Scientific-methodological electronic journal "Foreign Languages in Uzbekistan", 2021, No 3 (38), 65-76
https://journal.fledu.uz
ISSN: 2181-8215 (online)

ВЕРБАЛИЗАЦИЯ СТРУКТУРЫ ЗНАНИЙ В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Луиза Умаровна МУЗАФАРОВА
Старший преподаватель, соискатель PhD
Кафедра теории и практики английского языка
Самаркандский государственный институт иностранных языков
Самарканд, Узбекистан

БАДИИЙ МАТНДА БИЛИМ ТАРКИБИНИ ВЕРБАЛ ИФОДАСИ

Луиза Умаровна МУЗАФАРОВА
катта ўқитувчи, мустақил изланувчи (PhD)
Инглиз тили назарияси ва амалиёти кафедраси
Самарқанд давлат чет тиллар институти
Самарқанд, Ўзбекистон

VERBALIZATION OF THE STRUCTURE OF KNOWLEDGE IN A LITERARY TEXT SPACE

Luiza Umarovna MUZAFAROVA
Senior Lecturer, PhD researcher
Department of Theory and Practice of the English Language
Samarkand State Institute of Foreign Languages
Samarkand, Uzbekistan

UDC (УЎК, УДК): 81-13+81'23

For citation (иқтибос келтириш учун, для цитирования):
Музафарова Л.У. Вербализация структур знаний в пространстве художественно текста// Ўзбекистонда хорижий тиллар. 2021. — № 3 (38). — С. 65-76.

https://doi.org/10.36078/1624858681

Received: April 15, 2021
Accepted: June 17, 2021
Published: June 20, 2021

Copyright © 2021 by author(s).
This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Open Access

Аннотация. В статье представлен анализ форм и способов вербальной презентации структуры знаний «performing arts / зрелищные виды искусств» в пространстве художественного произведения, повести Дж. Д. Сэлинджера "Zooey". Структура знаний является одной из форм репрезентации и концептуализации информации в сознании человека. Масштаб структуры знаний зачастую превосходит масштаб понятия или концепта. Пространством реализации подобной структуры может быть текст, в т.ч. и художественный, или даже интертекстуальное пространство. В отличие от традиционного анализа форм вербального выражения концепта на лексическом или фразеологическом уровне, в статье проводится компонентный и контекстуальный анализ не только вербальных форм реализации структуры знаний, но также и имплицитного содержания. Особое внимание уделяется выделению и детальному описанию субкатегорий исследуемой структуры знаний, соотнесению их объемов, определению ядерных и периферийных составляющих. В структуре знаний выделяются материальные символы и атрибуты, лица, действия и процессы, а также маркированная лексика и профессиональный жаргон. Соотнесение плана содержания текста с реализованной в его пространстве масштабной структурой знаний приводит к выводу об их взаимосвязи и обосновывает их комплементарное изучение.

Ключевые слова: когнитивная лингвистика; концепт;

Аннотация. Мақола Ж. Д. Сэлинжер бадиий асарлари, қиссаларида “performing arts / ижро санъати” билим таркибининг вербал ифода усуллари ва таҳлил шаклларига бағишланган. Билим таркиби ахборотни инсон онгида концептуаллаштириш ва намойиш этиш шаклларидан бири саналади. Билим таркиби кўпгина ҳолларда концепт ёки тушунча кўламига нисбатан кенг қамровли ҳисобланади. Бу каби таркибни амалга оширишда бадиий ёки интертекстуал макон матни муҳим аҳамият касб этади. Мазкур мақолада концептни лексик ва фразеологик сатҳдаги анъанавий таҳлилидан фарқли ўлароқ, нафақат билим таркибини вербал шакллари намойиши, балки мазмун имплицит таркибини компонент ва контекстуал таҳлили амалга оширилган. Шунингдек, тадқиқ этилаётган билим таркибининг субкатегорияларини батафсил тавсифини белгилашга, ядро ва периферик компонентларни аниқлашга алоҳида эътибор қаратилган. Билим таркибида моддий белги ва атрибутлар, шахс, ҳаракат ва жараён, шунингдек, касбга оид жаргон ҳамда махсус маркерланган сўзлар ажратиб кўрсатилди. Матн мазмунининг билим таркиби доирасидаги таҳлил уларни боғлиқ равишда ўрганиш зарурлиги борасидаги хулосага олиб келди.

