

тер покажет пантомиму и т.п. Все зависит от характера таланта человека. Объективность восприятия доказываемся действительными фактами ощущений (я действительно вижу буквы, слышу звуки и пр.). Восприятие может быть разной степени сложности. Самое сложное восприятие – это и есть восприятие художественное. Целостность текста обуславливает особенность его восприятия. Ощущения дают лишь фрагментарное впечатление. Следует различать некрасивость реальную и некрасивость эстетическую, которая имеет свои, эстетические цели, и таким образом в принципе не входит в рамки понятия некрасивого (безобразного). Разъясним кратко вышесказанное.

Картина с некрасивыми лицами (объект восприятия).

Первый вариант восприятия: «не нравятся лица» (неэстетическое).

Второй вариант восприятия: «вызывают ужас» (эстетическое). При неэстетическом восприятии (восприятии объекта в качестве предмета реальной жизни) – объект восприятия является самоцелью, самой информацией, и больше ничего сверх того. При эстетическом же восприятии объекта человеком – способы изображения (уродливые лица) являются не самоцелью, а лишь средством достижения цели: провокации чувства эстетического, то есть сверх информации об уродливости лиц (это может быть символом или аллегорией какого-либо события, изображенного автором картины).

В свою очередь, художественный текст – это эстетическая форма осмысления жизненной реальности. И

каждый художник осмысляет жизнь по-своему, пользуясь своим, неповторимым стилем. Если мы не знаем имя художника, то по его стилю мы узнаем работу гения. Необходимо помнить о сочетании понятий «эстетика» и «гармония». Существует эстетическое восприятие намеренно созданного (художественный текст) и восприятие случайных жизненных событий (удивительное сочетание облаков на небе в данную секунду времени). Художественный объект эстетического восприятия – это объект воспроизведенный, так как произведенный объект – это объект жизни человеческой, реальной. В данном случае имеет значение эвокационный аспект, актуальный в нашей работе. Таким образом, эвокация и этимология позволяют проникнуть в суть значения слова «искусство»: от исконно-русского «искусити» (испытать). Таким образом, художник «искусшает» произведенный объект действительности, пытаясь поставить его в различные, «искусшающие» его – ситуации, в которых данный реальный объект становится воспроизведенным, опытным образцом, который прошел определенный этап эксперимента (что будет, если).

Вопросы – в результате размышления о воздействии художественного текста на читателя – возникают сами собой: как это происходит? каково это воздействие? какие стороны души и сознания затрагивает в нас художественный текст?

Это вопросы ментального характера, на которые, возможно, ответит литературоведение будущего.

Библиографический список

1. Боров, Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Боров. – Ростов н/Д: «Феникс», 2004. – 704 с.
2. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М.: «Искусство», 1991. – 367 с.
3. Лушников, Ю.В. (Конькова) Лингвоэвокационное исследование текстов рассказов В.М. Шукшина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Ю.В. Лушников (Конькова). – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2003. – 21 с.
4. Чувакин, А. А. Смешанная коммуникация в художественном тексте: Основы эвокационного исследования / А.А. Чувакин. – Барнаул: Изд – во АлтГУ, 1995. – 126 с.
5. Якобсон, П.М. Психология художественного восприятия / П.М. Якобсон. – М.: «Искусство», 1964. – 87 с.

Материал поступил в редакцию 03.12.07

УДК 821.161.1-32

П. В. Маркина

К поэтике рассказа Ю.К. Олеши «Лиомпа»

В работе анализируется рассказ Ю.К. Олеши «Лиомпа» в аспекте антропоцентрической проблемы. Поэтика рассказа раскрывается через предметно-вещный, зооморфный, цветовой, гастрономический коды. Рассмотрены система персонажей, структурные особенности и пространственная организации.

