

*Л.А. Ложещицына,
и.о. доцента программы «Европоведение»,
Американский университет в Центральной Азии*

Художественный текст как вторичная моделирующая система

Целью данной статьи является рассмотрение художественного текста как вторичной моделирующей системы. В связи с этим в статье рассматриваются вопросы о языке как первичной моделирующей системе, об одном из способов существования текста, а именно об информативности текста.

Общеизвестно положение о том, что язык так же древен, как и сознание. Язык и сознание представляют собой органическое единство, не исключающее, однако, и противоречий между ними.

Сущность языка обнаруживает себя в его функциях. Прежде всего, язык выступает как средство общения, передачи мыслей, выполняет коммуникативную функцию. Мысль представляет собой идеальное отображение предмета и поэтому не может быть ни выражена, ни передана без материального обрамления. В роли материальной, чувственной оболочки мысли и выступает слово как единство знака, звучания и значения, понятия. Речь представляет собой деятельность, сам процесс общения, обмена мыслями, чувствами и т.п., осуществляемый с помощью языка как средства общения. Но язык не только средство общения, но и орудие мышления, средство выражения и оформления мыслей.

Язык выполняет роль инструмента, накопления знаний, развития сознания. В языковых формах наши представления, чувства и мысли приобретают материальное бытие и благодаря этому могут стать и становятся достоянием других людей.

Художественный текст, как произведение искусства, выполняет свою главную эстетическую функцию. Это означает, что он является отражением эстетической концепции автора, который, в соответствии со своим пониманием, отношением и оценкой, обработал и представил свой замысел в литературной форме.

Между миром художественной деятельности и миром реалий существуют сложные взаимоотношения, т.к. здесь переплетаются два основных принципа: отражение предметного мира (сложное, иерархическое, не прямое) и возможность отлета фантазии от жизни. Специфика искусства заложена в своеобразном сочетании вымысла и верности жизненной правде. Художественный текст моделирует и частный, и универсальный объект и сочетает в себе временную конечность и бесконечность.

Текст как произведение художественного творчества, т.е. вторичная моделирующая система, отражает объективный мир и авторский вымысел. Характер гносеологической ситуации, создаваемой в тексте, и его онтологический статус занимают особое место в кругу признаков текста.

Текст для читателя – источник информации об авторе, его взглядах, его мировоззрении, его понимании той или иной темы. Информация, заложенная в тексте, т.е.

содержание, номинация, смысл, охватывает ряд проблем, одна из которых – проблема нового. Однако для одного реципиента/читателя сообщение будет новым и будет включать новую информацию, а для другого не будет таковым вследствие его априорной осведомленности. К тому же, то, что было новым, имеет свойство устаревать. В то же время есть и другая характеристика информации – ее ценность. С точки зрения аксиологии, некоторые тексты имеют непреходящую ценность. Их эстетико-познавательное значение всегда остается в сокровищнице человечества. Они служат постоянным источником нового и поэтому всегда информативны.

И.Р. Гальперин различает три вида текстовой информации (2, с. 27): содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую.

Содержательно-фактуальная информация представляет собой сообщения о фактах, событиях и процессах, происходящих в настоящем, прошлом или будущем, в окружающей действительности или в вымышленном мире. Сюда относятся сведения о месте действия, о времени событий, об именах героев, о возрасте, семейном положении и так далее. Это еще и грамматическая категория информативности, представляющая собой обязательный признак текста. Этот вид информации характерен для научных, публицистических, аналитических текстов.

Содержательно-концептуальная информация сообщает читателю об авторском понимании, о причинно-следственной связи событий и поступков в художественном тексте, об отношениях между героями, их сложном психологическом и эстетико-познавательном взаимоотношении. Такую информацию можно найти по всему тексту. Она представляет собой переосмысленную творческую интерпретацию отношений, фактов, событий, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном воображаемом мире. Эту информацию можно толковать по-разному: как истинную или мнимую. Эта категория особенно характерна для художественных произведений и требует определенной мыслительной работы.