Калит сўзлар: когнитив тилшунослик; концепт; билим таркиби; когнитив тасниф; концептнинг лисоний ифодаси; бадиий матн.

Abstract. The article presents the analysis of the forms and methods of verbal presentation of the structure of knowledge «performing arts» in the context of a literary text, «Zooey» by J.D. Salinger. The structure of knowledge is one of the forms of representation and conceptualization of information in the human mind. The scale of the knowledge structure often exceeds the scope of the concept. The space for implementing such a structure can be a text, including a literary one, or even an intertextual space. In contrast to the traditional analysis of the forms of verbal expression of the concept at the lexical or phraseological level, the article provides a component and contextual analysis of the verbal forms of realization of the knowledge structure, as well as the implicit content. Special attention is paid to the identification and detailed description of the sub-categories of the studied structure of knowledge, the correlation of their volumes, the definition of nuclear and peripheral components. In the structure of knowledge, material symbols and attributes, persons, actions and processes, as well as marked vocabulary and professional jargon are distinguished. The correlation of the content plan of the text with the large-scale structure of knowledge implemented in its space leads to the conclusion on their interrelation and justifies their complementary study.

Keywords: cognitive linguistics; concept; knowledge structure; cognitive categorization; concept verbalization; literary text.

Введение. В основе когнитивного подхода к изучению языка лежит «понимание и изучение языка как средства познания мира, формирования и выражение мысли, хранения и организации знания в человеческом сознании, обмена знаниями» (2, 14). Действительно, посредством языка мы получаем информацию, храним и передаем ее. Еще более важным является то обстоятельство, что язык выступает средством упорядочения полученных знаний, их структурирования и

категоризации. В этом смысле задача когнитивной лингвистики состоит прежде всего в изучении языка как средства организации, обработки и передачи информации (10, 5). Как следствие, исследование явления языка и речи с когнитивной точки зрения представляется перспективным и эффективным средством познания механизмов мышления человека, принципов осмысления окружающего бытия и осознания самого себя, т.к. «единственно надежный доступ к сознанию обеспечивает только язык» (2, 22). Эти обстоятельства обуславливают интенсивность когнитивных исследований в современной лингвистике. Ключевым термином и объектом исследования в когнитивной лингвистике следует считать «когницию» (от англ. cognition), которая сочетает в себе как сам познавательный процесс приобретения знаний, так и результат этого процесса — сами знания. Подтверждение этого тезиса мы обнаруживаем в «Краткой философской энциклопедии», которая определяет «когницию» как «знание, познание» (4, 214). Когниции могут охватывать различный объем знаний, но значимым критерием данной единицы является упорядоченность ее составляющих, наличие определенной структуры. В этой связи практической задачей лингвокогнитивных исследований является изучение соотношения и взаимодействия языковых единиц и структур знаний, которые они вербализуют, моделирование, на основе опыта использования языковых единиц, данных структур, уточнение их содержания и существующих внутренних и внешних связей (2, 24).

В современных исследованиях, проводимых в рамках когнитивной лингвистики, в частности (1; 5; 6; 11; 12), можно обнаружить различные термины, употребляемые для обозначения когниций – понятие, концепт, фрейм, сценарий, структура знаний и т.д. Критерием их дифференциации может служить способ репрезентации концепта, на основании которого выделяют лексические, фразеологические, ономасиологические, словообразовательные, грамматические, текстовые и сверхтекстовые концепты (2, 88).

Основное внимание исследователей зачастую привлекает лексический и фразеологический уровень реализации концепта. В данном случае мы намереваемся рассмотреть на материале английского языка особенности реализации многогранной структуры знаний «performing arts /зрелищные виды искусств» в пространстве целого художественного произведения — повести Дж. Д. Сэлинджера “Zooey”.