Николаев Д.Д. в своем монографическом исследовании, посвященном русской прозе 20–30-х годов, анализируя культурный фон эпохи начала XX века, обобщает: «Философы, писатели, литературные критики говорили о том, что жизнь... рассыпалась на цепь эпизодов, каждый из которых в отдельности представлялся малозначимым и не заслуживающим серьезного внимания... необходимо было переосмыслить место и роль человека в мире» [7, 26]. В этом аспекте рассказ «попутчика» Ю. Олеши вписывается в решение антропоцентрической проблемы своего времени. Раскадровка «Лиомпы» демонстрирует иллюстративную членимость мира: в рассказе три пространства, с каждым из которых сопряжен свой тип персонажа. Подобное распадение художественного мира на ряд незначительных событий отсут-

ствием исключительности, абсолютной противопоставленности не претендует на решение глобальных задач, в то же время высвечивает проблемы личные, временные. Последние в попытке определить человека в движущемся мире определяются как качественно новые – вечные.

Ю.К. Олеша в статье «Литературная техника» утверждал: «Я не верю, что неинтересно читать вещи без головоломного сюжета» (490) [17]. Рассказ «Лиомпа» подтверждает этот тезис. Сюжет здесь не беллетризован, не насыщен занимательными подробностями, в описании персонажей подчеркивается лишь деталь, например, синие трусы резинового мальчика. В той же статье находим: «При подробном описании читатель получает механическое накопление черт и, несмотря на то, что таких черт бывает очень много... все-таки читатель ни-

чего не видит. Подробное описание не приводит ни к какому воздействию. Описываемая вещь не приобретает существования. Мы только в том случае можем увидеть лицо, о котором нам говорят, если художник нашел черту, вызывающую в нас краткое, мгновенное впечатление» (478). В подобном минимализме кроется секрет не только рассказа, но и всей прозы Ю. Олеши.

Рассказ «Лиомпа», поднимающий проблему соотношения имени и вещи, привлекает внимание исследователей [15]. В целом предметно-вещный мир произведений Ю. Олеши занимает многих критиков и литературоведов. Наиболее развернуто этот аспект изучен в монографии Н.Р. Скалона «Вещь и слово: предметный мир в советской философской прозе». Ученый не останавливается на констатации значимости вещного мира, а определяет философские возможности «предметного» стиля прозы Ю. Олеши.

Уже критики 20-х гг. обратили внимание на специфику «вещного сознания» [2, с.100]. Л. Славин, характеризуя олешинский стиль, отмечает его конкретность и вещественность [4, С.11].

Б. Галанов обозначает многогранность семантики предметной сферы: «Вещь для Олеши всегда полна значения и красоты. Не одно, а множество удивительных свойств открывает в ней наблюдательный глаз» [5, с.13].

В.П. Полонский в своей работе «Преодоление «Зависти» (о произведении Ю. Олеши)» замечает следующее: «Он умеет так показать качество вещи и фактуру, шершавую поверхность, что восприятие наше становится как бы материализованным, видимым на ощупь, до осязательности реальным» [12, с.150]. Исследователь прибегает к средствам языковой выразительности для того, чтобы передать авторскую специфику предметного мира. Он говорит о том, что вещи шумят вокруг автора «Зависти». «Они открывают ему не только имена, но все свои тайны, поэтому с такой легкостью воспроизводит он их неслышную жизнь. Он – повелитель вещей, они послушны его руке; он слышит их дыхание» [12, с.150].

Н.Я. Берковский в работе «О реализме честном и реализме вороватом» замечает: «У Олеши речетворчество служит фиксации материальных вещей. Олеша, ориентируя свои метафоры и сравнения на «грубое вещество», тем самым вводит «грубое вещество» в наш кругозор и повышает его в оценке. Олеша ставит под прожектор стиля самые простые вещи и заставляет нас их доузнавать...» [2, с.100]. Исследователь видит специфику стиля в следующем: «Олеша сравнивает вещь с вещью (что довольно редко – сравнивают вещь обыкновенно с абстрактным или обратное), вещи у него берутся почти того же эмоционального ранга, если есть неравенство эмоциональной ценности, то несущественное (бульвар – торт); поэтому ощутимы в его сравнениях по преимуществу предметные совпадения, вещь как бы напластана на вещь, и ее конкретность как бы умножена» [2, С. 100–101].

