внутри* или *снаружи* является их ограниченность, вычлененность из окружающего мира. В английском языке она реализуется посредством таких лексем как *in/into, inner, inside, interior, internal* и *out, outer, outside, exterior, external* и т. п.

Применительно к городскому пространству в художественном тексте пространственная опозиция *внутри/снаружи* используется очень активно, причем лидирует по частотности употребления характеристика расположения *внутри* контейнера. Это, на наш взгляд, говорит об активном мысленном ограничении человеком пространства, в котором он находится. Целью же выделения, на наш взгляд, является конкретизация местоположения объектов, о которых идет речь, а также деление пространства на удобоваримые компоненты.

Семантика выделения отдельного объекта из общего пространства города реализована в следующем примере из «Портобелло»: *They have no idea of the utter silence that prevails inside some of London's mansion flats in the*

*afternoon* – Они и понятия не имеют о той невыносимой тишине, которая царит в некоторых из лондонских особняков после обеда [Rendell 2008: 146]. Лондонские особняки представлены как замкнутые пространства, что подчеркивается противопоставлением того, что происходит в них (царит тишина) и снаружи (то есть там, где о тишине никто не подозревает). Такие описания работают на разделение пространства.

Те же коннотации выражены и в следующем примере: *not a sound would reach the interior of this flat* – ни звука не проникало в его квартиру [Rendell 2008: 146]. Пространство квартиры замкнуто, оно отделено от окружающего мира, не контактирует с ним.

Таким образом, мы видим, что *внутренние* пространства, как правило, представляют собой личное пространство героев, их жилища. Они отделяются от окружающего мира.

Описания с семантикой расположения *снаружи*, то есть *вне контейнера*, в первую очередь, используются для открытых, незамкнутых пространств: *Warm enough for them to eat their dinner outside?* – Достаточно ли тепло, чтобы пообедать на открытом воздухе? [Rendell 2008:100]. *Eugene had gone outside to fetch it* – Юджин сходил за ним (за пределы дома) [Rendell 2008: 74]. В данных примерах с помощью наречия *снаружи* (*outside*) описывается неопределенное пространство за пределами дома героев.

Тем не менее, при описании объектов, находящихся за пределами контейнера, часто подразумевается, что они находятся *в непосредственной близости* от контейнера: *Kieran Duffy stood outside the steamed-up coffee shop and watched the lean figure of John Veals crunch a homburg on to his head and climb into the grey saloon* – Киран Даффи стоял возле душной кофейни и смотрел, как тощая фигура Джона Вилза напялила на себя шляпу и залезла в серый седан [Faulks 2009: 66]. Киран Даффи находится за пределами кофейни, но в то же время ясно, что он находится не где-то вообще, а рядом с ней.

Использование единиц с семантикой расположения *снаружи* в данном значении распространено достаточно широко: *He'd been arrested in Renfrew*

*during a scuffle outside a club* – Его арестовали в Ренфру во время потасовки возле клуба. [Faulks 2009: 109]. Драка происходила за пределами клуба, но в непосредственной близости от него

Показательны и следующие примеры: *The taxi pulled up outside a large low villa with a gravel forecourt and a waist-high brick wall* – Такси подъехало к большой низкой вилле с передним двориком и невысокой кирпичной оградой [Faulks 2009: 178]. Такси и вилла описаны как объекты, один из которых находится за пределами другого, однако в данный момент такси находится не просто где-то за пределами виллы, но рядом с ней, у ее границ.

Семантика примыкания объекта к контейнеру характерна и для «Порт-обелло»: *He arrived outside the house just as White Hair was coming down the steps* – Он подошел к дому, как раз когда Седой спускался с крыльца [Rendell 2008:79]. *Stalls filled the pavement outside* – лотки заполняли тротуар снаружи (перед магазином) [Rendell 2008: 4]. *an appeal had been fastened to the post outside number 62* – объявление висело на столбе перед домом номер 62 [Rendell 2008: 27]. Во всех вышеперечисленных примерах реализуется конкретизация местоположения описываемого объекта за счет ближайшего контейнера.

Иногда единицы с семантикой расположения снаружи и внутри используются в одном и том же контексте: *Eventually he made it out into the garden for some air* – Наконец, он вышел в сад подышать свежим воздухом [Faulks 2009: 97]. В данном примере реализуется, с одной стороны, движение из контейнера посредством предлога *out*, а с другой стороны – движение в другой контейнер, сад (*garden*) за счет предлога *into*.

Рассмотрим другой пример употребления лексем с противоположной семантикой в одном контексте: *They were walking beside the house down an alley, through a gate and out into a large grassed area of perhaps an acre, criss-crossed by gravel paths* – Они шли вдоль дома по аллее, прошли через ворота и вышли на большое, примерно с акр, заросшее травой поле, которое пересекали грунтовые дорожки [Faulks 2009: 179]. В приведенном отрывке предлог

*out* описывает выход из контейнера-аллеи (*alley*), а *into* – вход в другой контейнер, поле (*area*). В обоих случаях мы видим, что движение наружу – это переход в более крупный контейнер (сад больше дома, поле больше аллеи).

В романе «Поколение П» пространство внутри контейнера считается защищенным, своим: *В ларьке было полутемно и прохладно, как в танке... От возможных неприятностей Татарского защищала решетка из толстых прутьев, грубо приваренная к стенам* [Пелевин 1999: 8].

Тем не менее, при описании, пожалуй, важнейшего здания в книге, «зиккурата», его внутреннее пространство производит иное впечатление: *В стене справа время от времени появлялись широкие проемы, которые вели в толщу зиккурата. Внутри были обширные пустоты, заваленные строительным мусором* [Пелевин 1999: 46]. Интерьер олицетворения Вавилонской башни предстает неизведанным, недетализированным и непривлекательным, что, как нам кажется, также работает на создание образа антиутопического городского пространства.

Итак, если говорить о членении городского пространства на компоненты с семантикой расположения *внутри* и *снаружи*, можно прийти к следующим выводам:

1. Пространство города не является однородным, оно делится на контейнеры за счет описания предметов, расположенных внутри них.
2. Контейнеры представляют собой замкнутые пространства, так как они по природе своей обладают границами. Как следствие, эти пространства являются познаваемыми, что выражается в достаточно высокой их детализации. В роли контейнеров часто выступает личное пространство героев произведений, например жилища.
3. Объекты, расположенные *вне* контейнеров, тем не менее, тяготеют к ним, что выражается в сращении сем *снаружи/рядом*.
4. С другой стороны, пространство за пределами известного контейнера может восприниматься как неопределенное и непознаваемое, что

выражается в его меньшей детализации и в неопределенности местоположения объектов в нем.

5. Контейнеры активно взаимодействуют между собой: они могут быть вложены друг в друга (например, город–район–дом), а могут и просто соприкоснуться по линии границы (например, улица–дом–сад)

Таким образом, единицы с вышеописанной семантикой создают когнитивно-дискурсивную модель города как структуры, состоящей из наиболее значимых ограниченных пространственных единиц-контейнеров, в которых происходят все значимые события и находятся все объекты. Видение мира как набора контейнеров отражает концентрическое восприятие городского пространства, где объекты ранжируются по уровню вложений друг в друга. На наш взгляд, такая сегментация мира позволяет легче познавать, осваивать его.

### **2.2.5. Противопоставление близких/далеких объектов в городском пространстве**

Данная оппозиция участвует в организации городского пространства, так как позволяет ориентировать предметы относительно друг друга и/или относительно персонажей произведения: *He swore briefly, then let himself into a white-pilastered house. It was in a quiet street, far enough away from the noise of Holland Park Avenue or the rowdy communal gardens of Notting Hill, where it always seemed to be firework night* – Он коротко выругался и вошел в дом с белыми пилястрами. Он располагался на тихой улочки вдали от шумной Холланд-Парк-Авеню и вульгарных общественных садов Ноттинг-Хилла, где каждую ночь пускали фейерверки [Faulks 2009: 39]. В данном отрывке реализуется пространственная ориентация дома Джона Вилза относительно улицы Холланд-Парк-Авеню и садов Ноттинг-Хилла. Кроме того, есть основания полагать, что пространство, в котором находится дом Вилзов, отделено от вышеупомянутых объектов, что в том числе достигается за счет семантики удаленности.

Возьмем еще один пример ориентации значимых объектов городского пространства по признаку приближенности/удаленности: *'There's a juice bar not far from here. We could go and have a chat there if you like'* – «Недалеко отсюда есть фитобар. Можно пойти туда и поболтать, если хочешь» [Faulks 2009: 117]. Здесь задаются координаты более конкретной точки – фитобара, о котором говорится, что он расположен поблизости от места, где находятся персонажи. В отличие от предыдущего примера, здесь объект не исключается из пространства, в котором находятся герои, не отделяется от него, он является доступным – до него можно дойти пешком.

Семантика доступности также актуализирована и в следующем примере: *'I run a discussion group at a mosque not far from where you live. Near Pudding Mill Lane'* – Я веду дискуссионную группу в мечети недалеко от места, где ты живешь. Рядом с Пуддинг-Милл-Лейн [Faulks 2009: 118]. Салим хочет заманить Хассана на собрания этой группы, а значит ему важно, чтобы молодой человек считал данный объект доступным и чтобы ничто не помешало ему прийти.

То же значение можно проследить и в описании ресторана, который решили посетить Гэбриэл и Дженни: *At Jenni's suggestion, they went to a nearby Indian restaurant* – По предложению Дженни они отправились в ближайший индийский ресторан [Faulks 2009: 252]. Заведение расположено *неподалеку* (*nearby*) от дома Дженни, в пределах освоенного пространства.

Объекты, которые описываются как расположенные вдали, имеют противоположные коннотации: *'Zone 4,' Jenni told him. 'Ever been that far out?'* – «Зона 4 – сказала ему Дженни – Когда-нибудь был так далеко?» [Faulks 2009: 250]. В приведенном примере выражено предположение, что герой вообще никогда не бывал в указанном пространстве, из-за того, что оно расположено слишком далеко от мест, где он обычно проводит время – то есть «далекие» объекты воспринимаются как недоступные.

Соответствующие коннотации описания близкого и далекого расположения объектов обнаружены и в романе «Портобелло». Например, размыш-



ляя том, что пишут в новостях, Юджин Рен подмечает, произошли ли указанные события недалеко от его дома: *Joel Roseman <...> had had a heart attack in the street not far from his own house* – У Джоэла Роузмена случился сердечный приступ на улице недалеко от его собственного дома [Rendell 2008: 51]. *Yet another young man had died in London after being stabbed. Not far from here, maybe half a mile away* – Еще один молодой человек погиб в Лондоне в результате нападения. Недалеко отсюда, может, всего в полумиле [Rendell 2008: 350]. Эти происшествия привлекают внимание героя, так как они происходят рядом, а значит он тоже мог бы в них попасть, потому что они «доступны».

Семантика удаленности/недоступности выражена в другом примере: *the only sounds were in the far distance, almost unheard, the murmur of London half a dozen streets away* – шум был едва слышен лишь где-то вдалеке, шепот Лондона в шести кварталах отсюда [Rendell 2008: 111]. Герой чувствует себя некомфортно в тишине, и описание звуков, как отдаленных/недоступных усиливает ощущение тревоги.

При описании близких объектов в русской лингвокультуре также реализуется семантика их доступности. Например, так описывается киоск, в котором работает Вавилен Татарский в «Поколении П»: *Никаких связей, которые могли бы ему помочь, у него не было, поэтому он подошел к делу самым простым образом – устроился продавцом в коммерческий ларек недалеко от дома* [Пелевин 1999: 7]. Не имея возможности занять более высокое положение в обществе, герой выбирает работу рядом с домом.

Кроме того, благодаря семантике близкого расположения объектов в тексте может реализовываться идея примыкания – для определения координат предмета используется отсылка к более важному объекту: *As well as two cars and a house near Alexandra Palace, Liston had charm.* – Помимо двух машин и дома рядом с Александра-Пэлас у Листона был шарм [Faulks 2009: 27]. В данном отрывке местоположение дома Листона Брауна, второстепенного

персонажа романа, задается посредством отсылки к значимому для лондонцев объекту – культурно-развлекательному центру.

Предметы, на которые ссылается говорящий для уточнения координат, не всегда должны быть культурно-значимыми, это могут быть просто ориентиры: *His flat was in a modern development that overlooked the Thames near Kingston Bridge* – Его квартира была в новом доме с видом на Темзу возле моста Кингстон-Бридж [Faulks 2009: 136]. Мост является ориентиром, так как в городе подобных объектов лишь ограниченное число, и каждый из них важен, так как связывает одну часть города с другой – благодаря этому горожане достаточно хорошо знают, где находится мост, о котором идет речь, и здание, в котором живет персонаж, *примыкает* к мосту посредством описания с семантикой расположения вблизи — в какой-то мере, оно включается в пространство моста.

Для русской лингвокультуры также характерна реализация идеи примыкания объектов друг другу за счет семантики близкого расположения. Например, в романе «Эликсир князя Собакина» пространство Петербурга описывается следующим образом: *На Мытнинской набережной возле ресторанный фрегата «Летучий голландец» выстроились торговцы сувенирами* [Лукас, Степанов 2011: 146]. Менее значимые объекты (*торговцы сувенирами*) показаны, как примыкающие к более известному кораблю. В другом примере персонаж вспоминает о том, где происходили важные события его юности: *Возле живодерни рядом с Петропавловкой* [Лукас, Степанов 2011: 113]. Здесь идея примыкания реализуется дважды: сначала говорится, что событие происходило недалеко от живодерни, затем, с учетом того, что живодерня вряд ли может считаться знаковым, популярным местом, появляется отсылка к достопримечательности – Петропавловске.

Идея доступности также находит выражения в русскоязычных произведениях. Рассказ о криминальных разборках в перестроечной Москве содержит пространственный параметр данного события: *У него вчера стрелка была с чеченами. Как раз возле твоего дома, кстати* [Пелевин 1999: 167]. В

данном отрывке подразумевается, что данное происшествие было доступно для Вавилена Татарского, что он мог в него попасть.

При описании объектов, как отдаленных, реализуются противоположные коннотации: недоступность, отделение предметов/пространств. Рассмотрим пример из «Эликсира князя Собакина»: *им сейчас гораздо лучше на даче в Икше, среди зелени и грядок, вдали от озверевших кредиторов и таинственных семейных преданий* [Лукас, Степанов 2011: 50]. Дача героя расположена «вдали», и в данном отрывке подразумевается, что события, окружающие непосредственно самого персонажа, не распространяются на указанное отдаленное пространство.

Подводя итоги, можно сказать, что в пространственной оппозиции близких/далеких предметов реализуется коннотативное значение доступности/недоступности объектов городского пространства. С этим значением тесно связано разграничение пространства на свое/чужое. Кроме того, классификация пространств и объектов по признаку близости/удаленности работает на разграничение/объединение пространств: близкие объекты примыкают друг к другу, тогда как отдаленные – отделяются.

Примыкание может реализовываться за счет образов реальных объектов, которые в тексте часто только называются, но не описываются (характерно для реалистических произведений/реалистичных городов), а также ситуативно, непосредственно описываемым объектам (характерно для вымышленных пространств).

Категория близости/удаленности также является определяющей для оппозиции центр/периферия, однако если противопоставление близко/далеко подразумевает линейные отношения, то центр/периферия – концентрические.

### **2.2.6. Противопоставление центра и периферии в городском пространстве**

Противопоставление центральных и периферийных элементов городского пространства помогает определить координаты объектов относительно

друг друга и выделить наиболее важные предметы. В английском языке расположение объекта в центре поля зрения передается, в основном, посредством таких лексем как *center/centre* (центр, центральный), *middle/mid* (середина, средний) и *between* (между), а также *side* (сторона, боковой), *edge* (край). Существуют и другие способы выражения данного значения, но они являются, скорее, контекстуальными.

В данном противопоставлении заложено одно из базовых представлений людей о пространстве: в центр помещается то, что имеет наибольшее значение, а на периферию – наименьшее.

Рассмотрим следующий пример: *He lived with a cat called Septimus Harding in a flat in Ferrers End, a suburb that straddled the North Circular. Traffic hurried through it on its way to places of importance - Tottenham, Edmonton, Haringay.* – Он жил с котом по имени Септимус Хардинг в квартире в Феррерс-Энде, пригороде, разделенном Северной кольцевой. Машины неслись по ней в более важные места – Тоттенхэм, Эдмонтон, Харрингей [Faulks 2009: 17]. В данном отрывке речь идет о районе, однако в центр описываемого пространства (в центр поля зрения читателя) помещается автомагистраль, что приводит нас к предположению о том, что дорога имеет большее значение для жителей города, нежели пригород, в котором живет Трэнтер. Это подтверждается комментарием автора о том, что машины проезжали мимо пригорода в «важные места» (*places of importance*).