Основная часть. Наличие в тексте повести “Zooey” развернутой структуры знаний «performing arts / зрелищные виды искусств» не случайно. Все действующие лица повести, члены семьи Гласс, в т.ч. сам Зуи (Захария Гласс), его мать Бесси, сестра Френни, — соответственно актеры телевидения, музыкального театра и драматического театра. Зрелищные виды искусств являются не только их профессией, но и способом самовыражения, а следовательно, составляют часть их сознания. Это и объясняет, на наш взгляд, полноту реализации данной структуры знаний в пространстве художественного текста.

В тексте повести (т.е. на уровне макротекста) структура знаний «performing arts / зрелищные виды искусств» представлена многопланово и охватывает в первую очередь такие подстуктуры знаний (sub-structures of knowledge), как: 1) материальные символы и атрибуты, в т.ч. и технические средства, и оборудование; 2) лица, причастные к

этим видам искусств; 3) действия и процессы; 4) маркированная лексика и профессиональный жаргон.

Применения методов компонентного и контекстуального анализа структуры знаний в художественном тексте позволил расширить ее за счёт включения имплицитного содержания, актуализируемого в пространстве художественного текста.

Вербализация структуры знаний обеспечивается в первую очередь путем употребления лексических единиц — слов и выражений, обозначающих составляющие элементы и материальные атрибуты зрелищных видов искусств. Символично, что первым упоминается классический театральный атрибут — маска Арлекина, ср.:

I submit that Zooey's face was close to being a wholly beautiful face. (…) But what was undiminishable (…) was an authentic esprit superimposed over his entire face — especially at the eyes, where it was often as arresting as ***a Harlequin mask****, and on occasion, much more confounding* (Salinger, 206).

Амплуа Арлекина изначально относилось к итальянскому площадному театру dell'arte, однако со временем превратилось в универсальное и, как следствие, может быть отнесено к структуре знаний «театр» в целом. Вместе с тем выражение «маска Арлекина» имеет дополнительное имплицитное содержание — маска, являющаяся атрибутом образа Арлекина, обычно черная, с длинным носом. Можно предположить, что подобным образом автор сообщает дополнительные детали портрета персонажа — Зуи.

Зародившееся и сформировавшееся в Старом Свете театральное искусство унаследовало немало терминов из языков тех стран, где оно получило наибольшее развитие. Как следствие, английская театральная лексика содержит термины и выражения, заимствованные из древнегреческого, итальянского и французского языков. Так, например, термин «премьера» заимствован из французского языка и воспроизводится в оригинальной орфографии, ср.:

Or will you dream of something a little more cosmic — (…) a Technicolor production, with stunning battlefield scenes (…) and a World ***Première*** *at the Winter Garden* (Salinger, 212).

Это же относится и к термину début, который используется для обозначения первого выхода на сцену или иного проявления артистических способностей, ср.:

As it happened, Zooey had made a formal and serious ***début*** *as a public performer at the age of seven* (Salinger, 206).

Термин *production* полисемантичен и не только в пространстве языка, но и в пределах структуры знаний «performing arts», где он служит для обозначения постановок самых различных видов — театральных, кинематографических, телевизионных. В тексте повести он употребляется неоднократно, ср.:

Have you ever seen a really beautiful ***production*** *of, say, The Cherry Orchard? Don't say you have. Nobody has. You may have seen «inspired»* ***productions****, «competent» productions, but never anything beautiful* (Salinger, 212).

Вербализация структуры знаний вряд ли возможна без употребления ключевых лексических единиц, номинирующих концепт. Как следствие, в тексте часто встречаются единицы, входящие в ядро концепта — Театр, Кино, Телевидение. Ср.:

And I've had the hellish experience of sitting next to you at ***the theatre****. I can so clearly see you demanding something from* ***the performing art*** *that just isn't residual there* (Salinger, 212).

В данном отрывке представлен как родовой термин *the performing arts*, так и видовой *the theatre*.