Ключевым в этом аспекте становится рассказ «Лиомпа», где умирающий размышляет над сутью происходящего. «Смерть меряется удалением от вещей – для умирающего все укорачивается, власть над вещами... Таким образом, смерть, умирание представлено как укорачивание хозяйственной роли человека во вселенной» [2, с.279].

«Смерть – это утрата интимной, сокровенной связи с вещами, обретающими неповторимый смысл только от соприкосновения с полнокровными чувствами и нестесненным предрассудками разумом» [14, с.31].

В.О. Перцов предположительно определяет первоос-

нову столь пристального внимания писателя к предметам. Отделение имени от вещи значимо в прозе Ю. Олеши. Вещи покидают больного Пономарева, оставляя ему лишь свои имена. Умирающий пугает резинového мальчика, что заберет все вещи с собой. «Только они имеют значение для него в мире, их не хочет он оставить людям, как тот первобытный вождь, в могилу которого клали его личное оружие, коня, пищу, жену» [11, с.185]. Если следовать логике ученого, то в особой значимости предметного мира Ю. Олеши видится связь с древним ритуалом.

Таким образом, ряд исследователей и мемуаристов вплотную приближается к пониманию прозы Ю. Олеши как неомифологической. Во всей прозе активно исследуется авторская роль «назывателя вещей». В этом наблюдается некоторый крен в сторону исследования стиля, в сторону аутентичности выбранных имен для вещи.

Персонажи рассказа решают философский вопрос о соотношения предмета и его наименования. В примечаниях к рассказу В. Бадиков отмечает: «Первый вариант имел заголовок «Вещи...» [1, С.470]. Авторский выбор [18] в пользу названия «Лиомпа» определяет и способ прочтения литературного произведения. Заглавие становится ключом к тексту.

Появление крысы рождает в голове умирающего Пономарева беспокойную мысль о том, «что крыса может иметь собственное имя, неизвестное людям» (234). И вдруг в ужасном крике рождается страшное слово: «Лиомпа».

Рассказ назван именем крысы, которая появляется в начале и конце рассказа. О значимости зооморфного кода для Ю. Олеши вспоминают современники писателя: «В заметке «Метафоры» Олеша писал: «Животные, как ничто другое, дают повод для метафор. О, я берусь из любой пасти, самой маленькой, вытащить целую ленту сравнений!»» [4, с.77]. Определяющим становится не только мистическое животное, имеющее собственное имя, но и любое включение зооморфного кода [19].

Так, например, паук – насекомое, обозначающее движение времени: «Мальчик только вступил в познание вещей. Он не умел еще различать разницу во времени их существования... Каждая секунда создавала ему новую вещь. Удивителен был паук. Паук улетел при одной мысли мальчика потрогать паука рукой» (233). В «Лиомпе» появляется знакомый по «Зависти» образ раков. В отличие от романа, в рассказе раки уже не служат метафорическим стартом в другую реальность (имеется в виду звуковая игра «РАКИ – ИКАР») [20], данный образ цепко соединен с кухонным топосом. «Раковые» пассивные трансформации определены возмущением особой сферы. По цепочке (одно изменение будит другое) оживает предметно-вещный мир: «Один жилец варил раков. Живого рака брал он двумя пальцами за талию. Раки были зеленоватого, водопроводного цвета. Из крана вылетали вдруг сами по себе две-три капельки. Кран тихо сморкался. Потом наверху вдруг сами по себе заговаривали несколькими голосами трубы. Тогда сразу определялись сумерки» (231). Различное отношение к образу раков вытекает из того, в каком качестве он представлен в тексте. В романе «Зависть» раки-крабы поданы Ивану Бабичеву в виде пищи. В рассказе «Лиомпа» кран, будто в тихой скорби оплакивая, провожает в последний путь «живого рака» – обладателя талии.