Расположение центра событий в середине ментальной карты пространства/поля зрения наблюдателя, на наш взгляд, связано еще и с тем, что это позволяет более точно задать координаты места: *Jenni lived in a two-bedroom flat in Drayton Green, in the western suburbs between old Ealing and the new India of Southall* – Дженни жила в двухкомнатной квартире в Дрейтон-Грин, западном пригороде между старым Илингом и Новой Индией в Саутхолле [Faulks 2009: 26]. События романа (то есть главные события с точки зрения говорящего-автора) происходят именно там, где живет героиня, и ее район помещается в центр, между двумя другими районами. Мы видим, что его ко-

ординаты заданы достаточно точно: пространство между Илингом и Саутхоллом ограничено, а значит искомое место сравнительно легко найти.

Схожим образом описывается и воспринимается Портобелло-Роуд в романе Рут Ренделл: *Shops line it and spill into the legs, which are its side streets* – Магазины тянутся вдоль нее и заполняют ее «ноги»-переулки [Rendell 2008: 2]. Центральным объектом в данном отрывке является улица, которой посвящен роман, а переулки уподобляются конечностям многоножки, которые располагаются вдоль тела; они менее важны.

Если говорить об объектах, расположенных на краю ментальной карты, их местоположение нельзя определить с достаточной точностью, как минимум, потому что центр у любого объекта один, а «краев» или «сторон» может быть несколько, и они могут быть достаточно протяженными.

Проиллюстрируем данную мысль: *There was no sign of Waterloo station on the other side* – на другой стороне не было никаких признаков Ватерлоостейшн [Faulks 2009: 378]. В данном отрывке говорится только о том, что станция Ватерлоо должна находиться на другом берегу реки, однако это очень неточная характеристика, так как говорящий ссылается на очень обширное пространство.

В романе Пола Остера «В стране последних вещей» фокус внимания зрителя иногда смещается с центра на периферию: *I was walking along the outskirts of the fifth census zone one day, near the spot where the Filament Square had once been* – Я шла по окраинам пятой учетной зоны, рядом с местом, где раньше была Текстильная площадь [Auster 1987: 44]. Центром событий здесь становится периферия, *окраины* пятой зоны, а не ее центр; не Текстильная площадь, а место *рядом* с ней. Кроме того, в контексте фразы данное пространство не помещается в центр ментальной карты.

В другом отрывке центральным объектом является персонаж, однако описываемые события снова происходят на периферии: *I was startled to discover the ocean – way out there at the edge, a strip of gray-blue light shimmering in the far distance... I saw one rooftop after another. I saw the smoke rising from*

*the crematoria and the power plants. I heard an explosion from a nearby street. I saw people walking below* – Я была поражена, когда увидела океан – серо-голубую полосу, блестящую далеко-далеко на окраине... Я видела крыши домов, которые поднимались одна за другой. Я видела дым, поднимающийся от крематориев и электростанций. Я слышала взрыв на соседней улице. Я видела людей, идущих вниз [Auster 1987: 74]. В качестве центра в данной ситуации выступает Анна Блум и крыша, на которой она находится, однако события – блеск океана, работа крематориев и электростанций, взрыв и перемещение людей – происходят далеко от нее, она не участвует в них. В данном примере мы видим пример обратной организации коммуникативного пространства города: центр исключен из зоны контакта, он не связан с периферией. Данный феномен можно объяснить тем, что в романе описан нереальный, антиутопический город.

Центральные объекты воспринимаются как наиболее значимые и в русской лингвокультуре. Впервые обнаружив «зиккурат», Вавилен Татарский описывает его следующим образом: *В центре площадки стояло недостроенное здание... Постройка походила на ступенчатый цилиндр из нескольких бетонных боксов, стоящих друг на друге. Вокруг них поднималась спиральная дорога на железобетонных опорах, которая кончалась у верхнего бокса, увенчанного маленькой кубической башенкой с красной лампой-маяком* [Пелевин 1999: 44]. В данном отрывке реализовано два способа выражения значимости объекта. Башня, которая является одним из ключевых образов в романе, располагается в *центре* бывшей военной части, и она описана как многоуровневое, то есть *высокое* здание. Семантика протяженности по вертикали подчеркивается также за счет причастия «увенчанный».

В сравнительном обороте «*бескрайний, как вид с Останкинской телебашни*» [Пелевин 1999: 9] также актуализируется значение расположения в центре, и центральным объектом в данном случае становится телебашня, которая играет огромную роль в жизни Москвы и всей России, а также и Вавилена Татарского, который позже начинает работать и на телевидении.

Примечательно описание Петербурга в «Эликсире князя Собакина»: Толпа <...> *окружала еще один памятник: уродливого, похожего на паука Петра* [Лукас, Степанов 2011: 147]. В данном примере в центр описываемого пространства помещается памятник Петру I, который является одной из достопримечательностей города.

С другой стороны, когда в данном романе описывается мелкий населенный пункт, реализуется пространственная модель с пустым центром: *Участники экспедиции обогнули станцию и вышли на привокзальную площадь — большой пустырь, посреди которого торчал постамент с сохранившимися на нем крупными гипсовыми ботинками. По краям пустыря смутно чернели избы* [Лукас, Степанов 2011: 208]. В центре описываемого пространства находится незначительный объект (разрушенный памятник), и оно в целом не заполнено ничем важным («большой пустырь»). Предметы, имеющие реальное значение для пространства данного населенного пункта («избы»), располагаются на периферии («по краям»). Такое описание работает на создание образа запущенного, деградирующего поселка.

Таким образом, пространственная оппозиция центр/периферия достаточно активно используется при описании города и событий, происходящих в нем. В центре ментальной карты города располагаются наиболее значимые объекты: именно в центрах происходят важнейшие с точки зрения говорящего события, в них осуществляется активная деятельность. Местоположение центральных объектов задается относительно предметов, расположенных на периферии, и, как следствие, их координаты можно определить более или менее точно.

Периферийные объекты и пространства, как правило, отделены от других объектов и пространств, к тому же интенсивность взаимодействия таких предметов с остальным миром ниже, чем у центров. Кроме того, их местоположение определяется относительно центра, но оно задается неточно – у центра может быть несколько сторон, и периферия по природе своей протяжен-

нее центра. Все это говорит о меньшей значимости периферийных объектов для городского пространства по сравнению с центральными.

Противопоставление данных параметров отражает концентрическую модель пространства, где элементы ранжируются по степени их удаленности от центра (точки отсчета координат), который может быть представлен собственно персонажем, городским объектом или неким абстрактным центром города.

### 2.3. Ментальное пространство города

Ментальными мы называем пространства, о которых герои говорят, но с которыми не контактируют непосредственно, но лишь представляют себе. К данной категории также относятся объекты и явления, описываемые с помощью пространственной лексики, но не являющиеся пространствами по природе своей. Иными словами, ментальное пространство существует в сознании человека, но не в объективной реальности.

Мыслимые пространства важны для составления полноценного образа мира (в который входит и образ города), так как являются необъемлемой его составляющей – доля «мыслимых» пространств в жизни человека растет: это связано как с развитием технологий связи (телефон, телевидение, Интернет), так и с увеличением объема знаний об отдаленных регионах мира и других эпохах. Кроме того, к «мыслимым» пространствам можно отнести и миры различных литературных произведений, фильмов, компьютерных игр и т.д.

Таким образом, мыслимое пространство города, на наш взгляд, формируется за счет включения не существующих или не наблюдаемых в настоящий момент объектов в представления персонажей о городе.

В первую очередь, к ментальным пространствам относятся объекты, связанные с прошлым города. Например, в романе «Неделя в декабре», Гэбриэл размышляет о занятиях лондонцев прежних времен: *He looked out of the window, down towards the river <...> it made its way through the old slums of Limehouse and Wapping, where watermen with lanterns in the bow had once*



*pulled bodies from the water, and on towards the sea...* – Он посмотрел в окно в сторону реки... она струилась через старые трущобы Лаймхауза и Уоппинга, где когда-то лодочники вылавливали из реки мертвые тела, и дальше к морю... [Faulks 2009: 121]. Словосочетание *had once pulled* (когда-то давно вытягивали) говорит о том, что сейчас этого не происходит, а значит данные объекты (лодочники) принадлежат к Лондону прошлого, то есть включаются в мыслимое пространство, а не реальное. Интересно переплетение реального и ментального планов существования города в данном отрывке: он начинается с описания реальных предметов, незаметно переходит к мыслимым и моментально возвращается к реальным, причем связующим элементом здесь становится река Темза, которая является, своего рода, вечным образом Лондона – она была в городе с момента его основания и будет существовать в нем, вероятно, еще очень долго.

Другой персонаж, Ральф Трэнтер знаком с мировой историей и историей Лондона в частности, а потому окружающее пространство для него является иллюстрацией к процессам, лишь косвенно связанным с городом: *A trip to the newsagent, Tranter told people, was like a walk through the history of the late twentieth century: here was the fallout of wars hot and cold; here was the collateral displacement of free markets and porous frontiers. <...> His route to the high street took him through three near-identical roads of modest houses build for another London, a place long gone. He sometimes tried to picture those first tenants: manual workers who commuted to the smog-producing factories of Bermondsey and Poplar, then returned at night to their modest white enclave...* – Поход за газетами, по рассказам Трэнтера, был похож на прогулку по истории конца двадцатого века: здесь были заметны последствия войн, как Холодной, так и «горячих», соответствующих смещений свободного рынка и границ. <...> Его путь до главной улицы лежал через три практически идентичных квартала, застроенных скромными домами, которые были предназначены для другого, давно исчезнувшего, Лондона. Иногда он пытался представить их первых жильцов: рабочих, которые ездили на грязные фабрики в Бермондси и

Попларе и возвращались ночью в свой скромный белый анклав [Faulks 2009: 18]. В данном отрывке мы видим, во-первых, как Трэнтер связывает мигрантов, живущих по соседству с событиями, происходившими ранее в других странах (*wars hot and cold, collateral displacement of free markets, porous frontiers*), а во-вторых, он представляет себе события, происходившие в этом месте ранее (жизнь рабочих). В первом случае связь между реальным миром и мыслимым пространством реализуется за счет людей, участвовавших в упомянутых событиях и живущих «здесь и сейчас», а во втором – за счет домов, которые остались прежними. Отсылка же прошлому осуществляется через фразу *late twentieth century* (конец двадцатого века – действие романа происходит в начале XXI века) и через словосочетание *a place long gone* (место, которого уже давно нет).

В романе «В стране последних вещей» тема прошлого города также присутствует. Ментальная связь с событиями минувших дней реализуется в описании объектов с использованием прилагательного *old* (старый), которое подразумевает, что объекта больше не существует или что он перестал выполнять свои функции: *I know a man who makes his living by standing in front of the old city hall and asking for money* – Я знаю человека, который зарабатывает тем, что стоит перед старой ратушей и просит деньги [Auster 1987: 7]. *The customers are treated to an opulent life, catered to in a manner that rivals the splendor of the old luxury hotels* – Клиенты получают шикарную жизнь, их обслуживают также великолепно, как в старых отелях класса люкс [Auster 1987: 14]. *He withdrew to a corner of Diogenes Terminal – the old train station in the northwest part of the city* – Он перебрался на угол Терминала Диогена – старой железнодорожной станции в северо-западной части города [Auster 1987: 162]. В ходе повествования мы узнаем, что никаких роскошных отелей в городе нет, местонахождение правительства неизвестно (но оно точно не в старой ратуше), а поезда давно перестали прибывать на вокзал.

Помимо прилагательного *old* зачастую при описании исчезнувших или потерявших свое значение объектов используется конструкция *had + once +*

причастие прошедшего времени: *I was walking... near the spot where Filament Square had once been* – Я шла... недалеко от места, где когда-то была Текстильная площадь [Auster 1987: 44]. Очевидно, что площади, как таковой, больше не существует, однако это место до сих пор называется так, а не иначе, что говорит о том, что площадь все еще существует в ментальном пространстве города.

Характерной особенностью первого типа ментальных пространств является наличие непосредственной связи между ними и «реальным» пространством города, которая выражается в упоминании существующих или когда-то существовавших в городе объектов или людей.

Иным типом ментальных пространств являются представления о реальных городских объектах, с которыми человек не контактирует в момент говорения или не сталкивался вообще. Они, как правило, выражаются в стереотипах и заблуждениях.

С этой точки зрения интересны представления Джона Вилза об образе Лондона в сознании туристов: *What false picture of a city did these people have? Veals wondered. Their London was a virtual one, unknown to residents – Tower and Dungeon, veteran West End musicals and group photographs beneath the slowly turning Eye* – «Какие ложные представления о городе были у этих людей?» – думал Вилз. Они видели виртуальный Лондон, неизвестный жителям – Тауэр и Темница, ветеранские мюзиклы Вест-Энда и групповые фото под медленно вращающимся Оком [Faulks 2009: 39]. Видение туристами города в данном отрывке отражает стереотипное его восприятие, и герой считает его ошибочным: это подчеркивается словосочетаниями *false picture* (ложная картина) и *unknown to residents* (неизвестный жителям), а также прилагательным *virtual* (виртуальный).

Во время поездки на метро Хассан аль-Рашид пытается представить себе, что происходит наверху: *The train went so fast. They were already out of Essex and rattling through the old East End – Stepney, Bow, Mile End, once the cockney, now the Muslim, heartland. Hassan breathed in tightly as he thought of*

*the narrow streets above his head with the halal grocers and the market barrows, loan sharks and hijab drapers* – Поезд ехал очень быстро. Они уже покинули Эссекс и с грохотом неслись через Ист-Энд – Степни, Боу, Майл-Энд – ранее бывший сердцем кокни, а теперь ставший главным мусульманским районом Лондона. Хассан тяжело вздохнул, подумав об узких улочках над головой, магазинах халяльных продуктов, базарах, ростовщиках и хиджабах [Faulks 2009: 369]. Персонаж не видит описываемые объекты, но лишь размышляет о них, о чем свидетельствует слово *thought* (думал), а также стереотипность описания: говоря о том, что этот район стал центром жизни лондонских мусульман, он в первую очередь представляет себе объекты, непосредственно связанные с этой религией и культурой народов, которые ее исповедуют: халяльные магазины, базары и хиджабы.

В романе Пола Остера к стереотипным пространствам города можно отнести трудовые лагеря и Дом Вобурнов: *That means deportation to one of the labor camps west of the city – and spending the next seven years in prison. Some people say that life in the camps is better than it is in the city, but that is only speculation. A few have even gone so far as to get themselves arrested on purpose, but no one has ever seen them again* – Это означало, что тебя депортируют в один из трудовых лагерей на западе города – и ты проведешь следующие семь лет в тюрьме. Кто-то говорит, что жизнь в лагерях лучше, чем в городе, но это ни на чем не основанные домыслы. Мало кто намеренно попадался в руки властям – и этих людей больше никто не видел [Auster 1987: 31]. «Трудовые лагеря на западе города», предположительно, являются реальным объектом, однако никто ничего не знает о жизни в них. Это подчеркивается тем, что героиня романа отзывается о таких размышлениях как о «необоснованных домыслах» (*speculations*).

Дом Вобурнов также является реальным местом, и Анна Блум знакома с ним непонаслышке, однако в городе о нем ходят мифы, не соответствующие реальности: *Other residents seemed almost disappointed by what they found at Woburn House. These were the ones who had waited so long to be admitted that*

*their expectations had been exaggerated beyond reason – turning Woburn House into an earthly paradise, the object of every possible longing they had ever felt... They were not entering an enchanted realm after all.* – Другие жильцы, казалось, были разочарованы тем, что получали в Доме Вобурнов. Это были те, кто так долго ждал возможности попасть в дом, что их ожидания непомерно завышались – Дом Вобурнов превращался в земной рай, где исполнятся все желания, которые у них когда-либо возникали... Все-таки они попадали далеко не в волшебный замок [Auster 1987: 140]. Нереалистичность представлений горожан о данном заведении подчеркивается «сказочной» лексикой: *enchanted realm* (зачарованное королевство), *earthly paradise* (рай земной).

Наконец, можно выделить еще один вид ментальных пространств – виртуальные пространства. Они не являются пространственными феноменами по природе своей, однако описываются с помощью пространственной лексики.

Например, персонаж «Недели в декабре», Дженни Форчен, играет в компьютерную игру, которая представляет собой целый мир, пространство, которое существует только в виртуальном виде. Тем не менее, данная героиня воспринимает его как вполне реальное: *She loved being back in Parallax* – Ей нравилось возвращаться в Параллакс [Faulks 2009: 133]. В данном отрывке, помимо метафорического описания непространственного объекта с помощью пространственного наречия *back* («назад») актуализируются и характерные коннотации: возвращение в мир игры для девушки равносильно возвращению домой, в свое пространство. В дальнейшем это подтверждается фразой, которую произносит Дженни, показывая игру Гэбриэлу: *'Shall we go to my house?'* – Пойдем в мой дом? [Faulks 2009: 253].