В раскрытии содержательно-концептуальной информации большую роль играет содержательно-фактуальная информация, которую можно извлечь из значений отдельных слов и словосочетаний, из смысла отдельных предложений, переосмысления в составе целого текста, а также в соответствии с назначением отдельных стилистических приемов. По мнению Гальперина, содержательно-концептуальная информация является комплексным понятием и представляет собой замысел автора в сочетании с его содержательной интерпретацией. Иногда, чтобы найти содержательно-концептуальную информацию, необходимо провести толкование идеи произведения. Само толкование текста есть не что иное, как процесс раскрытия содержательно-концептуальной информации, желание преодолеть поверхностную структуру текста, его доступное содержание и проникнуть в его глубинный смысл.

В качестве примера обратимся к отрывку из драмы «Король забавляется» Виктора Гюго (3). Пьеса была написана в июне-июле 1832 года, когда король Франциск I **потопил** в крови июльское восстание сторонников республиканского правления, что нашло свое отражение в драме. В пьесе двор короля Франциска I **и он сам представлены самым непривлекательным образом**. Таким образом, автор обличает монархический произвол и изображает трагическую судьбу ее жертв. История служит Гюго только условным фоном для развертывания своей концепции демократизации общества. Пьеса, запрещенная после премьеры, вновь вышла на подмостки только через 50 лет. Идеи Гюго, его герои

с трагической и яркой судьбой вдохновили итальянского композитора Джузеппе Верди на написание оперы «Риголетто», в основе которой лежит драма В. Гюго.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ.
ЯВЛЕНИЕ ВТОРОЕ.

После того как человек скрылся, Трибуле неслышно открывает дверь в стене двора. Осторожно оглядывается, затем вынимает ключ из скважины и запирает дверь изнутри. Делает несколько шагов по двору со встревоженным и озабоченным видом.

Трибуле

Я проклят стариком. Пока он говорил
И называл меня лакеем, я дурил.
О, я был подлецом, смеялся... Но я очень
Словами старика остался озабочен.

(Садится на скамейку у каменного стола.)

Я проклят им!..
(В глубокой задумчивости, опустив голову на руки.)

В руках природы и людей

Я становился все жесточе и подлей.
Вот ужас: быть шутом! Вот ужас: быть уродом!
Все та же мысль гнетет. Все та же – год за годом.
Уснешь ли крепким сном или не в силах спать, –
«Эй, шут, придворный шут!» – услышишь ты опять.
Ни жизни, ни страстей, ни ремесла, ни права, –
Смех, только смех один, как чумная отравка.
Солдатам, согнанным, как стадо, в их строю,
Что вместо знамени тряпицу чтут свою,
Любому нищему, что знает только голод,
Тунисскому рабу и каторжникам голым,
Всем людям на земле, миллионам тварей всех
Позволено рыдать, когда им гадов смех, –
А мне запрещено! И с этой мордой злобной
Я в теле скорчился, как в клетке неудобной.
Противен самому себе до тошноты,
Ревную к мощи их и к чарам красоты.
Пусть блеск вокруг меня, – тем более я мрачен.
И если, нелюдим, усталостью охвачен,
Хотя бы краткий срок хочу я отдохнуть,
С очей слезу смахнуть, горб со спины стряхнуть, –
Хозяин тут как тут. Весельем он увенчан;
Он – всемогущий бог, любимец многих женщин;
Забыл он, что есть смерть и что такое боль;
Доволен жизнью и сверх всего – король!
Пинком ноги он бьет несчастного паяца
И говорит, зевнув: «Заставь меня смеяться!»
Бедняк дворцовый шут! Ведь он – живая тварь,
И вот весь ад страстей, томивший душу встарь,
Свое злопамятство, и гордость небольшую,
И ужас, что хрипит в его груди, бушующая,