Анализируя творчество Ю. Олеши 20-х годов, И.П. Вдовина приходит к выводу: «Излюбленный прием Олеши – контраст – противопоставление характеров» [3, с.14]. Трудно не согласиться и вместе с тем нельзя согласиться, это не контраст в привычном понимании, который «образуют три вида противоположности – кон-

трарная, контраридикторная и комплементарная» [16, 320]. В прозе Ю. Олеши оппозиционность двух персонажей всегда нарушается вмешательством третьего лица.

В рассказе «Лиомпа» перед мальчиком Александром открывается новый мир, для Пономарева жизнь заканчивается. Смерть по дороге к больному уничтожает вещи (ср. с резиновым мальчиком, для которого каждая секунда создает новую вещь). Исчезновение вещей просто объяснимо, чем слышнее приближается смерть, тем больший круг вещей покидает Пономарева. Уходящие вещи оставляют умирающему только свои имена (233). Вещи отмеряют время жизни человека умирающего, а так же строят новое время для резинового мальчика.

Если обратиться к структурным особенностям рассказа, то произведение кинематографично разделяется на несколько частей: смена пространств и чередование персонажей позволяет говорить об определенной семантической закреплённости.

Первое пространство кухни. Это пространство разомкнутое, включающее в себя весь мир: «Кухня вышла во двор... двери не закрывались, у порога росла трава...» (231). Мотив еды зачастую связан в прозе Ю. Олеши со сниженными коннотациями, [21] но пространство кухни всегда позиционируется как исключительное (например, в романе «Три Толстяка»). В рассказе «Лиомпа» обозначенный топос (как место апофеоза еды) становится сосредоточением жизни. Скопление людей, оппозиция смерти, тема детства – все это является функционально значимыми характеристиками указанного пространства.

Место рождения еды становится определяющим в доме. В рассказе все начинается именно с этого знакового места («Мальчик Александр строгал на кухне планки» (231), которое распространяет свое мистическое качество на все явления здесь происходящие: «Порезы на пальцах у него покрывались золотистыми съедобными корками» (231).

Второе пространство комнаты умирающего Пономарева. Это место контрастирует с первым, как жизнь и смерть. В тексте происходит противопоставление двух топосов: кухня, включающая съестную лавку, и комната тяжело больного – первый связан с предстоящей жизнью, второй – с ожидаемой смертью.

Третье пространство коридора. Это табуированная зона, проникают туда только резиновый мальчик и гроб. Иное качество этой области определяется таким свойством, как переходность.

В этом пространстве находится велосипед. Это единственная вещь, маркирующая особенный топос, власть над которым уже утратил больной Пономарев (232): «Велосипед pedalю был прислонен к стене. На обоях pedalю провела царапину. На этой царапине как бы и держался велосипед у стены» (233). Смещение каузальных связей (велосипед не падает, потому что царапиной держится за стену) свидетельствует как об уникальности обозначенного пространства, так и о специфичности единственного предмета, в этом месте находящегося.

Яркой чертой, характеризующей предметно-вещную сферу, становится мальчишеская жажда обладания вещью, например в романе «Три толстяка» кнутом (120), в рассказе «Цепь» велосипедом. Последний становится той вещью, которую хочется и нельзя иметь одновременно. В данном аспекте актуализируются автобиографические и автопсихологические установки Ю. Олеши [22].

Велосипед – предмет особого рода. Аэроплан имеет велосипедные колеса (263). В рассказе «В цирке» проти-

востояние велосипеда и мотоцикла строится по принципу – одушевленность / неодушевленность: велосипед – стрекоза, мотоцикл – ракета (323). «Колесо велосипеда звучит, как арфа» (263) в рассказе «Цепь», следовательно, выражает жизнь души как музыкальный инструмент. Велосипед характеризует Уточкина: «Он одним из первых стал ездить на велосипеде... Он был чемпион, а в Одессе думали, что он городской сумасшедший» (267). И в то же время встает в оппозицию автомобилю: «Затем мой велосипед ставят поперек автомобиля. Страшная машина получает прозрачное украшение» (268).