Судя по объему тематической лексики в анализируемом тексте, можно сделать вывод о том, что среди прочих видов зрелищных искусств, именно театр, кино и телевидение определяются автором как ключевые. На это указывает тот факт, что в тексте вербализованы самые различные аспекты театральных постановок, кинопроизводства и телевидения, ср.:

If you do anything at all beautiful on ***a stage****, anything nameless or jay-making …* (Salinger, 217);

He took me home to dinner once and stopped me in the driveway to ask me if I remember 'the late Carole Lombard, in the ***movies****.'* (Salinger, 264);

… the first ***script*** *he did for LeSage was pretty good. It was almost good, in fact. It was the first one we did on* ***film*** *…* (Salinger, 264);

… at least you didn't feel like slinking home from ***studio*** *after* ***rehearsals*** (Salinger, 246);

You should see Hess and LeSage when they're talking about a new ***show*** (Salinger, 246–247).

Неотъемлемой частью театральной и кинопостановки являются театральная машинерия, кулисы, освещение. Так, в тексте присутствуют термины, обозначающие осветительные приборы, ср.:

… and a World Première at the Winter Garden, under ***floodlights*** *…* (Salinger, 212).

В тексте также часто употребляются эпитеты, производные от театральных терминов, ср.:

… anything above and beyond the call of ***theatrical*** *ingenuity …* (Salinger, 217);

I like Hess. Or at least I like him when he's not shoving his ***artistic*** *poverty down my throat* (Salinger, 243).

Говоря об атрибутах зрелищных видов искусств, и театра в первую очередь, мы упоминали маску Арлекина, которая актуализирует ассоциативно связанные знания, структурированные в сознании читателя. По сути, маска персонажа комедии dell'arte вписывается в общую театральную семиотическую систему, которая берет свое начало в Древней Греции. В частности, образы персонажей в древнегреческом театре были максимально стереотипны, и для передачи характера использовались маски, которые преследовали несколько целей — позволяли зрителям идентифицировать персонаж даже с некоторого расстояния; придавали физиономии определенное, узнаваемое выражение, передающее определенную эмоцию; усиливали звук голоса актера, что было важным, т.к. представления проходили в обширных открытых амфитеатрах (3). Отметим, что в настоящее время древнегреческие театральные маски, в особенности трагическая и комическая, служат устоявшимся атрибутом и символом театра. Похожими атрибутами театрального представления в современном мире также являются некоторые предметы одежды и объекты.

Активизация данной семиотической системы позволяет интерпретировать как части обширной структуры знаний некоторые элементы, не являющиеся непосредственно составляющими

театральной постановки или кинофильма, но традиционно сопровождающие их. Так, например, театральная постановка подразумевает премьерный показ, который, в свою очередь, обуславливает вечерние наряды зрителей, особые предметы одежды, аксессуары и т.п. В рассматриваемом тексте мы обнаруживаем фрагмент, в котором в ироничном ключе представляется сцена премьеры спектакля, ср.:

If you do anything at all beautiful on a stage, anything nameless and joy-making, anything above and beyond the call of theatrical ingenuity, S. and I will both ***rent tuxedos and rhinestone hats*** *and* ***solemnly come around to the stage door with bouquets of snapdragons*** (Salinger, 217).

Единицы *tuxedo* и (*rhinestone*) *hat* (смокинг и цилиндр, соответственно) маркируют вечерний наряд джентльменов (отметим, что автор заменяет определение головного убора — rhinestone вместо узуального silk на основании общности признака — блеск ткани). Дополнением к вечернему костюму являются букеты львиного зева (bouquets of snapdragons), с которым поклонники традиционно поджидают актеров у выхода (stage door). Таким образом, мы находим подтверждение тому, что реализация структуры знаний подразумевает вербализацию не только самого концепта и его составляющих, но и дополнительных элементов, формально выходящих за пределы концептуального поля.

Всякая профессиональная сфера деятельности, как правило, подразумевает существование и употребление специфических языковых единиц, которые определяются посредством различных терминов — профессионально маркированные слова, профессионализмы, профессиональный сленг и жаргон и проч. (8, 88–104). Реализация структуры знаний, охватывающей практически все формы зрелищных видов искусств, также подразумевает употребление профессионально маркированных единиц. Так, в речи Зуи, профессионального актера, встречаются специфичные слова и выражения, ср.:

Will you be content with that standard ***box-office schmaltz****?* (Salinger, 212);

"You listening to this? ..."