Весь этот вечный гнет, весь этот тайный зуд,
Все чувства черные, что грудь ему грызут, –
По знаку короля он вырывает с мясом,
Чтоб хохотал любой смешным его гримасам.
Вот мерзость! Встань, ложись, не помни ни черта, –
А нитка за ногу все дергает шута!
Все гонят и клянут, презренного рутая.
А вот и женщина – она полунагая;
Он жаждет с нею быть. Веселая краса
Берет его в постель и треплет, будто пса.
Так знайте, господа весельчаки вельможи, –
Я ненавижу вас. Меня вы, знаю, тоже.
Как заставляет шут расплачиваться вас!
Как на любой щипок ощерится тотчас!
Как демон, шепчется с хозяином советчик!
Едва возникшие карьеры – вроде свечек,
И только ты в когтях очутишься его, –
Вмиг оперения лишишься своего.
Вы сделали шута собакой. Жребий волчий –
В бокалы пьяные своей прибавить желчи,
И доброту изгнать, и сердце сжать в комок,
И этот острый ум, который мыслить мог,
Глушить в бубенчиках, и тайно пробираться
По вашим праздникам, как некий дух злорадства,
Со скуки разрушать чужую жизнь всегда.
И все тщеславье в том, что у других беда...
И всюду и всегда, куда ни кинет случай,
Носить ее в себе, мешая с жизнью жгучей,
И бережно хранить, и прятать ото всех,
И ярко наряжать в свой надоевший смех –
Старуху Ненависть!

(Подымается со скамьи.)

Долой все, что томило!

Не стал ли я другим пред этой дверью милой?
Мир, из которого иду я, позабыт.
Пусть не проникнет в дом все, что меня томит.

(Снова задумывается.)

Я проклят стариком!.. Зачем же мысль дурная
Все возвращается? Ее я прогоняю.
Все будет хорошо.

(Пожимает плечами.)

Иль я сошел с ума?

(Подходит к двери дома и стучит.)

Этот текст дает ключи к пониманию образа главного героя, устанавливает причинно-следственные связи, которые лежат в основе его поведения, показывает взаимоотношения героя с другими действующими лицами, раскрывает некоторые тайные помыслы и вызывает интерес к дальнейшему разворачиванию сюжетной линии.

Характеристика, которую дает герой сам себе, безжалостна и гротескна:

Ни жизни, ни страстей, ни ремесла, ни права, –
Смех, только смех один, как чумная отравка.

И с этой мордой злобной
Я в теле скорчился, как в клетке неудобной.
Противен самому себе до тошноты,
Ревную к мощи их и к чарам красоты.
Пусть блеск вокруг меня, – тем более я мрачен.
И если, нелюдим, усталостью охвачен,
Хотя бы краткий срок хочу я отдохнуть,
С очей слезу смахнуть, горб со спины стряхнуть, –
Хозяин тут как тут.

Бедняк дворцовый шут! Ведь он – живая тварь,
И вот весь ад страстей, томивший душу встарь,
Свое злопамятство, и гордость небольшую,
И ужас, что хрипит в его груди, бушующая,
Весь этот вечный гнет, весь этот тайный зуд,
Все чувства черные, что грудь ему грызут, –
По знаку короля он вырывает с мясом,
Чтоб хохотал любой смешным его гримасам.
Вот мерзость! Встань, ложись, не помни ни черта, –
А нитка за ногу все дергает шуга!
Все гонят и клянут, презренного ругая.

Боль, невозможность изменить свою жизнь, постоянное насилие, которое испытывает герой, унижение и отчаяние звучат в словах Трибуле.

Поведение его «хозяина» и придворных становится причиной ненависти и мести шуга:

Хозяин тут как тут. Весельем он увенчан;
Он – всемогущий бог, любимец многих женщин;
Забыл он, что есть смерть и что такое боль;
Доволен жизнью и сверх всего – король!
Пинком ноги он бьет несчастного паяца
И говорит, зевнув: «Заставь меня смеяться!»
Все гонят и клянут, презренного ругая.
Так знайте, господа весельчаки вельможи, –
Я ненавижу вас. Меня вы, знаю, тоже.