Финансист Джон Вилз живет в мире экономики, поэтому во многом его мыслимые пространства отражают некие представления о финансовом мире: *In his years as a futures trader and a banker Veals had chosen to operate in areas where regulation was either minimal or non-existent. It was only a matter of time in his own mind before he moved into the world of hedge funds, because here legal*

*supervision was at its lightest: sophisticated investors needed flexible arrangements, not fussy inspectors.* – За годы работы биржевиком и банкиром Вилз полюбил работать в тех сферах, где контроль был либо минимален, либо вообще не существовал. Его переход в мир хеджинговых фондов был лишь вопросом времени, потому что здесь государственный контроль был самым слабым: инвесторам нужны гибкие договоренности, а не надоедливые инспекторы [Faulks 2009: 11]. Мы видим, что сферы экономической деятельности воспринимаются метафорически как пространства, о чем свидетельствует использование слова *areas* (территории, сферы) и союза *where* (где).

Интересно, что прошлое также может восприниматься как некое виртуальное пространство. Например, Ральф Трэнтер представляет себя живущим в XIX веке: *He sat down on a knee-high brick border wall at the end of the garden, struggling with his turbulent emotions. Almost £50,000 a year to live only in the nineteenth century... What joy, what fun, what larks! <...> No more Sedley, no more Oirish Twaddle... From now on, just Browning and Thackeray and Edger-ton, George Gissing and dear old William Harrison Ainsworth.* – Он присел на низкую кирпичную ограду в самом конце сада, борясь с охватившими его чувствами. Почти 50 000 фунтов в год только за то, чтобы он жил в девятнадцатом веке... Какое счастье, какая радость! <...> Больше никакого Седли, никакой ирландщины... Отныне только Браунинг и Теккерей, и Эджертон, Джордж Гиссинг и старина Уильям Харрисон Эйнсворт [Faulks 2009: 359–360]. Показателем пространственного восприятия прошлого также служит предлог *in* (в). Стоит подчеркнуть, что в данном случае речь не идет о событиях прошлого, как было описано выше – герой представляет свое настоящее как жизнь в прошлом.

Интересно отметить, что коннотации пространственных параметров, выявленные в предыдущих разделах, могут порождать метафоры, которые используются для описания городских объектов не на основе их физических свойств, а в соответствии с их восприятием горожанами. Иначе говоря, такие метафоры формируют ментальную карту города.

Например, на основе семантических пар большой=значительный и малый=незначительный работают пространственные метафоры в следующих примерах:

1. *To buy credit protection on ARB would cost a little more than those on any of its big British rivals* – покупка кредитных гарантий для ARB обойдется немного дороже, чем для любого из его крупных британских конкурентов [Faulks 2009: 33]. «Большие конкуренты» (*big rivals*) – наиболее значимые компании, работающие в той же сфере.

2. *Tadeusz 'Spike' Borowski, who had just joined one of the big London clubs* – Тадеуш «Спайк» Боровский, который недавно присоединился к одному из больших лондонских клубов [Faulks 2009: 45]. Футбольный клуб описывается как «большой», так как у него много фанатов, хорошее финансирование, и он часто выступает.

3. *Tranter wrote to small magazines, enclosing copies of articles he'd written at Oxford* – Трэнтер писал в маленькие журналы, прилагая копии статей, которые он написал еще в Оксфорде [Faulks 2009: 224–225]. Мелкие журналы (*small magazines*) – незначительные журналы, которые читает сравнительно небольшое количество людей.

4. *организуется фиктивное минирование нескольких крупных магазинов и вокзалов* [Пелевин 1999: 53]. «Крупные магазины и вокзалы» – такие, которые посещает большое число людей.

5. *крупнейшие корпорации заканчивают передел человеческого сознания* [Пелевин 1999: 106]. «Крупнейшие корпорации» – наиболее влиятельные и богатые компании.

На основании восприятия высоких объектов как более важных основан английский фразеологизм *high street* (досл. «высокая улица»), который означает «главная улица» / «деловые круги». Например, в разговоре о финансовых махинаций один из героев романа Себастьяна Фолкса говорит: *there'd be panic on the high street* – В деловых кругах поднимется паника [Faulks 2009: 65]. В другом примере тот же фразеологизм используется при

описании эротических журналов: ...*the kind of thing they sell in their most famous high-street stationer* – ...такой же, какие продают в магазинах на главной улице [Faulks 2009: 52]. В первом случае актуализируется значение «деловые круги», а во втором – главная улица, центр города, то есть пространство, где нет места магазинам, торгующим сомнительными товарами. Таким образом, в обоих случаях лексема *high* используется метафорически, а закрепленность данного фразеологизма в словарях говорит об устойчивости коннотаций данного пространственного параметра.

Подобное значение актуализируется и в следующем примере из «Порт-обелло»: *they decided where they could possibly put him until his appearance in a higher court* – они решили, где поместят его до того момента, пока он не предстанет перед судом высшей инстанции [Rendell 2008: 299]. Более влиятельный суд описывается как «верхний» (*higher*). Данная номинация также является устойчивой.

В романе «В стране последних вещей» благодаря анализу объектов с семантикой расположения *впереди* и *позади* можно сделать интересные выводы о направленности «лица» города. С этой точки зрения особое значение имеют две лексемы: *waterfront* («набережная») и *hinterlands* («удаленные от моря районы страны»). Город, в данном случае, развернут «лицом» к океану, его прибрежная часть считается *передней* (*front* – *передний*), тогда как удаленная от берега часть – *задней* (*hinter* - *задний*). Это связано, на наш взгляд, со спецификой американской лингвокультуры: первые поселения в Северной Америке были на побережье, они во многом зависели от поставок различных товаров из метрополии, а значит и были ориентированы в большей степени на море, чем на достаточно дикий и неосвоенный континент. Несмотря на то, что в рассматриваемом романе описывается культурно-немаркированное пространство, в произведении находит отражение специфика авторского восприятия мира. Это, в какой-то мере подчеркивается тем, что океан располагается к востоку от города, а континент – к западу (как и на восточном побережье США): *People talk about agricultural zones in the hinterlands to the west* –



Люди говорят о сельскохозяйственных зонах вдали от побережья на западе [Auster 1987: 28].

Если рассматривать коннотации расположения объектов *внутри/снаружи*, то нельзя не упомянуть об английском выражении *to be inside*, которое означает «сидеть в тюрьме». Данный фразеологизм довольно часто используется при описании персонажей романа «Портобелло»: *In years gone by, when he hadn't been inside* – за прошедшие годы, когда он не был за решеткой [Rendell 2008: 252]. В данном примере актуализируются коннотации нахождения в замкнутом пространстве, хотя само местонахождение не уточняется. Данная единица является метафорической, так как происходит трансформация значения *inside* с «внутри помещения» (наиболее распространенное) на «на ограниченной территории». В целом, в данном случае речь идет не столько о положении объекта (героя) в реальном пространстве, сколько о ситуации в целом, то есть о ментальном пространстве.

В русской линвокультуре на основе соответствующих коннотаций сформированы фразеологические единицы типа «*внешняя разведка*» и «*внештатный сотрудник*». С помощью данных единиц описываются отдел промышленного шпионажа ООО «Тяпка» и нового служащего той же компании в романе «Эликсир князя Собакина». В них актуализируется значение «*находящийся за пределами замкнутого пространства*», под которым подразумевается организация. Данные единицы являются метафорическими, и они репрезентируют ментальное пространство города, так как внештатный сотрудник работает/внешняя разведка ведется, по большому счету, в том же пространстве, что и остальные работники/другие рабочие процессы.

Наконец, были обнаружены интересные примеры метафорического описания компонентов образа городского пространства, расположенных в центре. Такие элементы представляют собой центры действия, событий. В них происходит наиболее активное взаимодействие различных людей, организаций и т. д. Данное значение, в первую очередь, реализуется в соответствующем наименовании различных организаций, например *Europe's largest*

*urban shopping centre* – Самый большой торговый центр в Европе [Faulks 2009: 1]. Торговый центр – место, где активно происходит товарно-денежный обмен, где продавцы активно взаимодействуют с покупателями. Данная номинация является метафорической, так как положение непосредственно самого объекта не всегда бывает центральным по отношению к чему-либо.

По аналогичному принципу сформированы наименования некоторых организаций в «Портобелло»: *Ella had left for the medical centre* – Элла ушла в медицинский центр [Rendell 2008: 76]; *she'd be along at the Job Centre* – Она придет в Центр занятости [Rendell 2008: 82]; *the kind that come from supermarkets rather than garden centres* – как из супермаркета, а не из садового центра [Rendell 2008: 310]. В данных организациях происходит взаимодействие врачей и пациентов, работодателей и тех, кто хочет найти работу и покупателей и продавцов соответственно.

Коннотации расположения в центре могут быть реализованы несколько иначе. В романе «Неделя в декабре» персонаж-финансист в разговоре спрашивает следующее: *Surely the middle office checked all this?* – Контрольный отдел ведь это все проверил? [Faulks 2009: 35]. В данном случае под «средним офисом» (*the middle office*) подразумевается организационно-контрольный отдел (банка или иной финансовой организации). Его местоположение метафорическим воспринимается как центральное – все операции банка проводятся через него, чтобы защитить организацию от возможных юридических и прочих последствий.

Интересно и метафорическое пространственное описание рабочего места Джона Вилза: *He started the car as discreetly as he could, drove <...> into the backwater of Old Pye Street.* – Он осторожно завел машину, проехал <...> в тихую гавань на Олд-Пай-Стрит [Faulks 2009: 388]. Мы видим, что свой офис Вилз воспринимает как «тихую гавань» – лексема *backwater*, которую дословно можно перевести как «задняя вода», имеет значение «удаленное, изолированное от мира место».

Таким образом, ментальное пространство является неотъемлемым компонентом образа города. Оно включает в себя непространственные объекты, которые описываются при помощи пространственной лексики. Данные описания являются метафорическими, и они возникают на основе коннотативных значений пространственных параметров. Наиболее распространенные и устойчивые коннотации закрепляются в метафорических фразеологизмах и лексических конструктах.

### **Выводы по второй главе**

Пространство города в художественном дискурсе всегда неразрывно связано с реальностью, так как оно либо отражает реально существующие объекты, либо подражает им. Отсылки к тем или иным объектам и феноменам формируют национально-культурную специфику произведения.

Наибольшую значимость имеют объекты с уникальными именами собственными. Они выполняют функцию ориентиров, и как следствие, их можно считать ключевыми образами городского пространства. Языковая принадлежность урбанонимов отражает особенности лингвокультуры, описываемой в произведении.

Часть объектов, которые не имеют собственных названий и именуются с помощью лексем, представляющих собой родовые понятия (зачастую в форме множественного числа), включают в городское пространство в рамках художественного дискурса классы объектов, которые считаются типичными для указанного города. Такая номинация, с одной стороны, отражает стереотипы о городе, а с другой – выполняет функцию заполнения пространства малозначительными и довольно однородными элементами, формирования фона произведения.

В роли урбанонимов могут выступать наименования событий. Это происходит в тех случаях, когда представления о мероприятии и месте его проведения срачиваются в сознании горожан.

При анализе городских антропонимов было установлено, во-первых, что они отражают национальную специфику описываемого городского пространства (большая их часть принадлежит к доминирующей лингвокультуре), и, во-вторых, что для образа современного города характерна поликультурность (во всех проанализированных произведениях фигурируют культурно разнородные топонимы).

Городские онимы отражают национальную специфику произведений: она может быть выражена как в реальных, так и вымышленных онимах. Реальные онимы часто ссылаются на объекты, которые принадлежат той или иной культуре; характерной особенностью вымышленных урбанонимов является использование характерных для соответствующей лингвокультуры моделей их образования и других характерных черт.

Для модели отечественного городского пространства в целом характерно формирование вымышленных урбанонимов либо по «советской» модели (из русских слов, с обилием аббревиатур и сложных слов), либо с использованием иностранных, в первую очередь английских, слов, которые могут быть записаны как латиницей, так и кириллицей. Такие единицы не всегда несут какую-либо смысловую нагрузку, и смысл — в самом использовании иностранных слов. Таким образом, многие российские урбанонимы отражают политические изменения в стране.

Для британской лингвокультуры также характерно преобладание непрозрачных городских онимов, однако в данном случае это связано с особенностями исторического развития английского языка, а не с политическими реалиями. Отметим, что вымышленные онимы отличаются большей прозрачностью, нежели реальные, но они формируются по схожим моделям.

Американское городское пространство в анализируемом материале, напротив, отличается достаточно высокой прозрачностью урбанонимов.

Кроме того, типичные для каждой лингвокультуры объекты зачастую реализованы в проанализированных текстах посредством родовых понятий, часто в форме множественного числа.

В ходе анализа моделирования пространственной организации объектов относительно друг друга обнаружено, что коннотации того или иного расположения универсальны для рассматриваемых лингвокультур:

1) Вертикальные объекты несут в себе оценочную информацию (чем выше, тем лучше) и функционируют как ориентиры, горизонтальные же выступают в роли границ (разделителей и соединителей пространства) или контейнеров (мест действия).

2) Объекты, расположенные на переднем плане, работают в качестве границ или контейнеров, где «свое» сталкивается с «чужим». На переднем плане происходит взаимодействие, контакт. Объекты и пространства, расположенные на заднем плане, выполняют роль фона, они представляют собой свое, личное, защищенное и недоступное для чужих пространство. Оно, в отличие от *переднего* пространства, не предназначено для взаимодействия с чужеродными элементами. Кроме того, объекты, расположенные *впереди* являются *официальным*, открытым лицом города, тогда как предметы, расположенные *позади*, воспринимаются как *истинное* лицо города, которое могут увидеть только его жители.

3) Единицы с семантикой расположения внутри *контейнеров* позволяют членить городское пространство на замкнутые сегменты. Эти сегменты *осваиваются* людьми, они познаваемы и определены. Единицы с семантикой расположения снаружи *контейнеров* либо тяготеют к ним, реализуя значение примыкания, либо описывают пространство, в котором они находятся как незамкнутое и непознаваемое – то есть чужое.

4) Центральные объекты могут выступать в роли границ и точек контакта между различными элементами городского пространства. Их координаты задаются достаточно точно. Периферийные же объекты, как правило, контактируют с центром – интенсивность контактов в них ниже, а координаты задаются менее точно.

5) При описании объектов, как расположенных *близко* друг к другу реализуется идея примыкания, объединения пространств или включения в

них объектов. Такие объекты считаются своими. С удаленными же объектами ситуация обратная: они воспринимаются как чужие и находящиеся в отдельных пространствах.

Таким образом, различные пространственные параметры выражают ограниченный набор коннотативных значений (*свой/чужой, точные координаты/неточные координаты, контакт, границы, ориентир*), которые, на наш взгляд, являются важным дополнением к чисто физической интерпретации городского пространства – они отражают функции того или иного объекта и отношение людей к нему.

Неотъемлемой частью образа города является и ментальное пространство. Оно включает в себя представления о городе, которые далеко не всегда соответствуют его реальной пространственной организации. Включение ментальных пространств в образ города реализуется за счет подчеркивания различий между реальными и воспринимаемыми функциями объектов, а также за счет использования метафорических пространственных описаний для непространственных феноменов.

Для оценки универсальности сделанных выводов следует применить описанные процедуры анализа к иному типу дискурса. Третья глава работы посвящена рассмотрению городского пространства в кинодискурсе.

### **Глава 3. Анализ городского пространства в кинодискурсе**

Городское пространство, являясь важным культурным феноменом современности, активно используется при создании широкого множества произведений: не только книг, но и фильмов, видеоигр и т. д. Нам представляется интересным проверить, можно ли использовать описанный нами подход при анализе нелитературных произведений, на примере кинодискурса.

Художественный и кинематографический дискурс имеют определенные различия, в первую очередь, с точки зрения способа передачи информации от автора к реципиенту. В кинофильмах к вербальной составляющей, выраженной в диалогах персонажей, а также авторских ремарках в виде закадрового текста или надписей на экране, добавляется непосредственно визуальный компонент – изображения тех или иных городских объектов, и отчасти звуковой – звуковые эффекты, музыка и т. п., которые также могут создавать особую атмосферу, характерную для изображаемого города или его частей.