Mrs. Glass, bristling, said, "Certainly I'm listening!"

"All right — I don't want any ***party poops*** *around here"* (Salinger, 245);

"... the first script he did for LeSage was pretty good. ... It had some nice ***bits****", he said* (Salinger, 264);

"It was fresh enough, at least, and it was his own, it wasn't a part of a ***hackneyed*** *trend in scripts"* (Salinger, 264).

Лексическая единица *schmaltz* носит характер профессионального жаргонизма и в словаре "The New Prestige Dictionary of Slang and Inconvenient English" определяется следующим образом: (from German *schmaltz* (*fat, lard*) via Yiddish, with a suggestion of something too greasy to be easily digested) — excessive sentimentality, especially in music, writing etc. (13, 664). Данным термином Бадди, брат Зуи, определяет слащавую, сентиментальную постановку, с которой можно рассчитывать на гарантированный кассовый успех. Употребление данного слова в контексте отражает ироничное отношение Бадди к общей тенденции в сфере театрального и кинопроизводства.

Обращаясь к матери, Зуи хочет убедиться в том, что она слушает его и прибегает к выражению *party poops*, имея в виду зрителей,

покидающих зал до окончания представления. Данное выражение, вернее, его вариант *party pooper* имеет следующее определение в “Cambridge Academic Content Dictionary”: “Someone who spoils other people's enjoyment by disapproving of or not taking part in a particular activity” (9). Как видно из приведенного определения, выражение имеет довольно общий характер и может обозначать человека, не принимающего участия в общем веселье или покидающего вечеринку в ее разгаре. Однако общий контекст, в частности разворачивающаяся в пространстве повести структура знаний «зрелищные виды искусства», детерминирует актуализацию значения выражения применительно к театральной постановке или киносеансу.

Лексическая единица *bit* многозначна, и в самом общем толковании понимается как «фрагмент, небольшая часть чего-либо», однако в данном лексическом и тематическом окружении — Зуи делится впечатлениями об одной из пьес, в которой он играл, — актуализуется конкретное значение: эпизод (пьесы, фильма) (7).

Слово *hackneyed* определяется словарем “Cambridge Academic Content Dictionary” как: “used or said so often that it seems ordinary, meaningless, or not sincere, e.g. *a hackneyed plot”* (9). Обращает на себя внимание то обстоятельство, что в качестве примера в большинстве случаев приводится именно употребление слова *hackneyed* с лексическими единицами, относящимися к сфере театра и кино. Данное прилагательное чаще всего характеризует сценарий, сюжет постановки или произведения.

Как видно из приведенных примеров, реализация структуры знаний в пространстве художественного текста подразумевает и вербализацию не только стандартной, общеупотребительной лексики, но и специфической профессиональной. Вместе с тем идентификация структуры знаний в тексте способствует адекватной интерпретации полисемичных лексических единиц, которые актуализируют значение, связанное с концептом, реализуемым в тексте.

Вербализация той или иной структуры знаний в тексте в обязательном порядке подразумевает упоминания действующих лиц, преимущественно задействованных в данной сфере. Применительно к нашему случаю действующие лица объединяются в довольно объемную группу.

В первую очередь многократно актуализируется в различных контекстах ключевая лексическая единица данной структуры знаний — *actor*, функционирующая и как существительное, и как эпитет, ср.:

I wish to God I had some idea what will happen to you as ***an actor*** (Salinger, 211);

By profession, Zooey was ***an actor***, ***a leading man****, in television, and had been for a little more than three years …* (Salinger, 206);

His voice had no conspicuous ***actor's mannerisms****, but it was rather excessively vibrant; it “carried” implacably when he had no interest in controlling it* (Salinger, 219).

В тексте также вербализованы синонимичные обозначения актерской профессии, ср.:

… as a ***public performer*** *…* (Salinger, 206).

… and all the ***male leads*** *intermittently rippling their jaw muscles to show they're under great emotional stress* (Salinger, 212).