Торжество звучит в его словах, когда он рассказывает о мести тем, кто презирает и унижает его, о мести за свое уродство и насмешки:

Как заставляет шут расплачиваться вас!
Как на любой щипок ощерится тотчас!
Как демон, шепчется с хозяином советчик!
Едва возникшие карьеры – вроде свечек,
И только ты в когтях очутишься его, –
Вмиг оперения лишишься своего.

Будучи умным и страстным человеком, Трибуле не находит ни в ком понимания и сочувствия. Шут мстит за свое бесправие, унижение, немощь.

Вы сделали шута собакой. Жребий волчий –
В бокалы пьяные своей прибавить желчи,
И доброту изгнать, и сердце сжать в комок,
И этот острый ум, который мыслить мог,
Глушить в бубенчиках, и тайно пробираться
По вашим праздникам, как некий дух злорадства,
Со скуки разрушать чужую жизнь всегда.
И все тщеславье в том, что у других беда...
И всюду и всегда, куда ни кинет случай,
Носить ее в себе, мешая с жизнью жгучей,
И бережно хранить, и прятать ото всех,
И ярко наряжать в свой надоевший смех –
Старуху Ненависть!

В его словах можно увидеть и горечь, и обиду, и отчаяние, которые находят выход в злорадстве и ненависти к окружающим.

Но, оказавшись перед таинственной, скрытой от посторонних глаз, дверью, Трибуле преображается, и в его устах звучат иные речи:

Долой все, что томило!
Не стал ли я другим пред этой дверью милой?
Мир, из которого иду я, позабыт.
Пусть не проникнет в дом все, что меня томит.

Текст дает понять, что за этой дверью находится иная жизнь, противоположная дворцовым интригам. Но у шута неспокойно на душе, и понятно, что в эту мирную, скрытую, охраняемую от чужих жизнь вторгается что-то недоброе:

Я проклять стариком!.. Зачем же мысль дурная
Все возвращается? Ее я прогоняю.
Все будет хорошо.

Автор дает нам возможность строить предположения о возможных изменениях в жизни героев.

Текст драмы привлекает романтическими контрастами, бурными столкновениями страстей, свободолобивым пафосом, напряженным и динамичным действием. В данном монологе Трибуле предстает язвительным шутком и грозным мстителем, которому противостоят король, легкомысленный и развращенный, и придворные, во всем подражающие своему королю. Обличение социальной несправедливости, утверждение человеческого достоинства и свободы – такова концепция автора, которая отражена в тексте.

Трудность выявления смысла обусловлена многими причинами, среди которых стоит отметить, во-первых, недостаточный общий тезаурус читателя, т.е. недостаточную начитанность; во-вторых, неумение пользоваться языковыми средствами; в-третьих, отсутствие опыта в оценке произведения и, как следствие, сведение понимания только к фактуальной информации, когда сама концепция автора остается недоступной. Хотя стоит отметить, что и читатели, умудренные опытом, по-разному могут понимать концептуальность информации. В этом заложена сущность возможно разнообразного толкования всякого произведения искусства.

Как видим, концептуальность является основной категорией художественного текста. Соотноясь с идеей произведения, она заостряет внимание на понятии нового, которое раскрывается не сразу, а постепенно, которое возможно увидеть лишь в объеме целого текста.

Части текста, которые имеют свое содержание, представляют собой важные этапы в раскрытии концептуальной информации. Информацию текста можно определить как соотношение смыслов и сообщений, дающее новый аспект явления, факта, события. Это соотношение подвержено изменению по мере поступательного движения текста. В связи с этим стоит отметить, что понятие концептуальной информации определяется лишь завершённым текстом. Такая информация стремится к пределу, предопределённому заглавием (названием). Таким образом, содержание текста как некоего законченного целого и является его информацией.

Третий вид текстовой информации – *содержательно-подтекстовая* – представляет собой скрытую информацию, которую можно найти благодаря мыслительной работе, нахождением ассоциаций и связей, путем сравнения и анализа. Подтекст задумывается самим автором и сопутствует тексту. Без проникновения в концептуальную информацию нельзя проникнуть в подтекстовую.