Между тем, сегодня, на наш взгляд, благодаря техническому прогрессу, происходит сближение литературы и кинематографа с точки зрения их воздействия на зрителя: книги все чаще дополняются иллюстрациями (апофеозом данной тенденции является появление и распространение графических романов), экранизируются; фильмы же, в свою очередь, дополняются статьями, комментариями, их восприятие перестает быть линейным, используются сюжетные конструкции, заимствованные из литературы. Сопоставление образов разных городов из разных по жанру произведений позволит выявить наиболее универсальные принципы организации городского пространства в художественном дискурсе.

#### **3.1. Подходы к анализу кинодискурса**

Кинематограф привлекает многих исследователей-лингвистов, но однозначного мнения насчет того, как именно нужно его изучать, пока не существует. Различия между кино и художественной литературой могут поста-

вить вопрос о правомерности сопоставления репрезентации городского пространства в художественном и кинематографическом дискурсах.

В книгах, как правило, визуальный компонент играет незначительную роль (исключение составляют так называемые графические романы и т. п.), тогда как в кинематографе считается, что слово, хоть и важно, но в целом вторично по отношению к визуальному ряду [Сургай 2007: 237]. В книгах, без сомнения, можно говорить о превосходстве вербального над невербальным, однако в фильмах, на наш взгляд, утверждение о превосходстве «картинки» над текстом представляется довольно спорным. Безусловно, существуют фильмы, в которых нет ни реплик героев, ни надписей (например, *Electrauma*), однако в большинстве случаев можно говорить о примерной сопоставимости значения визуального и вербального компонентов: визуальное в фильме неотделимо от языкового и наоборот.

Важность учета визуальной стороны при анализе кинофильма подчеркивает, например, А. Г. Рыжков, настаивая на введении понятия «кинодискурс» [Рыжков 2000: 98]. Такой подход представляется нам естественным, так как он предполагает, что фильм – это не просто текст, но «текст, погруженный в жизнь» или текст в совокупности с экстралингвистическими факторами, коих в кинематографе чрезвычайно много: помимо визуальной составляющей сюда следует отнести и различные звуковые эффекты, и музыкальное сопровождение, и, разумеется, особенности произнесения реплик актерами.

Подобная мысль звучит у К. Ю. Игнатова, который называет кинематографическим дискурсом весь фильм, взятый как совокупность визуальных и звуковых эффектов и вербального наполнения [Игнатов 2007: 6]. С классификацией К. Ю. Игнатова практически совпадает точка зрения Д. Бэшвинера [Bashwiner 2007: 10], который выделяет три основных средства, благодаря взаимодействию которых создается смысл кинофильма: речевой поток (the speech stream), визуальный образ (the visual image), и музыкальное сопровождение (the musical score); для каждого из этих средств выделяется форма и



значение. Таким образом, при анализе кинодискурса необходимо обращать внимание на вербальный (словесный), визуальный и аудиальный (звуковой) компоненты, так как авторский замысел передается посредством всех трех этих составляющих.

Помимо понятия «кинодискурс» сегодня также активно используется термин «кинотекст», который подразумевает, что кинематографические и литературные произведения имеют гораздо больше общего, чем может показаться на первый взгляд. А. Н Зарецкая пишет, что сегодня традиционное восприятие фильма (линейное, т.е. от начала к концу, как это ранее происходило в кинозале) все чаще заменяется на нелинейное, приближаясь, таким образом, к восприятию литературных произведений: можно вернуться к заинтересовавшей сцене, посмотреть, как происходили съемки того или иного эпизода, послушать точку зрения режиссера, а иногда и посмотреть сцены, не вошедшие в фильм, и даже альтернативные варианты концовки. Не следует забывать и о том, что на DVD-дисках часто имеется своеобразное «оглавление» фильма, т.е. разбиение его на сцены, каждую из которых можно посмотреть отдельно, поэтому возникает «дискретность», которая отсутствовала у кинодискурса ранее, а сегодня сближает его с книгой [Зарецкая 2010: 35].

Данная мысль звучит и у С. М. Арутюнян: «сегодня кинодискурс, как правило, обладает нелинейной структурой, связанной с использованием нескольких сложно переплетающихся линий героев, сюжетными «скачками» во времени и пространстве и т.д., что для кино находит свое выражение в приемах дистанционного монтажа» [Арутюнян 2007: 10]. Вышесказанное приводит нас к мысли о том, что в современных книгах и фильмах используются схожие стилистические приемы (переключение между различными героями, использование различных видов нелинейной композиции и т. д.), что говорит об определенном сближении литературы и кинематографа.

Важно отметить, что кинофильм при проведении над ним лингвистического анализа нельзя сводить к монтажным листам, распечаткам диалогов,

сценарию [Зарецкая 2010: 36]. Такие тексты проще анализировать, так как они являются более привычным материалом для лингвиста, однако С. Козлофф предостерегает против такого подхода, справедливо замечая, что в монтажной записи, а также в аналогичных вспомогательных текстах, таких, как распечатки субтитров, зачастую передается лишь часть произносимого текста, причем именно та, которую посчитал важной человек, составлявший монтажную запись. При работе с письменным текстом мы лишаемся «повторений, прерываний, сленга, проклятий, старомодного произношения, местного акцента и так далее» [Kozloff 2000: 26]. Иными словами, нельзя сводить кинофильм к тексту, так как одна и та же история может быть рассказана по-разному разными режиссерами, один и тот же сценарий разные актеры могут обыграть по-разному. Отчасти сказанное справедливо и для литературы – фоновые знания и культурная принадлежность читателя определяют то, как будет прочитано произведение, какие смыслы он в нем увидит.

Недостаточная четкость определения «кинотекст» наблюдается и в работах К. Бубеля, который писал, что кинотекст («film text») можно определять двояко: «Текст [фильма] можно широко определить как завершенное аудиовизуальное произведение на экране, либо узко, как диалог между персонажами» [Bubel 2006: 59]. Положение об «аудиовизуальном произведении» говорит о том, что исследователь включает в понятие текста не только языковую, но и экстралингвистическую составляющую. Для описания подобных текстов отечественными психолингвистами Ю. А. Сорокиным и Е. Ф. Тарасовым [Сорокин, Тарасов 1990: 180] было введено понятие «креолизованный текст», т.е. текст, содержащий вербальные и невербальные компоненты: «креолизованные тексты – это тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)». Систематические исследования паралингвистических средств (на материале письменных текстов) начались лишь в 1970-х гг., хотя интерес к ним языко-

веды проявляли и ранее, прежде всего в связи с особенностями стиховой графики и художественного оформления книг [Ворошилова 2006: 180].

Определение креолизованного текста есть и у Е. Е. Анисимовой, которая понимает под ним «сложное текстовое образование, в котором вербальные и иконические элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное прагматическое воздействие на адресата» [Анисимова 2003: 17]. Исследователь также пишет, что для извлечения смысла из креолизованного текста применяются те же механизмы, что и для вербального текста, а значит креолизованный текст обладает теми же основными текстовыми категориями, что и вербальный текст [там же]: категориями целостности, связности, модальности, темпоральной отнесенности (проспекции и ретроспекции), локативности [там же].

Основным отличием фильма от креолизованного текста, на наш взгляд, является динамичность первого и статичность второго (как правило, в качестве примеров креолизованных текстов приводят плакаты, афиши, комиксы и т. п., в которых вербальное хоть и представлено вместе с визуальным, но принципиально иначе, нежели в фильме; кроме того, как уже говорилось выше, фильмы содержат звуковой компонент, который отсутствует в креолизованных текстах).

Таким образом, термин «кинодискурс» представляется нам более уместным, нежели «кинотекст», так как он учитывает наличие в фильмах и вербальных и невербальных компонентов, рассматриваемых в динамике; фильм предстает не просто как законченное сообщение, но как ситуация общения. Тем не менее, многие исследователи используют понятие «кинотекст» в том же смысле. Так, например, А. Н. Зарецкая дает классификацию знаков кинотекста, которая иллюстрирует лингвистические/нелингвистические и звуковые/визуальные средства передачи информации в фильмах [Зарецкая 2010].

*Таблица № 1 Классификация знаков кинотекста по А. Н. Зарецкой*

Знаки кинотекста	Лингвистические	Нелингвистические
Звуковые	Речь персонажей, закадровая речь, песни	Естественные шумы, технические шумы, музыка
Визуальные	Титры инициальные, финальные и внутритекстовые, надписи как часть интерьера или реквизита	Образы персонажей, движения персонажей, пейзаж, интерьер, реквизит, спецэффекты

Таким образом, объектом собственно лингвистического анализа может являться речь, звучащая в фильме (диалоги персонажей, закадровый комментарий), а также надписи (титры и прочие). В целом данные тексты соответствуют диалогам, внутренним монологам и авторским комментариям в литературных произведениях.

С другой стороны, в рамках нашего исследования, визуальный компонент, а именно пейзаж, непосредственно образы города, включая вывески и другие надписи, имеет особое значение, и его нельзя исключать из исследования. Визуальная составляющая кинофильма примерно соответствуют пространственным описаниям в литературе, которые позволяют читателю мысленно визуализировать объекты, о которых идет речь.

Кроме того, согласно А. Н. Зарецкой, экстралингвистические факторы крайне важны для постижения смысла кинофильма, так как они помогают за внешним содержанием прочесть истинное сообщение, которое посылают зрителю авторы, для чего требуется изучать не просто текст, но дискурс [Зарецкая 2010].

Одно из определений кинодискурса принадлежит С. С. Назмутдиновой, которая определяет кинодискурс как «семиотически осложненный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межкультурном и межкультурном пространстве с помощью средств киноязы-

ка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности» [Назмутдинова 2008: 7]. Данное определение подчеркивает динамический характер взаимодействия зрителя и коллективного автора кинофильма.

А. Н. Зарецкая считает, что определение С. С. Назмутдиновой более удобно для исследования процесса перевода кинофильмов, и дает собственное определение кинодискурса – «...связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, т.е. креолизованное образование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем)» [Зарецкая 2010: 34].

Учет экстралингвистической информации помогает лучше описать и объяснить дискурс. Например, Ю. С. Степанов указывает, что дискурс может являться выражением мифологии, что дискурс предполагает некоего идеального адресата, знакомого с необходимыми для понимания дискурса пресуппозициями. По мнению данного автора, «дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, – в конечном счете – особый мир» [Степанов 1995: 43]. Иными словами, дискурс – это текст, рассчитанный на адресата в совокупности с релевантными фоновыми знаниями. Ведущими отечественными и зарубежными исследователями кинофильмов высказывается мнение, с которым мы полностью солидарны, о том, что изучать необходимо весь фильм, в совокупности всех его компонентов – и звучащих, и визуальных, и даже паратекстовых элементов (название, титры и т.д.), возможно, с привлечением данных о вспомогательных текстах, прецедентных дискурсах и т.д.

Таким образом, мы считаем обоснованным дискурсивный подход к изучению кинофильма, а сам кинофильм рассматриваем как кинодискурс.

Кинодискурс характеризуется *условностью отображения реальности*, на что указывал еще Ю. М. Лотман, называя искусство кино искусством «глубокой трансформации» [Лотман, Цивьян 1994: 48]. Мы не согласны с Г. Г. Слышкиным и М. А. Ефремовой в том, что фильм предлагает зрителю «естественный способ бытия в мире (общение героев с вещами и себе подобными), который они видят в мимике, жестах, взгляде и который с очевидностью определяет знакомые им ситуации» [Слышкин, Ефремова 2004: 28]. Кинофильм «реконструирует» реальность, а не фиксирует ее, знакомые ситуации подаются так, как это необходимо авторам фильма, а не так, как бывает в действительности. Неестественны часто и жесты, мимика актеров. Кинодискурс зачастую создает иллюзию, условную реальность – как и художественная литература.

Зритель, с одной стороны, всегда понимает эту условность, а восприятие разных кинодискурсов, т.е. предшествующий опыт, приучает его к определенным моделям, по которым они строятся. С другой стороны, авторы кинодискурса стремятся создать иллюзию реальности происходящего на экране и, как следствие, активно применяют существующие в общественном сознании модели репрезентации реальности для достижения эффекта правдоподобности.

Данная мысль является очередным подтверждением глобального сходства кинематографического и художественного дискурса: в произведениях, принадлежащих к ним, описывается реальность, преломленная сознанием автора (или авторов). Ключевой характеристикой и книг, и фильмов является аристотелевский мимесис – подражание реальности.

Очевидно, что ключевое различие художественного и кинематографического дискурсов заключается в том, что, читая книгу, человек свободно воссоздает визуальные образы на основе фиксированной вербальной репрезентации, тогда как при просмотре фильмов зритель получает фиксирован-

ные визуальные образы, однако зачастую имеет возможность свободно описывать их вербально.

Таким образом, одновременное исследование художественного и кинематографического дискурсов обеспечивает более полное понимание представлений о городском пространстве, в той или иной культуре; при этом, с одной стороны, мы можем рассмотреть, как город описывается с помощью языка, а с другой – оценить визуальные образы, которые используются в схожих ситуациях.

Кроме того, сопоставление данных, полученных на материале, принадлежащем к художественному и кинематографическому дискурсам, можно считать правомерным, так как в соответствующих произведениях всегда описывается квазиреальность, основанная на моделях, стереотипах репрезентации реальных объектов и явлений, в том числе городского пространства.

### **3.2. Городское пространство в мультсериале «Симпсоны»**

Рассмотрим, как реализуется образ городского пространства в одном из наиболее популярных американских телешоу нашего времени, мультсериале «Симпсоны». Выбор данного произведения обусловлен глубокой проработкой образа Спрингфилда – города, в котором происходит действие мультфильма.

В указанном произведении изображен вымышленный среднестатистический американский городок. Само наименование города, Спрингфилд (*Springfield*), может считаться отсылкой к довольно большому числу небольших населенных пунктов в США.

Несмотря на то, что город, описываемый в произведении, является полностью вымышленным, его можно считать реалистическим: данный образ основан на стереотипах об американской глубинке, и он вполне мог бы существовать в реальности – нужно только правильно интерпретировать гротескные элементы, которые вводятся для усиления художественного воздействия на зрителя.

### 3.2.1. Спрингфилдский ономастикон

Рассмотрим, какие объекты получают имена собственные в мультсериале, какие функции выполняют они в сравнении с проанализированными выше романами.

Лексема *Springfield*, представляющая собой название города, в котором происходит действие мультсериала, гораздо чаще употребляется в качестве составного компонента урбанонимов, нежели лексема *London* в романе С. Фолкса, например: *Springfield Nuclear Power Plant*, *Springfield Elementary School*, *First Church of Springfield*, *Springfield Retirement Castle*, *Springfield Tyre Yard*, *Lake Springfield*, *Springfield Box Factory* и т. д. – подобные микро-топонимы встречаются в каждой из более чем 600 серий. На наш взгляд, такое активное употребление названия города в качестве компонента соответствующих урбанонимов, связано с тем, что, с одной стороны, город, описываемый в мультсериале, невелик (создается впечатление, что в городе только одна начальная школа, один дом престарелых и т. п.), с другой стороны, с тем, что он является вымышленным и изначально неизвестным для зрителя, и авторы вынуждены подчеркивать, что, например, данная фабрика или электростанция находится именно в Спрингфилде.

Для Спрингфилда из «Симпсонов» к важнейшим локациям, помимо жилищ главных героев, можно отнести магазин *Kwik-E-Mart* (встречается в 48 сериях), ядерная станция *Springfield Nuclear Power Plant* (96 серий), начальная школа *Springfield Elementary School* (121 серия), бар *Moe's* (131 серия), церковь *First Church of Springfield* (43 серии), кинотеатр *Aztec Theater* (29 серий), больница *Springfield General Hospital* (54 серии). Очевидно, что приведенные примеры в целом подобны образам Лондона из романа «Неделя в декабре» в том отношении, что они отражают наиболее функциональные объекты, которыми горожане пользуются в повседневной жизни. Отметим, что такие объекты подаются как своего рода достопримечательности: ср. *the Eye of London*, *London Tower* (Око Лондона, Лондонский Тауэр) и *the First Church of Springfield*, *Springfield Nuclear Power Plant* (Первая церковь



Спрингфилда, Спрингфилдская атомная электростанция) с *Pizza Palace* и *Kwik-E-Mart* – наличие в названиях компонента, отражающего принадлежность к городу в целом, повышает значимость городских онимов.

Мультсериал «Симпсоны» также отличается большим количеством имен-подражаний, которые являются отсылками к реально существующим объектам или организациям, но не называют их напрямую: это, например, компании *Mapple (Apple)*, *Blocko (Lego)*, *Springfield Googolplex Theatre (Googolplex)*, *Mount Carlmore (Mount Rushmore)*.