Отметим, что в приведенных примерах представлены не только действующие лица вообще (*actor, performer*), но и их специфические функции (*a leading man, male leads*), а также амплуа, ср.:

The dissenting group ... consists of the three ***featured players*** *themselves, two* ***female****, one* ***male****. We'll take* ***the leading lady*** *first, who, I believe, would prefer to be briefly described as a languid, sophisticated type* (Salinger, 203);

The other lady of the ensemble, a svelte twilight ***soubrette*** *...* (Salinger, 203).

В пространстве всей повести «Zooey» вербализованы различные лица, входящие в состав структуры знаний «performing arts/зрелищные виды искусств», относящиеся практически ко всем сферам: театр, кино и телевидение. В частности, упоминаются профессионалы данных сфер деятельности и другие причастные лица, ср.:

He wore a frown behind his cigar, as though the stunning lightning effects had been "created" by ***a stage director*** *whose taste he considered more or less suspect* (Salinger, 252);

I make everybody feel that he doesn't really want to do any good work but that he just wants to get work done that will be thought good by everyone he knows — ***the critics, the sponsors, the public****, even his children's schoolteacher* (Salinger, 261).

Примечательно, что в анализируемом тексте данные лексические единицы не всегда употребляются в ситуациях, напрямую связанных с профессиональной деятельностью. Так, например, словосочетание *a stage director* употребляется в рамках образного сравнения — Зуи хмурился, как будто чересчур броские световые эффекты «придумал» театральный режиссер, чей вкус вызывал у него некоторые сомнения. Во втором примере автор иронично выстраивает перечисление, включая в него «чужеродные» элементы — каждый норовит выдать такую работу, чтобы все, кого он знает — критики, заказчики, публика, даже учительница его детишек, — считали бы ее хорошей. На наш взгляд, это служит доказательством того, что в масштабах всей повести осуществляется развернутая реализация именно структуры знаний, а не того или иного конкретного концепта. Элементы актуализируемой структуры знаний проникают во все уровни пространства художественного текста, не ограничиваясь предметными ситуациями.

Вместе с тем мы наблюдаем, как элементы структуры знаний «performing arts/зрелищные виды искусств» реализуются как в прямом, так и переносном значении, ср.:

"Always ***the heavy****", Zooey said, a trifle too matter-of-factly* (Salinger, 280).

В приведенном высказывании Зуи определяет себя в разговоре с сестрой посредством театрального амплуа и характеризует как резонера. В данном случае мы можем наблюдать метафорическое сближение двух планов — профессионального театрального и бытового, в которых Зуи пребывает одновременно. Как следствие, можно предположить, что лексическая единица *the heavy* актуализируется сразу в двух планах.

Во время разговора с сестрой Зуи отвлекается и наблюдает через окно, как на улице школьница играет со своей собакой. Все сцена пропитана естественностью, непосредственностью эмоций девочки и ее питомца, что заставляет Зуи искренне восхититься увиденным, хотя он и пытается спрятать это за привычной маской иронии и сарказма. Эта

сценка изображается автором как фрагмент театральной пьесы или кинофильма, на что прямо указывают комментарии автора, ср.: *... he let his attention be drawn to a little scene that was being acted out sublimely ...* (Salinger, 269).

В этой части нашего исследования мы фокусируемся на способах вербализации в выбранном фрагменте текста структуры знаний «performing arts/зрелищные виды искусств», в частности наименования лиц, относящихся к ней, ср.:

... a little scene ... unhampered by ***writers*** *and* ***directors*** *and* ***producers*** ... (Salinger, 269).

В приведенном примере упоминаются творческие деятели — писатели, режисеры, продюсеры, — которые относятся ко всем видам зрелищных искусств.

Рассмотрев атрибуты зрелищных видов искусств и лица, входящие в данную структуру знаний, мы обращается к действиям, которые также являются составной частью рассматриваемой структуры знаний. Анализ текста обнаруживает, что в большинстве случаев действия выражаются посредством глаголов, которые носят эврисемичный характер и, как следствие, актуализируют конкретное значение в сочетании с тем или иным существительным, определенно входящим в состав рассматриваемой структуры знаний. Вместе с тем в тексте следует выделить ряд действий и соответственно выражающих их глаголов, которые можно со всей определенностью отнести к структуре знаний «performing arts/зрелищные виды искусств».