«Тема «инициации» – это тема приобретения социального статуса, или «социальной маски»... важна она для творчества и жизни Олеши... На противоположении «я не могу участвовать в жизни века» (отсутствие социального статуса) и «я хочу участвовать в жизни века» (проблема приобретения социального статуса) построен и рассказ «Цепь»... Проблема «обладания велосипедом» есть проблема «инициации», приобщения к взрослому миру, к «жизни века», но и включение в «цепочку» другого, более высокого иерархического уровня: «отец – мать», т. е. «родители» и так далее. Герой не приобщен к нему, как не имеющий социального статуса, он никто, обделенный даже именем, не вписывающийся в социальную иерархию, лишенный или почти лишенный «речи»» [10, 17–18].

Таким образом, пространство коридора напрямую связано с инициацией. Соотнесение с этим пространством характеризует героев произведения Ю. Олеши.

В рассказе поочередно появляются три персонажа (мальчик Александр, тяжело больной Пономарев, голый резиновый мальчик в синих трусах), каждый из которых обладает своей пространственной закреплённостью и не нарушает границ чужого топоса. Лишь резиновый мальчик, за счет того, что он «другой» (233), способен находиться везде.

Анализируя новеллистическое творчество Ю. Олеши, Е.И. Розонова отмечает: «Многогранна тематика олешинских новелл, отчетливо ощущается тяготение писателя к созданию различных тематических циклов...Общее для всех циклов – философская основа, стремление осмыслить жизнь в ее наиболее существенных проявлениях. Для Олеши-новеллиста характерна также попытка раскрыть философскую суть происходящего с помощью внешних, зримых деталей» [13, с.13]. Система персонажей раскрывается через предметно-вещную (детальную) закреплённость.

В творчестве Ю. Олеши обладание ничем не значащей вещью убивает саму суть владения, уж лучше ничего не иметь (концепция нищего), чем иметь что попало, вещь как у всех [23].

Бред больного Пономарева в рассказе «Лиомпа» связан с трагедией его жизни – с утратой вещей. Переход из мира яви определен оживлением вещи: «Флакон смотрел на него. Рецепт тянулся, как шлейф. Флакон был бракосочетающейся герцогиней... Он разговаривал с одеялом... Одеяло сидело рядом, ложилось рядом, уходило, сообщало новости» (231–232). Упрек больного ожившему одеялу: «Ну, как тебе не стыдно?» – читается как просьба о его присутствии рядом. Больной утрачивает право выбирать вещи.

Мальчик Александр делает летающую модель. Новый человек, способный подчинить себе стихию воздуха. Он знает законы мира и следует им.

Взросление резинового мальчика из рассказа «Лиомпа» обусловлено способностью понимать разницу во

времени существования вещей (233).

Резиновый мальчик выделяется своим костюмом [24]. В этом аспекте значимостью обладает не только сама одежда (нижнее белье). Маленький резиновый мальчик в том возрасте, когда запреты еще не действуют. Ему можно то, в чем отказано другим персонажам. Он как существо другого мира, на него не распространяются привычные законы. Интимность вещи отрицается. Актуализируется цветовой код.

Язык цвета [25] в данном рассказе – это еще один способ прочтения текста. Цветовые обозначения также обладают пространственной, темпоральной, персонажной, предметно-вещной закрепленностью. Цвет имеет устойчивое значение, образует семантические поля, попадает под влияние обозначенных трех сфер, отражает момент перехода из одной в другую, [26] и в то же время преодолевает их замкнутость. Цвет Ю, Олеши специфичен, он не совпадает с общепринятыми трактовками, например, синий и голубой – это цвета противоположные по своему значению.