Некоторые исследователи отмечают также наличие затекстовой информации, которая также влияет на формирование смысла произведения. По мнению Белянина (1), затекст присутствует в тексте неявно – как отсылка к реальным событиям или явлениям, он отражает фрагмент действительности, включенный в текст. Целью текста является описание затекста в том ракурсе, который видится его автору. В художественном произведении затекст является вымышленным.

Подтекст выводится из способности порождать дополнительные смыслы благодаря разным структурным особенностям, своеобразию сочетаний предложений, символическим языковым фактам. Буквальное и подтекстовое сочетаются между собой, как тема (данность) и рема (новое). Особенность подтекста состоит в том, что он постоянно ускользает от внимания, потому что недоступен непосредственному наблюдению. Часто требуется неоднократное чтение для выявления подтекстовой информации. Смысл лежит в основе этой информации.

Различают два вида содержательно-подтекстовой информации: ситуативную и ассоциативную.

| Ситуативная | Ассоциативная |
|--|---|
| А) Связана с фактами, событиями, описанными в произведении | А) Возникает с осознанной привычкой связывать изложенное с накопленным личным или общественным опытом |
| Б) Определяется взаимодействием сказанного в данном отрывке со сказанным ранее | Б) Расплывчата, неопределенна, туманна |
| В) Связана с содержательно-фактуальной информацией | В) Связана с содержательно-концептуальной информацией |

Подтекст – это своего рода диалог между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной сторонами информации. Оба потока информации идут параллельно, дополняют друг друга или вступают в противоречие. Именно для нахождения

смысла подтекст является конкретной реальностью, требующей пристального внимания к тексту и творческого подхода читателя.

Так, например, в тексте новеллы Проспера Мериме «Кармен» можно проследить по содержательно-подтекстовой информации смысл поступков героев. Приведем небольшой отрывок из новеллы, где повествуется о смерти героини.

По окончании обедни я вернулся в венту. Я надеялся, что Кармен сбежала; она могла бы взять моего коня и ускакать... но я увидел ее. Она не хотела, чтобы кто-нибудь подумал, будто она испугалась меня. В мое отсутствие она распоролла подол своего платья и вынула зашитый в него свинец. Теперь Кармен сидела у стола, вперив взор в глиняную миску с водой, куда она вылила расплавленный ею свинец. Она была так поглощена своей ворожкой, что не заметила моего присутствия. Она то брала кусочек свинца и печально поворачивала его во все стороны, то напевала одну из тех чародейных песен, в которых женщины ее племени зывают к Марии Падилю, возлюбленной дона Педро, бывшей, как говорят, *Bari Crallisa* – великой королевой цыган¹.

– Кармен! Ты поедешь со мной? – спросил я.

Она встала, бросила на пол миску и накинула на голову мантилью, явно собравшись в путь. Подвели моего коня, она села на его круп, и мы поскакали.

– Скажи, Кармен, – спросил я после недолгого пути, – ведь ты последуешь за мной, правда?

– Я последую за тобой в могилу, да, но жить с тобой я не стану.

Мы находились в уединенном ущелье, я осадил коня.

– Здесь? – спросила она и мигом соскочила наземь.

Она сняла мантилью, бросила ее к своим ногам и застыла на месте, подбоченясь и пристально смотря на меня.

– Ты же хочешь меня убить, понимаю, – сказала она. – От судьбы не уйдешь, но я не покорюсь.

– Прошу тебя, – проговорил я, – образумься. Выслушай меня. Я готов позабыть прошлое. А ведь это ты погубила меня, сама знаешь. Из-за тебя я стал вором и убийцей. Кармен, моя Кармен! Позволь мне спасти тебя и самому спастись вместе с тобой.