Мультсериал представляет собой многоканальный текст, поэтому часть отсылок становится понятной только при наличии видеоряда. Так, например, супермаркет *Kwik-E-Mart*, название которого сформировано просто по подобию множества американских супермаркетов типа *K-Mart* или *Walmart*, на самом деле является отсылкой к сети магазинов *7/11*, о чем свидетельствует его визуальное оформление. К отсылкам данного типа относится также пивоваренная компания *Duff* – ее рекламным лицом является Дафмэн (*Duffman*), что является более прозрачной отсылкой к Бадмэну (*Budman*) – талисману компании *Budweiser*. Кроме того, пиво *Budweiser* иногда называют просто *Bud* – налицо созвучие *Duff/Bud*. Благодаря рекламным компаниям можно также провести параллели между компаниями *Krusty Burger/McDonald's* – и там, и там, главным лицом является клоун, чья фамилия фигурирует в названии заведения (ср. *Krusty the Clown/Ronald McDonald*).

Существуют и более сложные ссылки: помимо слова «кола», ставшего именем нарицательным, сходство между компаниями *Buzz Cola/Coca Cola* заключается в добавлении кокаина в напиток (в случае с *Coca Cola* – до 1903 года). Название кафе *Nighthawk Diner* также связано с реальным объектом, но в данном случае это не организация, а картина Эдварда Хоппера «Полуночники» (*Nighthawks*). Данная отсылка очевидна только тем зрителям, которые видели картину и/или слышали ее название до знакомства с мультсериалом.

Пласт подражательных онимов в мультсериале формирует квазиреалистичное пространство американской культуры.

В мультсериале «Симпсоны» достаточно часто используются урбанонимы с прозрачной этимологией: например, главные герои живут на улице *Evergreen Terrace* («Вечнозеленая терраса») – название этой улицы можно перевести на другие языки. Говорить о мотивированности данной единицы сложно, так как этот оним, с одной стороны, не является отвлеченным (можно предположить, что вдоль улицы растет много вечнозеленых растений или на ней всегда царит лето), а с другой – не вполне соответствует истине (в Спрингфилде бывает снежная зима).

На наш взгляд, использование годонимов и других урбанонимов с прозрачной семантикой характерно для описания вымышленных пространств – в них такие имена работают на создание художественного эффекта, на усиление воздействия на читателя/зрителя. Например, «Вечнозеленая терраса» – это «приятное» название, формирующее образ уютной, красивой улицы, где хочется жить. Непереводимые онимы (например, Сэнт-Джеймс-Парк в «Неделе в декабре» или Чепстоу-Виллас из «Портобелло»), напротив, как правило, берутся из реальной жизни и работают на достижение топографической точности городского пространства в произведении, то есть на отражение реальности.

Отличительной чертой «Симпсонов» является наличие большого числа уникальных персонажей. Если рассматривать только вымышленных главных героев, можно выделить около 85 действующих лиц. Их имена в целом отражают специфику американской лингвокультуры: в повседневном общении используются сокращенные и/или американизированные формы имен, в то время как полные имена отражают культурную разнородность американского общества. Кроме того, в антропонимах, состоящих из нескольких компонентов, зачастую один элемент является общепринятым (американским), а второй раскрывает происхождение героя.

*Таблица № 2 Сравнение сокращенных (повседневных) и полных форм имен персонажей мультсериала «Симпсоны»*

Разговорный	Полная форма имени	Культурная
-------------	--------------------	------------

вариант имени		принадлежность
Marge Simpson	Marjorie Jaqueline Bouvier-Simpson	Француженка
Moe	Morris Szyslak	Поляк или венгр
Patty Bouvier	Patricia Bouvier	Француженка
Krusty	Hershel Shmoikel Pinchas Yerucham Krustofsky	Еврей
Willie	William McDougal	Шотландец
Kearny	Kearney Zyzwicz	Неизвестно
Luann Van Houten	Luann Van Houten Mussolini	Итальянка
Kirk Van Houten	Kirk Van Houten	Голландец/датчанин
Nelson	Nelson Muntz	Немец
Fat Tony	Marion Anthony D'Amico	Итальянец
Dr Nick	Nicolas Riviera	Мексиканец

На наш взгляд, данная система имен персонажей отражает восприятие США как «плавильного котла наций» – жители страны происходят из разных государств старого света, они сохраняют некоторые черты своей культуры, и именно из сочетания различных культур вырастает собственно американское общество. Кроме того, вышеперечисленные примеры являются отсылками к этносам (помимо англичан), из которых сформировалась современная американская нация. На создание образа «плавильного котла» работает и тот факт, что некоторые персонажи не могут точно сказать, откуда они, или выдают различные версии. Например, вышеупомянутый Мо Сизлак изначально говорил с итальянским акцентом, несмотря на то, что написание его фамилии говорит о восточноевропейских корнях, однако по его собственному утверждению, он является не то голландцем, не то наполовину армянином.

С другой стороны, среди персонажей мультсериала есть и «неассимилированные» герои: *Luigi Risotto* (итальянец), *Akira* (японец), *Apu Nahasapeemapetilon* (индус), *Pedro Chespirito* (мексиканец), *Rainier Luftwaffe*

*Wolfcastle* (австриец) – в отличие от персонажей предыдущей группы, это иммигранты в первом поколении.

Среди героев «Симпсонов» часто появляются и реальные люди: например, музыканты (*the Ramones, N-Sync, Barry White, Keith Richards, the Smashing Pumpkins*), писатели (*J. K. Rowling, William Shakespeare*), актеры (*Leonard Nimoy, Kim Basinger, James Woods*), политики (*Al Gore, Tony Blair, Jimmy Carter, Kim Jong-un*) и т. д. Как и в случае с реальными персонажами «Недели в декабре», их появление служит для создания культурного фона. Отметим, что в мультсериале, по большому счету, формируется фон поп-культуры, так как современные актеры и музыканты попадают в мультсериал гораздо чаще других знаменитостей. Это можно объяснить жанровой спецификой произведения – данное телешоу имеет, в первую очередь, развлекательный характер, и оно предназначено для широкой аудитории. Кроме того, включение в сериал людей из различных эпох и стран мира отражает процессы глобализации, которые затрагивают даже такие небольшие города, как Спрингфилд, что свидетельствует об активном взаимодействии города с миром.

Включение людей в образ города посредством родовых понятий, которое мы наблюдали в литературных произведениях, используется и в мультсериале. Однако, в отличие от романов, в рассматриваемом кинодискурсе вербализуется лишь само наименование группы людей, тогда как их характеристики зачастую выражаются визуально. Например, увидев Гомера Симпсона в очках и за работой, Монтгомери Бернс спрашивает: *Who is that bookworm, Smithers? - Homer Simpson, sir.* – Кто этот книжный червь, Смиттерс? - Гомер Симпсон, сэр [Все сезоны мультсериала «Симпсоны»]. В данном примере актуализировано лишь родовое понятие *bookworm* (книжный червь).

Вербальная характеристика той или иной группы горожан встречается гораздо реже, однако такие примеры существуют. В одном из эпизодов зрители получают представление о работниках торговли в Спрингфилде: *He slept, he stole he was rude to the customers. Still, there goes the best damned employee a convenience store ever had.* – Он спал, он воровал, он грубил

клиентам. И все же это был лучший сотрудник, который когда-либо работал в круглосуточном магазине [Все сезоны мультсериала «Симпсоны»]. Данное описание дает представление о сотрудниках круглосуточных магазинов (*convenience store employees*), которые в целом ведут себя еще более неподобающим образом.

Примером имени нарицательного, которое превратилось в личное имя персонажа, является *Comic Book Guy* (владелец магазина комиксов). В нем были выражены стереотипные представления о любителях комиксов: он неплохо образован, начитан, ведет малоподвижный образ жизни. Данный персонаж очень долгое время был в мультсериале лишь на втором плане, однако частотность появления превратила его в один из важных элементов образа Спрингфилда, в уникального героя.

Топонимизация событий в мультсериале «Симпсоны» происходит чаще, нежели в проанализированных романах, и выделить подобные примеры несколько проще, так как они нагляднее. Как правило, присвоение событию имени происходит посредством надписей на экране в виде титров, предназначенных только для зрителей, или вывесок, предназначенных, в том числе, и для героев. Сюда, например, относится, ежегодный пикник полицейских, который проходит в парке, где местные блюстители закона отдыхают, делают барбекю и т. д., причем все это происходит под баннером с надписью «*Springfield Police Annual Picnic*», благодаря чему пространство, где происходит данное мероприятие, выделяется из городской среды.

Наиболее ярким примером топонимизации события в мультсериале, тем не менее, является пожар на свалке покрышек – *Springfield Tire Yard/Springfield Tire Fire*. Данная пара онимов очень показательна – первый является официальным, второй – разговорным, неформальным. Во втором наименовании родовая характеристика места – *yard* (двор, участок) – заменяется словом, описывающим событие, которое происходит в данном месте – *fire* (пожар). Иными словами, в данном случае имеет место сращение собственно топонима с именем события, и предпочтение отдается именно топо-

нимизированному событию – говоря об указанном объекте, горожане, как правило, называют его *tire fire* (покрышечный пожар), а не *tire yard* (свалка покрышек). Данная мысль звучит и в статье о Спрингфилде на сайте фанатов «Симпсонов»: *The fire that the yard holds has become more iconic than the yard itself, making it somewhat of a landmark in the town, as demonstrated by its appearance in the Opening Sequence.* – Пожар на свалке стал известнее самой свалки, превратившись в своего рода достопримечательность города, о чем свидетельствует его появление в заставке [Simpsons Wiki].

Таким образом, урбанонимы в мультсериале «Симпсоны» являются либо полностью вымышленными, либо подражательными. Они часто содержат в себе компонент *Springfield*, который представляет собой отсылку на город, в котором они находятся. Такое подчеркивание местонахождение можно объяснить изначальной неизвестностью города зрителям. Подражательные урбанонимы формируются по известным зрителям языковым моделям или обладают экстралингвистическими характеристиками, позволяющими идентифицировать реальные объекты, ставшие их прототипами.

Анторопонимы в мультсериале работают на создание культурно-окрашенного городского пространства. При этом в «Симпсонах», как и в разобранных ранее произведениях, используются анторопонимы, принадлежащие различным языкам/культурам. Их своеобразие объясняется изображением именно американского города в данном произведении.

Для описания горожан используются и родовые понятия, включающие в образ Спрингфилда группы людей. Вербализуются, в основном только наименования этих групп, тогда как их характеристики выражаются с помощью экстралингвистических, в первую очередь визуальных, средств.

Топонимизация событий в мультсериале используется активнее, нежели в романах. Однако, как и в случае с наименованием людей по принадлежности к той или иной группе, вербализуется, преимущественно только оним, тогда как характеристики топонимизированного события выражены иными способами.

В целом ономастикон в кинодискурсе не отличается радикально от ономастикона художественного дискурса — наиболее значимые объекты городского пространства получают собственные названия, которые могут ссылаться на реальные объекты, как косвенно (имена-подражания, формирующиеся по известным зрителям моделям), так и напрямую (используется наименование реально существующего объекта). Урбанонимы также могут быть полностью вымышленными, и для таких единиц зачастую характерна прозрачная семантика.

Как и в художественном дискурсе, в кинодискурсе присутствуют имена горожан, которые также достаточно разнородны по своей языковой принадлежности. Активно используется и наименование групп людей родовыми понятиями, и топонимизация событий, с той разницей, что в литературе группы и события описываются с помощью языка, тогда как в мультфильме вербализуются, как правило, лишь наименования, а характеристика происходит с помощью экстралингвистических средств.

### 3.2.2. Организация объектов в мультсериале «Симпсоны»

При рассмотрении организации городских объектов в пространстве кинодискурса выяснилось, что непосредственно описания расположения объектов относительно друг друга встречаются сравнительно редко — по большей части такие данные включаются в дискурс невербально, посредством видеоряда, однако в обнаруженных примерах сохраняются те же коннотации, что и в художественном дискурсе.

#### 1) Протяженность по вертикали/горизонтали.

Описание предметов словами с семантикой протяженности по вертикали позволяет выделить их на фоне других объектов. Например, название аквапарка в мультсериале «Симпсоны» — *Mt. Splashmore* («гора Всплеск») подчеркивает значимость данного объекта: *Live from Mt. Splashmore, the Dry County area's funniest water recreation facility.* — Прямой эфир с Горы Всплеск, самого популярного аквапарка Засушливого округа [The Simpsons Episode

Scripts]. В указанном отрывке элемент с семантикой протяженности по вертикали (*mount*) описывается с помощью прилагательного в превосходной степени (*funniest*), что подчеркивает его уникальность.

Протяженность по вертикали может быть характеристикой не только зданий, но и персонажей. Высокий рост, как правило, является отличительной чертой образа героев, выдающихся людей. Возьмем, для примера, фрагмент из мультсериала «Симпсоны», когда главный герой почти поймал легендарного генерала Шермана – гигантскую щуку. Местный бармен описывает его следующим образом: *One fella came close. Went by the name of Homer. Seven feet tall he was, with arms like tree trunks. His eyes were like steel, cold and hard. Had a shock of hair, red like the fires of hell.* – Одному парню почти удалось. Звали его Гомер. Ростом он был семь футов, а руки его были огромные как стволы деревьев. Глаза холодные и жесткие как сталь. Волосы рыжие, как адское пламя [The Simpsons Episode Scripts].

Данное описание не имеет ничего общего с добродушным, полным и неуклюжим Гомером Симпсоном, но его достижения сделали его местной легендой, а легендарный персонаж должен быть выдающимся.

Объекты, протяженные по горизонтали, также выступают в роли границ, делителей пространства. Например, попадая в неблагополучный район города, Барт говорит: *Cool! Wrong side of the tracks!* – Круто! Неправильная сторона от железной дороги! [The Simpsons Episode Scripts]. Данный фразеологизм, как мы писали выше, в несколько измененном виде встречается в романе «Неделя в декабре». Примечательно, что создателям мультфильма удалось визуализировать данную языковую единицу: попадая в плохой район, Барт пересекает рельсы (*tracks*), которые делят город на «хорошую» и «плохую» части.

## 2) Расположение впереди/позади.

В примерах с лексикой, отражающей расположение объектов на переднем плане, актуализируется значение точки контакта: *Well, friend, you're going back where you came from-- the curb in front of Flanders's house.* – Что ж,



дружок, пора тебе вернуться туда, откуда ты пришел – на обочину перед домом Фландерсов [The Simpsons Episode Scripts]. В указанном отрывке отражается одна из реалий американской жизни – ненужные, но еще пригодные для использования вещи (в данном случае – диван) выставляются на обочину дороги *перед* домом, где любой желающий может их забрать. Таким образом, указанное место является точкой контакта между обитателями дома и прохожими.

Значение точки контакта актуализируется в следующих примерах: *Front desk, there's been a terrible accident in my room!* – Дежурный, в моем номере катастрофа! [The Simpsons Episode Scripts]. *Front desk* (стойка регистрации в гостинице, за которой сидит дежурный) является местом, куда постояльцы обращаются по любым вопросам, связанным с проживанием; дежурный выступает в роли связующего звена между гостями и персоналом отеля и иногда даже внешним миром.

При разборе компонентов образа города, расположенных на заднем плане, были обнаружены те же коннотации, что и в других произведениях: такие объекты считаются расположенными в «своем»/личном пространстве, они воспринимаются как безопасные и доступные только для избранных.

Значение недоступности пространства для посторонних реализуется в следующем примере: *You know that dead body they found behind the mayor's house?* – Знаешь, что за домом мэра нашли труп? [The Simpsons Episode Scripts]. Преступники наверняка хотели спрятать тело, а потому поместили его позади здания, а не перед ним, так как считали, что это пространство скрыто от посторонних глаз.

Такое же значение может быть актуализовано и в словосочетаниях, где используется пространственная метафора, а не непосредственное описание пространства: *Sorry, Mr. Burns, but I don't go in for these backdoor shenanigans.* – Извините, мистер Бернс, я не буду заниматься этими закулисными интригами [The Simpsons Episode Scripts]. Прилагательное *backdoor* (дословно «заднедверный», «то, что происходит у задней двери») в данном случае ис-

пользуется в переносном значении, однако в нем реализуется пространственная метафора со значением расположения события (интриг) на заднем плане, позади основных событий. Это связано, на наш взгляд, с естественным желанием мистера Бернса скрыть то, что он предлагает Гомеру Симпсону, от посторонних.

### 3) Расположение внутри/снаружи

Разграничение пространства активно применяется авторами «Симпсонов». Оно реализуется за счет описания городских объектов как контейнеров, то есть как единиц, имеющих некие границы: *My lawyers and I were in the neighborhood and thought we'd stop by.* – Мы с моими адвокатами были в вашем районе и решили заглянуть к вам [The Simpsons Episode Scripts]. Контейнером является район, в пределах которого проживает семейство Симпсонов – иначе говоря, из всей территории города выделяется лишь та часть, которую авторы намерены показать зрителям. Границы района в данном примере никак не описаны, но их наличие подразумевается непосредственно использования метафоры-контейнера.