Выявленные глаголы выражают действия, совершаемые различными участниками театральных представлений и кинокартин. Так, в частности, представляется актерский дебют — первый выход Зуи на сцену, ср.:

As it happened, Zooey ***had made a formal and serious début as a public performer*** *at the age of seven* (Salinger, 206).

Посредством глагола *to stalk* представляется характер появления и исчезновения действующих лиц на воображаемой сцене, ср.:

In all that follows, only the two youngest of the seven children will be directly seen or heard. The remaining five, however, the senior five, ***will be stalking in and out of the plot*** *with considerable frequency, like so many Banquo's ghosts* (Salinger, 206).

Глагол *to act* в представленном контексте актуализирует значение, относящееся к зрелищным видам искусств, а именно — играть (на сцене), ср.:

And surely you and Franny are the only beauties in the family? But where ***will you act****? Have you thought about it? The movies?* (Salinger, 211–212).

Синонимичным в данном случае является глагол *to play*, непосредственно выражающий актерское воплощение того или иного персонажа, ср.:

I ***played*** *a young farmer in it who lives all alone with his father* (Salinger, 264).

В значительном числе примеров актуализации действий, входящих в структуры знаний «performing arts/зрелищные виды искусств», осуществляется благодаря сочетанию эврисемичного глагола, например *to go, to do, to make* и др. с существительным, однозначно относящимся к сфере театра, кино или телевидения, ср.:

And if you ***go into theatre****, will you have any illusions about that? Have you ever seen a really beautiful production of, say, The Cherry Orchard? Don't say you have. Nobody has* (Salinger, 212);

"I wish you you'd learn ***to leave the goddam party*** *when it's over", he said* (Salinger 248);

"Did you know I may go to France this summer ***to make a picture****?" he asked, irritably. "Did I tell you?"* (Salinger, 260);

Zooey smoked his cigar in silence for a moment. "What gets me so down about Dick Hess", he said, «what makes me so sad, or furious, or whatever the hell I am, is that ***the first script he did*** *for LeSage was pretty good. I was almost good, in fact. It was the first one we* ***did on film*** *— I don't think you saw it, you were at school or something* (Salinger, 264).

Анализ способов вербализации действий, входящих в состав структуры знаний «performing arts/зрелищные виды искусств», позволяет обнаружить, что число специфических глаголов, однозначно относящихся к данной структуре, как, например, *to act, to play,* сравнительно невелико и в большинстве случаев действие выражается при помощи широкозначного глагола, семантика которого актуализируется благодаря сочетанию с существительным, однозначно входящим в данную структуру знаний, что приводит к образованию конструкций *to make a début, to go into theatre, to leave the party, to make a picture, to do a script, to do on film* и др. Таким образом, глаголы, входящие в структуру знаний «performing arts/зрелищные виды искусств», как, впрочем, и в иных подобных случаях, в количественном отношении уступают существительным.

Выводы. Результаты проведенного исследования, представленные в настоящей статье, убедительно доказывают возможность и необходимость изучения способов и особенностей реализации развернутой структуры знаний в пространстве отдельно взятого литературного произведения. Рассмотренный пример реализации структуры знаний «performing arts/зрелищные виды искусств» обнаруживает, что уровнем ее вербализации следует считать именно текстовой. Пространство текста художественного произведения предоставляет возможность не только вербального выражения составляющих структуры знаний, но и передачи имплицитного содержания структуры.

Представленные в тексте художественного произведения подструктуры охватывают значительное число аспектов и уровней структуры знаний. Вместе с тем масштаб реализации структуры в художественном тексте, безусловно, уступает потенциальному масштабу реализации структуры знаний в языке в целом. Однако преимуществом представления структуры знаний в художественном произведении оказывается цельность структуры и обусловленная тесная взаимосвязь ее составляющих. Этим обстоятельством определяется, на наш взгляд, несомненная дальнейшая перспектива подобных исследований.

Использованная литература

1. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. — Воронеж: Изд-во ВГУ, 1996. — 103 с.

2. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику. Изд. 4-е, испр. и доп. — Тамбов: Изд. дом ТГУ, 2014. — 236 с.
3. Головня В.В. История античного театра. — М.: Искусство, 1972. — 399 с. Режим доступа http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/golovnya-antichnyj-teatr/iv-postanovochnaya-tehnika.htm
4. Краткая философская энциклопедия. — М.: Прогресс, 1994. — 574 с.
5. Кубрякова Е.С. Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 560 с.
6. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика: учебное издание. — Москва: АСТ Восток — Запад, 2009. — 314 с.
7. Электронный словарь ABBYY Linguo
8. Bailey R.W. and Robinson J.L. Varieties of Present-Day English, New York, Macmillan, 2010. — 461 p.
9. Cambridge Academic Content Dictionary. Cambridge University Press, 2021. Режим доступа https://dictionary.cambridge.org/
10.Geeraerts Dirk (Ed.) Cognitive Linguistics: Basic Readings Berlin: Mouton de Gruyter, 2006. — 485 p.
11.Lakoff G. Cornitive vs. Generative Linguistics: How Commitments Influence Results // *in* Language & Communication, Vol. 11, No 1/2, 1991. pp. 53–63.
12.Taylor John R. Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory. 2nd Edition. — Oxford University Press, 1995. — 312 p.
13.The New Prestige Dictionary of Slang and Inconvenient English by Tom Darell, Terry Victor. Rutledge, 2015. — 864 p.

Источник примеров

1. Salinger J.D. Nine Stories. Franny and Zooey. Rise High the Roof Beam, Charpenters. Moscow: Progress Publishers, 1982. — 438 p.

References

1. Babushkin A.P. *Tipi konseptov v leksiko-frazeologicheskoy semantike yazika* (Types of Concepts in Lexical and Phraseological Semantics of the Language), Voronej: Izd-vo VGU, 1996, 103 p.
2. Boldirev N.N. *Kognitivnaya semantika. Vvedeniye v kognitivnuyu lingvistiku* (Cognitive Semantics. Introduction to Congnitive Linguistics). Izd. 4-ye, ispr. i dop, Tambov: Izd. dom TGU, 2014, 236 p.
3. Golovnya V.V. Istoriya antichnogo teatra (History of Antic Theatre), Moscow: Iskusstvo, 1972, 399 p. URL http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/golovnya-antichnyj-teatr/iv-postanovochnaya-tehnika.htm
4. Kratkaya filosofskaya enciklodepiya (Concise Encyclopaedia of Philosophy), Moscow: Progress Publishers, 1994, 574 p.
5. Kubryakova Ye.S. Yazik i znaniye. Na puti polucheniya znaniy o yazike: chasti rechi s kognitivnoy tochki zreniya. Rol yazika v poznanii mira (Language and Knowledge. On the Way to Get Knowledge on Language: Parts of Speech from Cognitive Point of View. Role of the Language in World Acquisition), Moscow: Yaziki slavyanskoy kulturi, 2004, 560 p.
6. Popova Z.D., Sternin I.A. Kognitivnaya lingvistika: uchebnoye izdaniye (Cognitive Linguistics: Textbook), Moskva: AST Vostok - Zapad, 2009, 314 p.
7. Offline Dictionary ABBYY Linguo

8. Bailey R.W. and Robinson J.L. Varieties of Present-Day English, New York, Macmillan, 2010, 461 p.
9. Cambridge Academic Content Dictionary. Cambridge University Press, 2021, available at: https://dictionary.cambridge.org/
10.Geeraerts Dirk (Ed.) Cognitive Linguistics: Basic Readings Berlin: Mouton de Gruyter, 2006, 485 p.
11.Lakoff G. Cornitive vs. Generative Linguistics: How Commitments Influence Results // *in* Language & Communication, Vol. 11, No. 1/2, 1991, pp. 53-63.
12.Taylor John R. Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory. 2nd Edition, Oxford University Press, 1995, 312 p.
13.The New Prestige Dictionary of Slang and Inconvenient English by Tom Darell, Terry Victor. Rutledge, 2015, 864 p.