Цветовые пометы ограничены (синий; зеленоватый, водопроводный цвет; желтый; бледный; голубой; черный). Распределяются они скорее не по оценочной шка-

ле от положительного к отрицательному полюсу, [27] а в аспекте реализации в определенной сфере.

В итоге, анализ рассказа приводит к определенной системе ценностей, воплощенной в нем. В дневниковых записях Ю. Олеши запишет: «Смерть есть опасность, которая не исчезает» [9, С.63]. Хозяйка пространства жизни (судомойка) приходит в рассказе «Лиомпа» в виде крысы [28]. Ее «женская» принадлежность, оппозиционность мужской системе персонажей поднимают проблему пола. Женское через обостренное противостояние оценивается как негативное. Об этом свидетельствует сам автор в своих дневниках, вспоминая, как он сталкивается со смертью: «Мир становится женским, материнским, объемлющим. Как унижительно это и ненавистно! Страх смерти заставляет меня тянуться к людям; я как бы готов признать за всеми право участия в том тайном, сосредоточенном, сокровенном общении, которое может существовать только между мной и матерью, когда она купает меня – мальчика, видит меня голым. Все ради того, чтобы спрятаться от смерти! С отвращением я ощущаю, что материнское неодолимо стоит над моей жизнью и что оно есть не что иное, как мысль о неизбежной смерти» [9, с.63].

Библиографический список и примечания

1. Бадиков, В. Примечания // Олеши Ю. Избранное / Пред. В. Шкловского; Прим. В. Бадикова; ил. и оф. А. Маркевича. – М.: Правда, 1987. – 480 с.
2. Берковский, Н.Я. Мир, создаваемый литературой / Н.Я. Берковский; сост., авт. коммент. и библиогр. С.И. Тимина; вступ. ст. Г.А. Белой, С.И. Тиминой. – М.: Советский писатель, 1989. – 494 с.
3. Вдовина, И.П. Творчество Юрия Олеши 20-х годов. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 1966. – 19 с.
4. Воспоминания о Юрии Олеши. – М.: «Советский писатель», 1975. – 304 с.
5. Галанов, Б. Вступительная статья // Олеши Ю.К. Повести и рассказы / Ю.К. Олеши; вступ. ст. Б. Галанова. – М.: Художественная литература, 1965. – 551 с.
6. Маркина, П.В. Мифопоэтика художественной прозы Ю.К. Олеши / П.В. Маркина; АлтГАКИ. – Барнаул: Издательство АлтГАКИ, 2007. – 186 с.
7. Николаев, Д.Д. Русская проза 1920–30-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза / Д.Д. Николаев; отв. Ред. О.Н. Михайлов; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука, 2006. – 688 с.
8. Олеши, Ю. Неоконченные варианты повести // Литературная учеба. – 1989. – № 2. – С. 160–169.
9. Олеши, Ю.К. Книга прощания / Юрий Олеши; сост., предисл., примеч. В. Гудковой. – М.: Вагриус, 2006. – 480 с.
10. Пашин, Д. Человек перед зеркалом (Несколько фрагментов о жизни и о сюжете) // Олеши Ю.К. Зависть. Три толстяка. Рассказы. – М.: Олимп; ООО «Издательство АСТ», 1999. – С. 5–22.
11. Перцов, В.О. «Мы живем впервые». О творчестве Юрия Олеши / В.О. Перцов. – М.: Советский писатель, 1976. – 239 с.
12. Полонский, В.П. Преодоление «Зависти»: О произведениях Ю. Олеши // Полонский В.П. О литературе: избранные работы / В.П. Полонский; вступ. ст., сост. и примеч. В.В. Эйдиновой. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 150–177.
13. Розанова, Е.И. Проза Юрия Олеши. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1968. – 19 с.
14. Скалон, Н.Р. Философские возможности «предметного» стиля (проза Ю. Олеши) // Н.Р. Скалон. Вещь и слово: Предметный мир в советской философской прозе. – Алма-Ата: Гылым, 1991. – С. 24–35.
15. Фуксон Л.Ю. Мир рассказа Ю. Олеши «Лиомпа» как система ценностей // Филологические науки. – 1992. – № 1. – С. 38–44.
16. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / Под ред. А.П. Сковородникова. – М.: Флинта : Наука, 2005. – 480 с.
17. Здесь и далее тексты Олеши цитируются по: Олеши, Ю.К. Заговор чувств. Романы. Рассказы. Пьесы. Статьи. Воспоминания. Ни дня без строчки / Ю.К. Олеши – СПб.: ООО «Издательство «Кристалл»», 1999. – 848 с. Номера страниц указываются в круглых скобках после цитат.
18. На осознанность этого выбора, указывает и то, что «Лиомпа» имела многочисленные черновые варианты, которые свидетельствуют о «напряженных творческих поисках Ю. Олеши» [13, 15].
19. Фауна в прозе Ю. Олеши реализована на нескольких типологических уровнях: орнитологический код (птицы), собственно зооморфный код (все животные), энтомологический код (насекомые) и герпетологический код (пресмыкающиеся), ихтиологический код (обитатели водной стихии). Общность всех уровней получает в работе название зооморфного кода.
20. Об авторской осознанности этой игры свидетельствует публикация И. Озерной неоконченных вариантов «Зависти» в журнале «Литературная учеба»: «...чужак в зеленой шляпе потребовал раков. Ему подали полное блюдо раков, запутанных водорослями... Он разрушал их как жрец, как божество. Это был пожиратель раков... Он сидел среди рачьих обломков, сам похожий на тухлого рака... Сперва они пили в молчании, потом пожиратель раков повел добрыми глазами по стене и громко прочел вывеску:
– Раки.
И потом добавил, ни к кому не обращаясь, но также громко:
– Прочтите справа налево. Раки – Икар. Я Икар!» [8, 160–161].
21. Это реализовано в столкновении двух сфер романа «Зависть», в оппозиции «культура – цивилизация»: новый мир поглощает, пожирает наследие культуры 19-го века. Иллюстрация к «Тарасу Бульбе» в мире советской цивилизации воспринимается лишь как обертка для чего-то съестного. Подробнее в книге: Маркина, П.В. Мифопоэтика художественной прозы Ю.К. Олеши [6].
22. Яркое это звучит в финале рассказа «Цепь»: «Мечтой моей было: иметь велосипед. Ну вот, теперь я стал взрослым. И вот, взрослый, я говорю себе, гимназисту:
– Ну, что ж, требуй теперь. Теперь я могу отомстить за себя. Высказывая заветные желания.
И никто не отвечает мне...» (269).
23. Об этом свидетельствуют эдипальные мотивы в рассказе «Я смотрю в прошлое».