В виде контейнеров могут быть представлены и достаточно абстрактные идеи. Например, Нед Фландерс говорит следующее: *Oh, Warren, I know your dad is in prison, but don't you fret.* – О, Уоррен, я знаю, что твой папа в тюрьме, но ты не переживай [The Simpsons Episode Scripts]. Контейнер *prison* (тюрьма) в данном случае выступает как абстрактное пространство (речь идет о том, что отец мальчика в тюрьме вообще, а не в каком-то конкретном учреждении, о чем свидетельствует отсутствие артикля перед словом *prison*). Данное пространство воспринимается как ограниченное (что совершенно естественно, если принять во внимание его функции) однако в указанной ситуации, скорее, актуализируется выделение самого события пребывания в тюрьме, а не нахождение человека в определенном пространстве.

Репрезентация ситуации посредством пространственной метафоры-контейнера используется и местным телеканалом: *"Geezers in Freezers. " It turns out the rest home was adequately heated. The footage you saw was of a fur-*

*storage facility. We've also been told to apologize for using the term "geezers."* – «Старушня в морозилке» Оказалось, что отопление в доме престарелых работает нормально. Показанный видеоматериал был отснят на складе меховых изделий. Нам также велели извиниться за использование слова «старушня» [The Simpsons Episode Scripts]. В данном случае под «морозилкой» (*freezer*) подразумевается не настоящая морозильная камера, а событие – отключение отопления в доме престарелых. Очевидно, что события сложнее ограничить в пространстве в отличие, например, от района или любого другого конкретного объекта, однако метафорическая репрезентация в виде контейнера позволяет выделять их на фоне других событий окружающего мира.

Расположение *снаружи* какого-либо контейнера необязательно подразумевает нахождение *в каком-то конкретном другом контейнере*. Иногда при подобных описаниях местоположение объекта становится более неопределенным: - *Homer, I want that thing out of my house.* – Гомер, убери эту штуку из дома [The Simpsons Episode Scripts]. В данном примере отсутствует указание на то, где именно должна быть «штука», ее просто не должно быть внутри дома. Еще один пример: - *They let everybody out of school early just because you brought a dog?* – Всех отпустили пораньше, просто потому что ты привел пса? [The Simpsons Episode Scripts].

В приведенных примерах актуализируется значение движения *из* контейнера, но цель движения, место назначения также не указывается.

Эта мысль особенно ярко подчеркивается в размышлениях Барта Симпсона, который пытается понять, кто ему угрожает: *You're out there somewhere. But where? Where?* – Ты ведь где-то там. Но где? Где? [The Simpsons Episode Scripts]. Предполагается, что отправитель писем с угрозами находится неизвестно где, за пределами контейнера, в котором находится Барт. В качестве такого контейнера в данном случае выступает пространство, которое герой считает «своим».

Таким образом, местоположение объектов, которые описываются как находящиеся *вне* контейнера установить зачастую невозможно.

## 4) Расположение вблизи/вдалеке.

При описании объектов, расположенных *поблизости/вдалеке* сохраняются коннотации, связанные со значениями *доступности/недоступности*. Пример: *Montgomery Burns was shot, following a tense confrontation at town hall. Burns was rushed to a nearby hospital, where he was pronounced dead. He was then transferred to a better hospital, where doctors upgraded his condition to alive.* – Монтгомери Бернс получил ранение после яростного спора в городской ратуше. Бернса доставили в ближайшую больницу, где его объявили погибшим. Затем его перевезли в больницу получше, где доктора признали его живым [The Simpsons Episode Scripts]. Первая больница, расположенная неподалеку, рассматривается как доступное пространство «для всех» – именно туда попал бы любой другой житель Спрингфилда, оказался он на месте Бернса. Как мы видим, что менее доступная больница, которая описывается как более удаленная от места происшествия, оказывается лучшей, по сравнению с ближайшей.

## 5) Расположение в центре/на периферии.

Предметы с семантикой *расположение в центре* сохраняют коннотации интенсивности событий, контактов. Например, когда Гомер обещает стать хорошим прихожанином, он использует пространственные указатели: *I'll be there next Sunday, front row, center.* – Я буду там в следующее воскресенье, сяду в центре на первом ряду [The Simpsons Episode Scripts]. Здесь подразумевается, что Гомер собирается активно взаимодействовать с преподобным Лавджоем, внимательно слушать его проповедь. Двойное указание *вперед* и *в центре* работает как эмфатическая конструкция – Гомер искренне хочет стать лучше и отблагодарить священника.

Как и в других произведениях, в «Симпсонах» присутствуют онимы, содержащие в себе компонент «центр»: *You know, Itchy & Scratchy Land isn't just for kids. They have a place called Parents' Island. Yeah... over 100 bars and saloons and a world-class chemical-dependency center.* – Знаете, парк Щекотки и Царапки – это не только для детей. У них есть место, которое называется

Остров Родителей. Да... более 100 баров и салунов и центр лечения от химической зависимости мирового класса [The Simpsons Episode Scripts]. Здесь актуализируется значение интенсивного взаимодействия врачей и пациентов, страдающих алкогольной и наркозависимостью.

Таким образом, в кинодискурсе актуализация элементов городского пространства происходит несколько иначе, чем в литературных произведениях. Наряду с упоминанием объектов теми или иными персонажами, а также с надписями на экране/в кадре, большое значение имеет собственно изображение и прочие экстралингвистические моменты.

Тем не менее, пространственные параметры, выделяемые в городском пространстве художественного дискурса можно отыскать и в кинодискурсе, и они обладают теми же коннотациями.

### **Выводы по третьей главе**

Несмотря на различия в подходах и методах изучения, обусловленных природой художественного и кинодискурса, подход, предложенный в данном исследовании, допустимо использовать для анализа образа городского пространства в обоих указанных видах дискурса.

При рассмотрении городского пространства в мультсериале были выявлены те же способы индикации его элементов, что и в романах (урбанонимы, антропонимы, топонимизированные события, номинация посредством родовых понятий). Они используются на тех же принципах: урбанонимы либо ссылаются на реальные объекты или формируются по языковым моделям, характерным для описываемой лингвокультуры; антропонимы достаточно разнородны, что отражает поликультурность городской среды; наименования событий, при определенных условиях, замещают микротопонимы (если они есть); родовые понятия используются для актуализации образов наиболее типичных городских объектов.

При использовании пространственных параметров для описания городских объектов обнаружены те же коннотации, что и в художественных про-

изведениях. Кроме того, часть городских пространств попадает в категорию ментальных, то есть тех, которые лишь мыслятся персонажами, но не существуют в объективной реальности.

## Заключение

Подводя итоги проделанной работы можно сказать, что поставленные цели исследования были выполнены за счет реализации целого ряда задач.

Во-первых, были определены ключевые понятия, такие как образ, художественный образ, словесный образ, образ городского пространства. Разобраны такие понятия, как художественный текст/художественный дискурс, городской текст.

Во-вторых, были рассмотрены различные когнитивные модели пространства и способы реализации пространственных отношений в ситуациях общения между автором и читателем и между персонажами произведений.

На примере пяти романов были рассмотрены особенности моделирования городского пространства в художественном дискурсе. На основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что городское пространство в различных произведениях организуется по единым принципам:

1. наиболее значимые городские объекты/явления (будь то дома, улицы, районы или люди и события) получают уникальные наименования;
2. типичные элементы городского пространства именуется посредством родовых понятий;
3. Пространственные параметры городских объектов имеют определенные коннотации, которые зачастую определяют то, как авторы выстраивают пространство города.

Уникальные урбанонимы являются либо реальными (ссылаются напрямую на предметы, существующие в объективной действительности), либо вымышленными. Вымышленные урбанонимы могут косвенно ссылаться на реальные объекты (имена-подражания). Если такие онимы никак не связаны с действительностью, то они формируются по моделям, характерным для описываемой лингвокультуры. Для британской лингвокультуры характерно широкое использование онимов с закрытой семантикой, которая восстанавливается при анализе исторических изменений в языке. Для рус-

ских урбанонимов характерно активное использование, с одной стороны, аббревиатур и сложных слов, или, с другой стороны, иностранных слов. В обоих случаях понимание смысла той или иной единицы читателем затрудняется, что позволяет говорить о преобладании в русской лингвокультуре урбанонимов с непрозрачной этимологией. Для американской лингвокультуры характерно использование топонимов с достаточно прозрачной семантикой, образованных по общепринятым моделям. Для реалистичного городского пространства характерно наличие урбанонимов с непрозрачной этимологией, тогда как при описании нереалистического (антиутопического/квази-реалистического) городского пространства чаще используются онимы с прозрачной этимологией.

Городские антропонимы во всех проанализированных произведениях достаточно разнородны, что говорит о том, что город во всех рассматриваемых лингвокультурах воспринимается как поликультурная среда.

Пространственные отношения между городскими объектами выражаются в художественном дискурсе в основном за счет бинарных оппозиций типа впереди/позади, внутри/снаружи, в центре/на периферии, близко/далеко и др. Эти параметры реализуются в различных частях речи: во-первых, в наречиях и прилагательных и, во-вторых, в существительных, глаголах и предлогах с соответствующей семантикой.

Описания объектов с использованием указанных пространственных параметров, имеют определенный набор коннотативных значений: *партиитивность* (разделение пространства на сегменты с помощью границ), доступность/недоступность, степень значимости (наиболее значимые объекты при этом становятся ориентирами), принадлежность (свое/чужое), познаваемость/непознаваемость, степень активности происходящих событий (центры действия/периферия). Такие коннотации являются важным дополнением к чисто физической интерпретации городского пространства – они отражают наиболее значимые функции городских объектов, отношение людей к ним.



На основе коннотативных значений формируются пространственные метафоры, с помощью которых описывается ментальная модель города. Данная модель не соответствует реальному физическому пространству, но отражает ценность тех или иных городских объектов.

Наиболее устойчивые коннотации, связанные с пространственной организацией городских объектов, закрепляются в языке посредством фразеологических единиц и лексических конструкторов.

Разработанный подход допустимо использовать для анализа городского пространства в иных типах дискурса. В ходе применения описанной методики для изучения образа города в кинодискурсе было обнаружено, что в нем используются те же языковые способы репрезентации городского пространства, что и в художественных произведениях, причем коннотации параметров пространственной организации городских объектов сохраняются.

Перспективным считаем изучение образа городского пространства на материале иных видов дискурса, более глубокую проработку процедуры анализа для кинодискурса, а также рассмотрение иных лингвокультур. Это позволит сделать более объективные выводы о восприятии городского пространства и базовых принципах его репрезентации в культурных артефактах.

## Список использованной литературы

1. Автономова, Н. С. Познание и перевод. Опыты философии языка [текст] / Н. С. Автономова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 704 с.
2. Алефиренко, Н. Ф. Стереотипы семантического пространства лингвокультуры [текст] / Н. Ф. Алефиренко // Язык и культура: материалы Междунар. науч. конф. / отв. ред. Н. Ф. Алефиренко. – Белгород, 2010. – С. 6–12.
3. Аникушина, М. В. О специфике видов информации и дискурсивных отношений [текст] / М. В. Аникушина // Вопросы теории индоевропейских языков: межрегиональный сб. науч. тр. –Пермь: Прикамский социальный институт, 2007. – С. 6–13.
4. Анисимова, Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов) [текст] / Е. Е. Анисимова. – М.: Академия, 2003. – 128 с.
5. Анциферов, Н. П. Пути изучения города, пути изучения города, как социального организма. Опыт комплексного подхода. Изд. 2-е испр. и дополненное. [текст] / Н. П. Анциферов – Л.: Сеятель, 1926. – 150 с.
6. Апресян, Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира. [текст] / Семиотика и информатика № 35 – М.: Русские словари 1997. – С. 272-298.
7. Арутюнова, Н. Д. Дискурс [текст] / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – С. 136–137.
8. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека [текст] / Н. Д. Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
9. Арутюнян, С. М. Семиотические границы в искусств: (культурологический анализ): автореф. дисс. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 [текст] / С. М. Арутюнян – М.: МГУКИ, 2008. – 25 с.

10. Ахундов, М. Д. Концепция пространства и времени: Истоки, эволюция, перспективы [текст] / М. Д. Ахундов. – М.: Наука, 1982. – 224 с.
11. Аюпова, С. Б. Категории пространства и времени в языковой художественной картине мира (на материале художественной прозы И. С. Тургенева): автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.02.01 [текст] / С. Б. Аюпова. – Уфа, 2012. – 49 с.
12. Бабенко, Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста [текст] / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М.: Наука, 2005. – 495 с.
13. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика [текст] / Р. Барт / пер. с фр. сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
14. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [текст] / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – Сб.-М.: Худож. лит, 1975. – С. 234–407.
15. Березович, Е. Л. Русская топонимия в этнолингвистическом аспекте: Пространство и человек. Изд. 2-е, испр. и доп. [текст] / Е. Л. Березович / под. ред А. К. Матвеева. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 328 с.
16. Бернацкая, А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние [текст] / А. А. Бернацкая // Речевое общение: специализированный вестник / под ред. А. П. Сковородникова. – Красноярск: КрасГУ, 2000. – Вып. 3 (11). – С. 105–110.
17. Болдырев, Н. Н. О функциональной категоризации языковых единиц [текст] / Н. Н. Болдырев // Категоризация мира: Пространство и время: Матер. научн. конф. – М.: Диалог-МГУ, 1997. – С. 114–116.
18. Болдырев, Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии [текст] / Н. Н. Болдырев. – Тамбов, 2002. – 111 с.
19. Болдырев, Н. Н. Отражение пространства деятеля и пространства наблюдателя в высказывании [текст] / Н. Н. Болдырев // Логический анализ

языка. Языки пространств / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 212–217.

20. Болдырев, Н. Н. Языковые категории как формат знания [текст] / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – Тамбов, 2006. – № 2. – С. 5–22.

21. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста: учеб. пособие [текст] / Н. С. Болотнова. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 520 с.

22. Большакова, Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» [текст] / Л. С. Большакова // Вестник СамГУ. – Самара, 2008. – № 4 (63). – С. 19–24.

23. Брунова, Е. Г. Архаичные пространственные отношения в англосаксонской языковой модели мира: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 [текст] / Е. Г. Брунова – Москва, 2007. – 42 с.

24. Брунова, Е. Г. Пространственные отношения в архаичной языковой модели мира (лексико-этимологическое и лингвокультурологическое исследование): монография [текст] / Е. Г. Брунова. – Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2007. – 176 с.

25. Валгина, Н. С. Теория текста [текст] / Н. С. Валгина – М.: Логос, 2003. – 250 с.

26. Вархотов, Т. А. Стратегия исследования кинофильма: методологический аспект [текст] / Т. А. Вархотов // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. – М.: МГУ, 2004. – Ч. 2. – С. 58–64.

27. Васильев, Л. М. Семантические, грамматические и когнитивные категории языка [текст] / Л. М. Васильев // Языковая семантика и образ мира: Тезисы Международной научной конференции, посвященной 200-летию университета. – Казань: КФУ, 1997. – Т. 1. – С. 3–4.

28. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание [текст] / А. Вежбицкая – М.: Русские словари, 1997, – 416 с.

29. Верещагин, Е. М., Костомаров, В. Г. Лингвострановедческая теория слова [текст] / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М.: Русский язык, 1980. – 320 с.
30. Виноградов, В. В. О теории художественной речи. [текст] / В. В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 239 с.
31. Виноградов, В. В. О языке художественной прозы. [текст] / В. В. Виноградов // Избр. труды. Т. 5 – М., 1980. – 362 с.
32. Вишнякова, О. Д. Язык и концептуальное пространство. [текст] / О. Д. Вишнякова – М.: МАКС Пресс, 2002. – 377 с.
33. Ворошилова, М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения [текст] / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Екатеринбург: УрГПУ, 2006. – Вып. 20. – С. 180–189.
34. Ворошилова, М. Б. Креолизованный текст: кинотекст [текст] / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Екатеринбург: УрГПУ, 2007. – Вып. (2)22. – С. 106–110.
35. Выготский, Л. С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. [текст] / Л. С. Выготский – М.: Издательство "Лабиринт", 1999. – 352 с.
36. Гак, В. Г. Пространство вне пространства [текст] / В. Г. Гак // Логический анализ языка. Языки пространств / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 127–135.
37. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 4-е, стереотипное. [текст] / И. Р. Гальперин – М: КомКнига, 2006. – 144 с.
38. Гатинская, Н. В. Взаимодействие подлинного и игрового начала в языке и художественных мирах [текст] / Н. В. Гатинская // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2006. – С. 255–261.
39. Гвоздева, А. А. Языковая концептуализация категории пространства [текст] / А. А. Гвоздева // Русская и сопоставительная филология: Состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная

200-летию Казанского университета: Труды и материалы / Под общ. ред. К. Р. Галиуллина. – Казань: КФУ, 2004. – С. 263.