– Хосе, – ответила она, – ты просишь невозможного. Я разлюбила тебя, а ты еще любишь меня и потому хочешь убить. Я опять могла бы что-нибудь напелсти тебе, но мне не хочется утруждать себя. Между нами все кончено. Как мой *ром*, ты вправе убить свою *рами*², но Кармен всегда будет свободна. *Calli* она родилась и *calli*³ умрет.

– Так, значит, ты любишь Лукаса? – спросил я.

– Да, я любила его, одно мгновение, как и тебя, быть может, меньше, чем тебя. Теперь я больше никого не люблю и ненавижу себя за то, что когда-то тебя любила.

Я бросился к ее ногам, я взял ее руки, оросил их слезами. Я напомнил ей о счастливых минутах, которые мы пережили вместе.

Я обещал ей остаться разбойником, лишь бы умиловить ее. Я предлагал ей все, сеньор, решительно все, только бы она согласилась любить меня!

Она ответила:

– Любить тебя – не могу. Жить с тобой – не хочу.

Ярость обуяла меня. Я выхватил нож. Мне хотелось, чтобы она испугалась, попросила пощады, но это была не женщина, а дьявол.

¹ Марию Падилю обвиняли в том, что она околдовала короля дона Педро. Согласно народной молве, она подарила королеве Бланке Бурбонской золотой пояс, показавшийся живой змеей замороженному взгляду короля. Отсюда то отвращение, которое он всегда питал к своей несчастной супруге. (Прим. автора.)

² Rom – муж, Romi – жена. (Прим. автора.)

³ Callo; женский род – calli, множественное число – calis (калесь). Дословно: черный. Так цыгане называют себя на своем языке. (Прим. автора.)

– В последний раз спрашиваю тебя, – воскликнул я, – останешься со мной или нет?

– Нет! нет! нет! – повторила она, топая ногой. И, сняв с пальца кольцо, мой подарок, швырнула его в кусты.

Я дважды ударил ее. Это был нож Кривого, я взял его, когда сломал свой. После второго удара она упала, даже не вскрикнув. Мне кажется, я до сих пор вижу пристальный взгляд ее больших черных глаз; затем они помутнели и закрылись. Я целый час просидел, уничтоженный, над ее телом. Затем я вспомнил, что Кармен несколько раз говорила мне о своем желании быть похороненной в лесу. Вырыв ножом могилу, я опустил ее туда. Я долго проискал ее кольцо и под конец нашел его. И кольцо и маленький крестик я положил рядом с ней. Не знаю, быть может, я неправильно поступил. Затем я вскочил на коня, прискакал в Кордову и сдался в первой же кордегардии. Я сказал, что убил Кармен, но отказался наотрез указать, где ее могила. Отшельник был святой человек. Он молился о ней. Он отслужил обедню за упокой ее души... Бедная девочка! Во всем виноваты *калесьи*: это они так воспитали ее.

Обратимся к фактам, изложенным в тексте: «В мое отсутствие она распоролла подол своего платья и вынула зашитый в него свинец. Теперь Кармен сидела у стола, вперив взор в глиняную миску с водой, куда она вылила расплавленный ею свинец. Она была так поглощена своей ворожкой, что не заметила моего присутствия. Она то брала кусочек свинца и печально поворачивала его во все стороны, то напевала одну из тех чародейных песен, в которых женщины ее племени взывают к Марии Падильо...» Эти факты говорят о том, что цыганка является фаталисткой, что подтверждает и фраза: «От судьбы не уйдешь...»

Драматизм ситуации нарастает с каждой фразой, что подтверждено текстом: уединенность ущелья, остановка в пути, напряженный разговор и поведение цыганки – все говорит о неизбежности конца. А презрение, которым она награждает своего спутника, должно, по мнению читателя, вывести того из равновесия: «Я последую за тобой в могилу, да, но жить с тобой я не стану»; «Она сняла мантилью, бросила ее к своим ногам и застыла на месте, подбоченясь и пристально смотря на меня»; «... я не покорюсь»; «Я разлюбила тебя, а ты еще любишь меня и потому хочешь убить. Я опять могла бы что-нибудь напелсти тебе, но мне не хочется утруждать себя. Между нами все кончено»; «Теперь я больше никого не люблю и ненавижу себя за то, что когда-то тебя любила»; «Любить тебя – не могу. Жить с тобой – не хочу»; «Нет! нет! нет! – повторила она, топая ногой. И, сняв с пальца кольцо, мой подарок, швырнула его в кусты».