24. Труссы не единственная вещь, принадлежащая резиновому мальчику. В финале рассказа, исполняя роль вестника, он бежит, шлепая сандалиями (234).
25. Световые обозначения (свечение, блеск, сияние и пр.) цепко связаны с цветовым кодом. В дневниковых записях, отвечая на вопрос, какое воспоминание можно назвать первым, Ю. Олеша свидетельствует, что одним из самых радостных является ощущение света: «Это пространство освещено солнцем... Вот первое воспоминание. Солнечный свет...» [9, 61]. Неслучайно мечта о женщине напрямую соотнесена с насыщенностью солнечного цвета: в «Зависти» про Валю: «комната где-то, когда-то будет ярко освещена солнцем» (42); в «Вишневой косточке» про Наташу: «...когда-нибудь... Будет ярко светить солнце» (274).
26. Голубой, с желтыми украшениями гроб, с трудом проникая из кухни в коридор, делается сразу черным (235).
27. Оценочная трактовка цвета общепринята, что отражено в словарях символов, например: Жульен, Н. Словарь символов / Н. Жульен, Пер. с фр. С. Кагомова, И. Устьянцевой. – Челябинск: «Урал LTD», 1999. – 500 с; Керлот, Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот; Под ред. С. В. Пролеев; Пер. Н. А. Богун и др. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
28. В дневниковых записях она принимает другой вид: «Приближаясь, я увидел смерть, повисшую на втором этаже. Это было окно. Оно чернело, дико распахнутое среди зимы» [9, 62] (ср. с рассказом «Пророк»).