40. Гжегорчикова, Р. Понятийная оппозиция верх-низ (пол. "wierzch", "spod") и языковая модель пространства [текст] / Р. Гжегорчикова // Логический анализ языка. Языки пространств / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 78–84.

41. Гилясев, Ю. В. Художественное время и пространство в паратекстуальных отношениях [текст] / Ю. В. Гилясев // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Т. 1. – 2011. – № 7 – С. 28–37.

42. Гилясев, Ю. В. Репрезентация категорий времени и пространства в структуре художественного текста (на материале романов Майкла Каннингема) [текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ю. В. Гилясев. – Санкт-Петербург, 2012. – 24 с.

43. Гумбольдт, В. фон Язык и философия культуры [текст] / В. фон Гумбольдт – М.: Прогресс, 1985. – С. 370–382.

44. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию [текст] / В. фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – 397 с.

45. Двинина, С. Ю. Категории времени и пространства в художественном дискурсе постмодернизма: дисс. ... канд. филол. наук [текст] / С. Ю. Двинина – Челябинск, 2014. – 209 с.

46. Дейк, Т. А. ван Язык. Познание. Коммуникация [текст] / Т. А. ван Дейк / пер. с англ. – Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.

47. Демьянков, В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода [текст] / В. З. Демьянков // Вопросы языкознания. – Москва, 1994. – № 4. – С. 17–33.

48. Деткова, Н. Ю. Малый провинциальный город как текст культуры [текст] // Вестник Челябинского государственного университета. Серия

Философия. Социология. Культурология. Вып. 12 – Челябинск, 2009. – № 18 (156) – С. 63–69.

49. Донцов, А. И., Баксанский О. Е. Схемы понимания и объяснения физической реальности [текст] / А. И. Донцов, О. Е. Баксанский // Вопросы философии. – Москва, 1998. – № 11. – С. 75–90.

50. Душенкова, Т. Р. Когнитивная метафора в «сакральном» пространстве внутреннего мира [текст] / Т. Р. Душенкова // Вестник угроведения. – Ханты-Мансийск, 2017. – № 3 (30). – С. 36–40.

51. Залевская, А. А. Введение в психолингвистику [текст] / А. А. Залевская – М.: РГГУ, 2000. – 382 с.

52. Зарецкая, А. Н. «Mockumentary» как особая форма англоязычного кинодискурса [текст] / А. Н. Зарецкая // Проблемы истории, филологии, культуры. – № 3 (25). – Москва – Магнитогорск –Новосибирск, 2009. – С. 296–300.

53. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 [текст] // А. Н. Зарецкая – Челябинск, 2010. – 180 с.

54. Захаренко, И. В. Архетипическая оппозиция «свой-чужой» в пространственном коде культуры [текст] / И. В. Захаренко // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / ред. кол. М. Л. Ковшова, В. В. Красных, А. И. Изотов, И. В. Зыкова. – М.: МАКС Пресс, 2013. – Вып. 46 – С. 15–31

55. Зинченко, В. Г. Межкультурная коммуникация. Системный подход [текст] / В. Г. Зинченко – Нижний Новгород, 2003. – 175 с.

56. Золоторева, Е. Н. Глубина креолизованного текста (на материалах банковской рекламы) [текст] / Е. Н. Золоторева // Язык. Текст. Дискурс: науч. альманах Ставропольского отделения РАЛК / под ред. проф. Г. Н. Манаенко. – Вып. 6. – Ставрополь – Краснодар: АПСН, 2008. – С. 320–327.

57. Иванова, Е. Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дисс. ... канд. филол. наук [текст] / Е. Б. Иванова. – Волгоград, 2001. – 16 с.

58. Иванова, Е. Б. Художественный видеофильм как текст и его категории [текст] / Е. Б. Иванова // Языковая личность: проблемы креативной семантики. – Волгоград, 2006. – С. 200–206.
59. Иванова, С. В. Лингвокультурология и лингвокогнитология: Сопряжение парадигм [текст] / С. В. Иванова. – Уфа, РИО БашГУ, 2004. – 150 с.
60. Игнатов, К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дисс. ... канд. филол. наук [текст] / К. Ю. Игнатов. – М., 2007. – 26 с.
61. Карасик, В. И. Языковой круг: Личность, концепты, дискурс [текст] / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
62. Карасик, В. И., Стернин И. А. Антология концептов [текст] / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – Т. 1. – Волгоград: Парадигма, 2005. – 352 с.
63. Карасик, В. И., Стернин И. А. Антология концептов [текст] / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – Т. 2. – Волгоград: Парадигма, 2005. – 356 с.
64. Картины русского мира: пространственные модели в языке и тексте [текст] / Р. Н. Порядина, Л. Г. Гынгазова, Ю. А. Эмер и др. / отв. ред. З. И. Резанова. – Томск: UFO\_Plus, 2007. – 384 с.
65. Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика: учебное пособие [текст] / И. М. Кобозева – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
66. Ковальчук, Л. П. Теория концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера [текст] / Л. П. Ковальчук // Филол. науки. Вопр. теории и практики. – Тамбов, 2011. – № 1. – С. 97–101
67. Козько, Н. А., Тулина, Е. В. Лингвокультурный анализ составляющих лингвистики повседневности [текст] / Н. А. Козько, Е. В. Тулина. – Магнитогорск: МаГУ, 2011. – 191 с.
68. Колесов, В. В. Язык города. Изд. 2-е, стереотипное. [текст] / В. В. Колесов – М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 192 с.



69. Колшанский, Г. В. Объективная картина мира в познании и языке [текст] / Г. В. Колшанский – М.: КомКнига, 2006. – 128 с.
70. Корнилов, О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд., испр. и доп. [текст] / О. А. Корнилов – М.: ЧеРо, 2003. – 349 с.
71. Кортювенкова, Т. В. Способы языковой репрезентации концептуального пространства в художественном дискурсе (на материале романа И. В. Гёте «Die Leiden des jungen Werther»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [текст] / Т. В. Кортювенкова. – Москва, 2009. – 24 с.
72. Костомаров, В. Г. Языковой вкус эпохи [текст] / В. Г. Костомаров – СПб.: Златоуст, 1999 – 320 с.
73. Красавина, А. В. Проблема диалога: к вопросу изучения экранизаций романа Ф. М. Достоевского «Идиот» [текст] / А. В. Красавина // Языки профессиональной коммуникации: сб. ст. участников III международной науч. конф. – Т. II – Челябинск, 2007. – С. 149–151
74. Красных, В. В. Единицы языка vs. единицы дискурса и лингвокультуры (к вопросу о статусе прецедентных феноменов и стереотипов) [текст] / В. В. Красных // Вопросы психолингвистики. – Москва, 2008. – № 7 – С. 53–58.
75. Красных, В. В. Место и роль культуры и лингвокультуры в культурной идентификации и самоидентификации [текст] / В. В. Красных // Жизнь языка в культуре и социуме – М.: Эйдос, 2011. – № 3 – С. 10–14.
76. Красных, В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность [текст] / В. В. Красных – М.: Диалог-МГУ, 1998. – 352 с.
77. Кубрякова, Е. С. Язык пространства и пространство языка (к постановке проблемы) [текст] / Е. С. Кубрякова // Изв. РАН, СЛЯ. – Т. 56. – М., 1997. – №3. – С. 22–31.
78. Кубрякова, Е. С. О тексте и критериях его определения [текст] / Е. С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика: в 2 т. – Т. 1. – М.: СпортАкадемПресс, 2001. – С. 72–81.

79. Кубрякова, Е. С. Мир и проблемы его описания в языке [текст] / Е. С. Кубрякова // Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Рос. академия наук. Ин-т языкознания. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 459–533.

80. Кузнецова, Н. В. Прекрасное как эстетическая категория в современном российском кинематографе [текст] / Н. В. Кузнецова // XV международная науч. конф. студентов, аспирантов, молодых ученых «Ломоносов»: Секция: Философия, политология, религиоведение: материалы конф. – М., 2008. – С. 76–77.

81. Кулахмедова, Е. М. Феномен массового искусства: идентификация в современной художественной культуре: автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.04 [текст] / Е. М. Кулахмедова. – М., 2008. – 24 с.

82. Кунижев, М. А. Категория «пространство»: её статус и средства вербализации: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [текст] / М. А. Кунижев. – Пятигорск, 2005. – 217 с.

83. Кустова, Г. И. Тип концептуализации пространства и семантические свойства глагола (группа попасть) [текст] / Г. И. Кустова // Логический анализ языка. Языки пространств / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 47–56.

84. Леонтьев, А. Н. Образ мира [текст] / А. Н. Леонтьев // Избранные психологические произведения: в 2 т. – Т. 2. – М.: Педагогика, 1983. – С. 251–261.

85. Логический анализ языка. Языки пространств [текст] / отв. ред.: Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 448 с.

86. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста [текст] / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

87. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [текст] / Ю. М. Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 137 с.

88. Лотман, Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста [текст] / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 129–132.
89. Лотман, Ю. М. Диалог с экраном [текст] / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. – Таллин: Александра, 1994. – 416 с.
90. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история [текст] / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
91. Лотман, Ю. М. Семиосфера [текст] / Ю. М. Лотман – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – С. 251–335.
92. Лурия, А. Р. Язык и сознание. [текст] / А. Р. Лурия / под. ред. Е. Д. Хомской – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 416 с.
93. Макаров, М. Л. Основы теории дискурса. [текст] / М. Л. Макаров – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
94. Маковский, М. М. Символы жизни и жизнь символов [текст] / М. М. Маковский // Вопросы языкознания. – Москва, 1997. – № 1. – С. 73–74.
95. Мартьянова, И. А. Киносценарная интерпретация текстов разных жанров (композиц.-синтаксич. аспект) [текст] / И. А. Мартьянова. – Л.: Ленинградский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1990. – 80 с.
96. Мартьянова, И. А. Литературный киносценарий как тип нового текста [текст] / И. А. Мартьянова // Русская культура в мировом культурном и образовательном пространстве: материалы конгресса в 2 т. / под ред. П. Е. Бухаркина, Н. О. Рогожиной, Е. Е. Юркова. – Т. 2, Ч. 2. – СПб., 2008. – С. 59–64.
97. Маслова, В. А. Лингвокультурология: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [текст] / В. А. Маслова – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208 с.
98. Мастеница, Е. Н. Культурное пространство города: пути постижения и интерпретации [текст] / Е. Н. Мастеница // Труды Санкт-

Петербургского государственного университета культуры и искусств – Т. 212 – СПб., 2015 – С. 223–237

99. Матвеева, А. И. Социальная адаптация и духовная самоидентификация личности [текст] / А. И. Матвеева // Молодой ученый. – Т.2. – Казань, 2011. – № 8. – С. 6–14

100. Месеняшина, Л. А. Интертекстуальность фильма Э. Рязанова «Андерсен. Жизнь без любви» [текст] / Л. А. Месеняшина // Языки профессиональной коммуникации: сб. ст. участников III международной науч. конф. – Т. 2. – Челябинск, 2007. — С. 158–161.

101. Миронова, Н. Н. Оценочный дискурс: проблемы семантического анализа [текст] / Н. Н. Миронова // Известия РАН, Сер. лит. и языка. – Т. 56. – М.: РАН, 1997. – №. 4. – С. 52–59.

102. Михайлов, Н. Н. Теория художественного текста [текст] / Н. Н. Михайлов. – М.: Академия, 2006. – 224 с.

103. Мишина, О. В. Средства создания комического в видеовербальном тексте (на материале английского юмористического сериала «Monty Python Flying Circus») [текст]: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / О. В. Мишина. – Самара, 2007. – 25 с.

104. Моррис, Ч. У. Основания теории знаков [текст] / Ч. У. Моррис // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 37–90.

105. Мухачева, А. М. Пространственные метафоры как фрагмент русской языковой картины мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 [текст] / А. М. Мухачева. – Томск, 2003. – 14 с.

106. Назмутдинова, С. С. Пути достижения гармоничного перевода в кинодискурсе [текст] / С. С. Назмутдинова // Вестник ЧелГУ, сер. «Филология. Искусствоведение». – Челябинск, 2007. – Вып. 17. – № 22 (100). – С. 86–91.

107. Назмутдинова, С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса) [текст]: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / С. С. Назмутдинова. – Тюмень, 2008. – 18 с.

108. Никитин, М. В. Положительная роль стереотипов в процессе межкультурного общения [текст] / М. В. Никитин // Язык. Культура. Коммуникация: материалы междунар. науч. конф. / отв. ред. С. А. Питина. – Челябинск, 2004. – С. 115–117.

109. Никитина, Л. Б. Языковой образ человека как центральная проблема современной лингвоантропологии [текст] / Л. Б. Никитина // Язык. Культура. Коммуникация: материалы Второй междунар. науч. конф. / отв. ред. А. П. Нестеров. – Челябинск, 2005. – С. 161–164.

110. Николова, А. Категория пространства, ее языковая репрезентация и лингвистическое описание [текст] / А. Николова // Проблемы когнитивного и функционально-коммуникативного описания русского и болгарского языков: сб. ст. / под. ред. В. Аврамовой. – Шумен, 2002. – С. 59–92.

111. Огурчиков, П. К. Экранная культура как новая мифология (на примере кино): автореф. дисс. ... д-ра культурологии: 24.00.01 [текст] / П. К. Огурчиков. – М., 2008. – 37 с.

112. Олизько, Н. С. Интертекстуальность как системообразующая категория постмодернистского дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 [текст] / Н. С. Олизько. – Челябинск, 2002. – 27 с.

113. Ощепкова, В. В., Булкин А. П. Великобритания: страна, люди, традиции [текст] / В. В. Ощепкова, А. П. Булкин – М.: Глосса-Пресс, 2000.

114. Ощепкова, В. В. Язык и культура Великобритании, США, Канады, Австралии и Новой Зеландии [текст] / В. В. Ощепкова – М.: Глосса-Пресс, 2006. – 320 с.

115. Питина, С. А. Реализация пространственно-временных отношений в мифологической картине мира. Гл. 3. [текст] / С. А. Питина // Концепты мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира / С. А. Питина. – Челябинск: ЧелГУ, 2002. – С. 89–132.

116. Питина, С. А. Реализация образа поликультурного города в художественном дискурсе [текст] / С. А. Питина // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск: ЧелГУ, 2010. – № 4. – С. 140–143.

117. Попова, З. Д., Стернин, И. А. Язык и национальная картина мира [текст] / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж, 2002. – 59 с

118. Постовалова, В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека [текст] / В. И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – С. 8–69.

119. Предеина М. Ю. Виды моделей бытия: онто-гносеологический аспект [текст] / М. Ю. Предеина // Вестник ЮУрГУ, серия Социально-гуманитарные науки – Т. 13. – Челябинск: ЮУрГУ, 2013 – № 2 – С. 174–177.

120. Прокофьева, В. Ю. Категория пространства в художественном преломлении: Локусы и топосы [текст] / В. Ю. Прокофьева. // Вестник ОГУ. – Оренбург: ОГУ, 2005. – №11. – С. 87–94.

121. Рахилина, Е. В. Когнитивная семантика: История, персоналии, идеи, результаты [текст] / Е. В. Рахилина // Семантика и информатика: Сборник научных статей. – Вып. 36. – М.: Русские словари, 1998. – С. 274–323.

122. Рахилина, Е. В. Когнитивный анализ предметных имен: Семантика и сочетаемость [текст] / Е. В. Рахилина. – М.: Русские словари, 2008. – 416 с.

123. Романова, О. Н. Лингвосемиотическая стереотипизация персонажей в кинотексте молодежной комедии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 [текст] / О. Н. Романова. – Волгоград, 2008. – 16 с.

124. Рыжков, А. Г. Вербальное и визуальное в кинодискурсе [текст] / А. Г. Рыжков // Когнитивный подход к изучению языковых явлений: материалы науч. конф. молодых ученых факультета романо-германской филологии. – Калининград, 2000. – С. 96–102.

125. Ряховская, Е. М. Английский язык и английская социокультура во второй половине XX в. [текст] / Е. М. Ряховская // Вестник МГУ. сер. 19.

Лингвистика и межкультурная коммуникация. – М.: МГУ, 2001. – № 1. – С. 30–55.

126. Савельев, С. В. John Lanchester's *Capital: Rethinking City Spaces And Identities* [текст] / С. В. Савельев // *Footpath*. – Пермь: ПГНИУ. – 2017. – № 10. – С. 49–55.