С каждой фразой, брошенной в лицо ненавистного Хосе, читатель все больше убеждается, впрочем, как и сам герой, что о любви не может быть и речи. Но Хосе-то любит, любит страстно, отчаянно, и он угрожает ножом, унижается, вымаливая хотя бы ложь: «Я бросился к ее ногам, я взял ее руки, оросил их слезами. Я напомнил ей о счастливых минутах, которые мы пережили вместе. Я обещал ей остаться разбойником, лишь бы умиловить ее. Я предлагал ей все, сеньор, решительно все, только бы она согласилась любить меня!» Все напрасно. И тогда – вот он апогей ситуации – Кармен довела Хосе до состояния ярости, чтобы свершилось предначертанное – «Я дважды ударил ее... После второго удара она упала, даже не вскрикнув. Мне кажется, я до сих пор вижу пристальный взгляд ее больших черных глаз; затем они помутнели и закрылись. Я целый час просидел, уничтоженный, над ее телом».

Для Хосе жизни без Кармен нет, поэтому он чувствует себя «уничтоженным». Он отдает ей последний долг, опускает ее в могилу, заказывает обедню и, обрекая себя на смерть, отдается в руки властям, сожалея только о судьбе возлюбленной.

В эпоху узаконенного унижения женщин, превращения их в средство обогащения, в средство получения более высокого социального статуса, унижения и полного подчинения воли отца, а затем и мужа, бесправия на государственном уровне Кармен осталась независимой, свободной, вольной птицей, которая сама решала свою судьбу и отвергала любое насилие над собой.

И сегодня страстный и отчаянный, свободолюбивый и романтичный характер Кармен привлекает читателей и зрителей. Сильная, цельная личность героини Мериме привлекла и французского композитора Жоржа Бизе, создавшего один из самых ярких спектаклей на оперной сцене. Благодаря великолепной музыке история цыганки Кармен получила самое широкое распространение во всем мире.

Как считает Гальперин, художественный текст выступает в двух ипостасях: он конкретен и неопределен. С одной стороны, текст организован, структурирован, а с другой стороны, подтекст неопределен, размыт и находится в отношении дополнительности или оппозиции к буквальному сообщению. Все виды текстовой информации влияют друг на друга и на общий смысл всего произведения, который находится в сознании читателя. Процесс выявления смысла, основанный на подтексте, у разных исследователей называется по-разному: декодированием, разгадкой, интерпретацией и пр.

Литература

1. *Белянин В.П.* Психоллингвистика: Учебник. 2-е изд. – М.: Флинта, 2004. – 232 с.
2. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука. – 1981.
3. *Гюго В.* Собрание сочинений в 10 томах. Т. 2. – М.: Правда. – 1972.
4. *Мериме П.* Избранное. Новеллы. Хроника царствования Карла IX. – М.: Правда. – 1986. – С. 329–388.

Ч.Ш.Рыскулова,

*ассистент профессора программы «Английский язык»,
декан по академическим вопросам,
Американский университет в Центральной Азии*

Сочетание кыргызских послелогов с исходным падежом и их функциональные соответствия в английском языке

Послелогом относятся к разряду служебных слов, выражающих различные отношения между главными и зависимыми членами словосочетания, они в основном выражают пространственные и временные отношения, а также значения цели, причины, следствия, образа действия, сравнения, совместимости и т. д. (5, с. 389).

Послелогом в тюркских языках рассматриваются путем сопоставления их с падежными аффиксами, служебными именами родственных языков, а также – предлогами, которые отсутствуют в тюркских языках.