Материал поступил в редакцию 03.12.07.

УДК 802.0

С.В. Федотова

МИКРОКОНЦЕПТ «ИНФОРМАЦИЯ» КАК АКТУАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА «МЕНЕДЖМЕНТ»

В статье демонстрируется актуальность микроконцепта «информация» как одного из составляющих концепта «менеджмент». Автор анализирует языковые средства репрезентации данного микроконцепта в английском языке, определяет свойства данного микроконцепта и выявляет соотношение этого микроконцепта с концептом «менеджмент».

Интерес к исследованию концепта management и его репрезентации в английском языке определен назревшей необходимостью его идентификации как совокупности лингвистических средств и приёмов управления производством, персоналом для достижения лучших результатов, что реализуется в английском языковом сознании.

История возникновения и развития феномена управления в жизни общества насчитывает 7 тысячелетий. За начало отсчёта обычно принимают зарождение письменности в древнем Шумере, относимое к пятому тысячелетию до нашей эры «Управление появилось, во-первых, с разделением и специализацией труда; во-вторых, с необходимостью организации коллектива для достижения какой-либо цели; в-третьих, с необходимостью в защите и охране социума, в установлении определённого законопорядка, в координации и регулировании развития различных сфер деятельности» [1; с. 31]. Впервые проблему управления пытались решить древние египтяне. Они признали необходимость целенаправленной организации деятельности людей, ее планирования и контроля за результатами, а также рассредоточения функций управления.

Термин «управление» произошел от старорусского слова «управа», т.е. способность с кем-то управляться. «В широком смысле под ним понимается деятельность по упорядочению процессов, протекающих в природе, технике и обществе, устранению их энтропии (дезорганизации), неопределённости и приведению в нужное состояние с учётом тенденций их развития и изменения среды (для различных ее типов нужны свои способы управления)» [2; с. 7]. Как видно из определения, управление должно обеспечивать упорядоченность соответствующей системы, ее целостность, нормальное функционирование и развитие.

Менеджмент является особой формой управленческой деятельности, характерной для человеческого общества. Любая управленческая деятельность состоит из

следующих этапов: получение и анализ информации, выработка и принятие решений, организация их выполнения, контроль, оценка полученных результатов, внесение корректив в ход дальнейшей работы, вознаграждение и наказание исполнителей.

Исходя из вышеизложенного, можно утверждать, что концепт management включает такие микроконцепты как: «информация», «решение», «организация», «контроль», «оценка», «результат», «аналитическая деятельность», «коррективная деятельность», «вознаграждение», «наказание», «исполнитель». В рамках данной статьи мы рассмотрим микроконцепт «информация».

Информация (от лат. Informatio – разъяснение, изложение) – 1) сообщение о положении дел где-либо, о каких-либо событиях; 2) сведения об окружающем мире и протекающих в нем процессах, воспринимаемые человеком или специальными устройствами [3; с.248]. Актуализация микроконцепта «Информация» через языковые единицы обладает высоким потенциалом функционально-семантического и коммуникативно-прагматического свойства.

1. Organizations are increasingly converting their telephone and data networks to run on a single infrastructure based on Internet protocol (IP) technology [4; с.7]. В данном высказывании семантика «управление» реализуется именными лексемами: telephone, data, networks, internet, technology, которые являются средствами выражения управленческого действия, т.к. способствуют осуществлению операций с информацией. Кроме того, лексемы networks, internet, technology подчёркивают качественный характер управления. Организация не ограничивается в своей деятельности телефоном, она стремится к новым, передовым информационным технологиям.

Рассмотрение лексико-семантической парадигмы со значением «информация» было предпринято на основании данных словарей Oxford Dictionary of Synonyms and