127. Сегал, Н. А. Пространственные оппозиции как системообразующий признак текста [текст] / Н. А. Сегал // *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации»*. – Т. 24 (63) – Киев: ТНУ, 2011. – № 4, Ч. 2 – С. 362–366

128. Серебренников, Б. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира [текст] / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. К. Постовалова, В. Н. Телия, А. А. Уфимцева. – М.: Наука, 1988. – 216 с.

129. Сепир, Э. Культура, подлинная и мнимая [текст] / Э. Сепир // *Избранные труды по языкознанию и культурологии*. – М., 1992. – 319 с.

130. Слышкин, Г. Г. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) [текст] / Г. Г. Слышкин, М. А. Ефремова. – М.: Водолей Publishers, 2004. – 153 с.

131. Соловьев, В. С. Пространство [электронный ресурс] / В. С. Соловьев // *Энциклопедия Брокгауз и Ефрон: в 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами*. – СПб.: Сигма, 2003а. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

132. Соловьева, И. В. Концептуальные основания герменевтики дискурса: моногр. [текст] / И. В. Соловьева. – Тверь: ТвГУ, 2010. – 160 с.

133. Сорокин, Ю. А. Текст и национально-культурная рефлексия [текст] / Ю. А. Сорокин // *Оптимизация речевого воздействия*. – М.: Наука, 1990. – С. 87–99.

134. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция [текст] / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // *Оптимизация речевого воздействия*. – М.: Наука, 1990. – С. 180–181

135. Степанов, Ю. С. Альтернативный мир. Дискурс. Факт и принцип Причинности [текст] / Ю. С. Степанов // Язык и наука конца XX века. – М.: РГГУ, 1995. – 432 с.
136. Сургай, Ю. В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 [текст] / Ю. В. Сургай. – Тверь, 2008. – 17 с.
137. Сургай, Ю. В. Киноязык как особая сигнификативная система [текст] / Ю. В. Сургай // Наука и инновации 21 века: материалы VII открытой окружной конф. молодых ученых. – Сургут: СурГУ, 2007. – С. 237–239.
138. Сурова, Е. Э. Самоидентификация человека в культуре. Спецкурс [текст] / Е. Э. Сурова // Альманах «Vita Cogitans», Vita Cogitans. Вып. 1. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – № 1. – С. 98–102.
139. Тарасов, Е. Ф. Речевое воздействие: методология и теория [текст] / Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Наука, 1990. – С. 5–18.
140. Темнова, Е. В. Современные подходы к изучению дискурса [текст] / Е. В. Темнова // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2004. – Вып. 26. – 168 с.
141. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. [текст] / С. Г. Тер-Минасова. – М.: Слово, 2000. – 624 с.
142. Топоров, В. Н. Пространство и текст [текст] / В. Н. Топоров // Текст: Семантика и структура / под ред. Т. В. Цивьян. – М., 1983. – С. 227–284.
143. Топоров, В. Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы» (введение в тему) [текст] / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – С. 259–367



144. Трепакова, А. В. Современное американское кино в социально-культурном аспекте: дисс. ... канд. культурологии: [24.00.01] / А. В. Трепакова. – М., 2003. – 165 с.

145. Цивьян, Ю. Г. К метасемиотическому описанию повествования в кинематографе [текст] / Ю. Г. Цивьян // Труды по знаковым системам. Вып. 17. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма / под ред. Ю. М. Лотмана. – Тарту: Тартуский ун-т, 1984. – Вып. 641. – С. 109–121.

146. Цыбина, Л. В. Структура и параметрические характеристики кинематографического дискурса [текст] / Л. В. Цыбина // Лингвистические и экстралингвистические проблемы коммуникации: теоретические и прикладные аспекты: межвузовский сб. науч. тр. – Саранск: МГУ им. Н. П. Огарева, 2006. – Вып. 5. – 120 с.

147. Чайковский, Р. Р. Кинодиалог с позиций стилистики текста [текст] / Р. Р. Чайковский // Проблемы лингвистического анализа текста и лингводидактические задачи: тезисы к VII зональному науч. совещанию. – Иркутск: ИГПИИЯ им. Хо Ши Мина, 1983. – Ч. 2. – С. 111–112.

148. Чайковский, Р. Р. Кинотекст и его конститuentы [текст] / Р. Р. Чайковский // Психолого–педагогические и лингвистические проблемы исследования текста: тезисы докладов республиканской науч.-тех. конф. – Пермь: Пед. общество РСФСР, 1984. – С. 163–164.

149. Чанышева, З. З. Лингвокультурные процедуры выявления этнокультурных смыслов коннотативов [текст] / З. З. Чанышева // Иностранные языки в контексте межкультурной коммуникации: материалы докладов III Международной он-лайн конф. / отв. ред. Т. А. Спиридонова. – Саратов, 2011. – С. 180–186.

150. Чанышева, З. З. Проблема толкования этнокультурных смыслов [текст] / З. З. Чанышева // Единицы языка и речи: лингвистические, переводческие и дидактические проблемы. 4-ые чтения, посвященные памяти

О. Н. Селиверстовой: материалы Всерос. науч.-теор. конф. – Уфа, 2010. – С. 63–68.

151. Чанышева, З. З. Стереотипы в лингвокультурологической парадигме [текст] / З. З. Чанышева // *Номо Лоquens* в языке, культуре, познании: сборник науч. статей к 70-летию профессора Р. З. Мурясова. / отв. ред. З. З. Чанышева. – Уфа, 2010. – С. 338–349.

152. Швейцер, А. Д. Литературный английский язык в США и Англии [текст] / А. Д. Швейцер – М.: ЛКИ, 2008. – 200 с.

153. Шевченко, В. Д. Анализ языковых составляющих британского кинодискурса [текст] / В. Д. Шевченко // *Вестник СамГУ*. – Самара: СамГУ, 2005. – № 4 (38). – С. 135–141.

154. Язык. Культура. Коммуникация: материалы междунар. науч. конф. [текст] / отв. ред. С. А. Питина. – Челябинск, 2004. – С. 53–58.

155. Яковлева, Е. А. Город как текст: эргонимы уфы в динамике развития [текст] / Е. А. Яковлева // *Ономастика поволжья: материалы XIII международной научной конференции*. / отв. ред. Р.В. Разумова, В.И. Супруна. – Ярославль, 2012. – 246–250.

156. Яковлева, Е. Е. Выражение категории пространства в современном русском языке: (На прим. художественных произведений С. Н. Сергеева-Ценского): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 [текст] / Е. Е. Яковлева. – Тамбов, 2003. – 23 с.

157. Яковлева, Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) [текст] / Е. С. Яковлева. – М.: Гнозис, 1994. – 343 с.

158. Auge, M *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity* [текст] / M. Auge – New York: Verso, 1995. – С. 75–120

159. Balshaw, M., Kennedy, L. *Urban Space and Representation* [текст] / M. Balshaw, L. Kennedy – London, Pluto Press, 2000 – 201 с.

160. Bashwiner, D. Interaction of Speech and Music in the Film Sound-track [текст] / D. Bashwiner // Music and the Moving Image (Conference). Abstracts. – New York, 2007. – С. 10–11
161. Benjamin, W. One-Way Street [текст] / W. Benjamin / Translated by E. Jephcott and K. Shorter. – London: Verso, 1997. – С. 59.
162. Bordwell, D. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema [текст] / D. Bordwell. – Cambridge: Harvard University Press, 1989. – 352 с.
163. Bubel, C. The linguistic construction of character relations in TV drama: Doing friendship in Sex and the City. Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultäten der Universität des Saarlandes [текст] / C. Bubel. – Saarbrücken: Universitaet des Saarlandes, 2006. – 294 с.
164. De Certau, M Spatial Stories [текст] / M. de Certau // The Practice of Everyday Life – Berkeley: University of California Press, 1984. – С. 115–130
165. Elsaesser, T. Studying Contemporary American Film [текст] / T. Elsaesser, W. Buckland. – London: Oxford University Press, 2002. – 309 с.
166. Fabe, M. Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique [текст] / M. Fabe. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004. – 279 с.
167. Fauconnier, G., Turner, M. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. [текст] / G. Fauconnier. – NY: Basic Books, 2002.
168. Fortis, J-M. Space in Language [текст] / J-M. Fortis. – Leipzig Summer School, 2010. – С. 1–27
169. Garcia Canclini, N., Liffman, P. From National Capital to Global Capital: Urban Change in Mexico City [текст] / N. Garcia Canclini, P. Liffman // Public Culture – New York: Duke University Press, 2000. – С. 207–213.
170. Garcia Canclini, N. What is a City [текст] / N. Garcia Canclini // The Urban Scene in Latin America – London: Duke University Press, 2009. – С. 37–60

171. Gilloch, G. Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City. [текст] / G. Gilloch. – Cambridge, U.K.: Polity Press, 1996. – С. 144–146.
172. Hewitt, K Understanding Britain [текст] / K. Hewitt – Oxford: Perspective Publications Ltd, 1994.
173. Huysen, A. World Cultures, World Cities [текст] / A. Huysen // Other Cities, Other Worlds. Urban Imaginaries in a Globalizing Age – London: Duke University Press, 2008. – С. 2–23.
174. Kozloff, S. Overhearing Film Dialogue [текст] / S. Kozloff. – Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2000. – 332 с.
175. Lakoff, G., Johnson, M. Metaphors We Live By. [текст] / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago: University of Chicago Press, 1980.
176. Lewis, R. When Cultures Collide [текст] / R. Lewis – London, 1996.
177. Space in Language. Proceedings of the Pisa International Conference – Firenze, 2010 – 25 с.
178. Talmy, L. Lexical typologies [текст] / L. Talmy // Language typology and syntactic description, vol. III: Grammatical categories and the lexicon / T. Shopen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2007. – С. 66–168.
179. Talmy, L. Toward a cognitive semantics. Vol. I [текст] / L. Talmy. // Vol. 1: Concept Structuring Systems. – Cambridge, L.: A Bradford Book, MIT Press, 2000. – 565 с.
180. Tversky, B., Lee, P. U. How Space Structures Language / B. Tversky, P. U. Lee. – Stanford, Stanford University Department of Psychology, 1998
181. Urban Memory. History and amnesia in the modern city [текст] // Edited by Mark Crinson – New York, Routledge, 2005 – 225 с.
182. Vassiliou, A. Analysing Film Content: A Text-Based Approach [текст] / A. Vassiliou. – Surrey: University of Surrey, 2006. – 195 с.

#### **Электронные источники**

183. Батанина, Л. С. Самоидентификация личности в условиях культуры массового общества [электронный ресурс] / Л. С. Батанина URL: <http://www.dissercat.com/content/samoidentifikatsiya-lichnosti-v-usloviyakh->

kultury-massovogo-obshchestva#ixzz2w2MRZ1ga (дата обращения: 12.01.2017).

184. Бороздина, И. С. Пространство как основная категория бытия в языковом отражении [электронный ресурс] / И. С. Бороздина. URL: <http://tl-ic.kursksu.ru/pdf/012-001.pdf> (дата обращения: 12.01.2017).

185. Босова, Л. М. Концептуальная картина мира как основа понимания смысла речевого произведения [электронный ресурс] / Л. М. Босова. URL: [http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/pa1999\\_1/pages/30/pap\\_30.html](http://elib.altstu.ru/elib/books/Files/pa1999_1/pages/30/pap_30.html) (дата обращения: 23.06.2017).

186. Возможных миров семантика [электронный ресурс] URL: <http://iph.ras.ru/elib/0647.html> (дата обращения: 12.01.2017).

187. Гафарова, А. С. Художественный текст vs художественный дискурс [электронный ресурс] / А. С. Гафарова. URL: <http://rgf.tversu.ru/node/486> (дата обращения: 12.01.2017)

188. Герман, Н. Ф. Лингвокультурная идентичность субъекта современной межкультурной коммуникации [электронный ресурс] / Н. Ф. Герман URL: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/lingvokulturnaja-identichnost-subekta-sovremennoj-mezhkulturnoj-kommunikacii.html> (дата обращения: 12.01.2017)

189. Егорова, Д. Художественный дискурс постмодернизма [электронный ресурс] / Д. Егорова URL: [http://zyrtel.narod.ru/print/4\\_postmodernizm\\_print.htm](http://zyrtel.narod.ru/print/4_postmodernizm_print.htm) (дата обращения: 12.01.2017).

190. Калинин, И. «Петербургский текст московской филологии [электронный ресурс] / И. Калинин URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/ka27.html>

191. Некрасова, Н. А., Некрасов С. И. Мироззрение как объект философской рефлексии [электронный ресурс] / Н. А. Некрасова, С. И. Некрасов. URL: <https://top-technologies.ru/ru/article/view?id=23192> (дата обращения: 12.01.2017)

192. Семантика возможных миров [электронный ресурс] URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Rudnev/Dict/\\_16.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Rudnev/Dict/_16.php) (дата обращения: 12.01.2017).

193. Силич, Т. А. Пространство и время как атрибуты и всеобщие формы существования материи [электронный ресурс] / Т. А. Силич. URL: [http://www.sde.ru/files/t/silich/Book/Subject\\_3.3.pdf](http://www.sde.ru/files/t/silich/Book/Subject_3.3.pdf) (дата обращения: 12.01.2017)

194. Титова, М. П. Лингвокультурологическое осмысление категории пространства [электронный ресурс] / М. П. Титова. URL: [http://www.rusnauka.com/15\\_NNM\\_2012/Philosophia/4\\_111456.doc.htm](http://www.rusnauka.com/15_NNM_2012/Philosophia/4_111456.doc.htm) (дата обращения: 12.01.2017).

195. Турома, С. Семиотика городского пространства Ю. М. Лотмана: опыт переосмысления [электронный ресурс] / С. Турома URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/98/tu8.html> (дата обращения: 12.01.2017).

196. Fauconnier, G. Mental Spaces [электронный ресурс] / G. Fauconnier. – URL: <http://terpconnect.umd.edu/~israel/Fauconnier-MentalSpaces.pdf> (дата обращения: 12.01.2017)

#### **Справочная литература:**

197. Краткий психологический словарь [текст] (КПС) / Л. А. Карпенко (сост.), А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский (ред.). – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.

198. Лингвистический энциклопедический словарь [текст] / под ред. В. Н. Ярцевой. – М., 1990. – 390 с.

199. Литературный энциклопедический словарь [текст] / ред. В. М. Кожевников, П. А. Николаев. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

200. Логический словарь: ДЕФОРТ [текст] / А. А. Ивин, В. Н. Переверзев, В. В. Петров (ред.). – М.: Мысль, 1994. – 268 с.

201. Ребер, А. Большой толковый психологический словарь: В 2-х т. Том II [текст] / пер. с англ. Е. Ю. Чеботарева. – М.: АСТ, 2001. – 560 с.

202. Советский энциклопедический словарь [текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 1600 с.
203. Толковый словарь русского языка [текст] / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Астрель, 2007.
204. Философия от античности до современности [электронный ресурс]. – М.: DirectMedia, 2002. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
205. Философский энциклопедический словарь [текст] (ФЭС) / Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. Н. Ковалёв, В. Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
206. Энциклопедия Брокгауз и Ефрон: в 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами [электронный ресурс]. – СПб.: Сигма, 2003. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).
207. Этимологический словарь русского языка [текст] / под ред. М. Фасмера – М.: «Прогресс», 1986.
208. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners [текст] – 2007.
209. The Oxford Dictionary of English Etymology [текст] – Oxford: Claeredon press, 1966.

#### **Список источников**

210. Лукас, О. Степанов, А. Эликсир князя собакина [текст] / О. Лукас, А. Степанов. – М.: АСТ, 2011. – 541 с.
211. Пелевин, В. О. Generation «П» [текст] / В. О. Пелевин. – М.: Вагриус, 1999. – 336 с.
212. Auster, P. In the Country of Last Things [текст] / P. Auster – New York: Viking Press, 1987. – 188 с.
213. Faulks, S. A Week in December [текст] / S. Faulks – London: Vintage Books, 2009. – 390 с.
214. Rendell, R. Portobello [текст] / R. Rendell – London: Arrow Books, 2008. – 376 с.
215. Simpsons Wiki [электронный ресурс] URL: [http://simpsons.wikia.com/wiki/Simpsons\\_Wiki](http://simpsons.wikia.com/wiki/Simpsons_Wiki) (дата обращения: 12.01.2017).

216. Все сезоны мультсериала «Симпсоны» [электронный ресурс]  
URL: <http://simpsons.fox-fan.ru> (дата обращения: 12.01.2017)
217. The Simpsons Episode Scripts [электронный ресурс] URL: [http://www.springfieldspringfield.co.uk/episode\\_scripts.php?tv-show=the-simpsons  
&season=3](http://www.springfieldspringfield.co.uk/episode_scripts.php?tv-show=the-simpsons&season=3) (дата обращения: 12.01.2017)