

- языка: Курс лекций / Под ред. А.П. Клименко. – Мн.: МГЛУ, 2004. – 121 с.
32. Толковый словарь русского языка: В 4 т./ Под ред. Д.Н. Ушакова. — М.: Гос. ин-т “Сов. энцикл.”; ОГИЗ; Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1935-1940.
33. Трубачев О.Н. Этимологические исследования и лексическая семантика / Принципы и методы семантических исследований / Отв. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Наука, 1976. – С. 147-179.
34. Фадеева Л.Ю. Антропологическое исследование явления реверсивности в специальном поле: Автореф. дис. ... канд филол. наук. – Нижний Новгород, 2005. – 16 с.
35. Хроленко А.Т. Общее языкознание. – Курск, 1999. – 127 с.
36. АBBYY Lingvo - www.lingvo.ru/lingvo
37. Grinev S.V. On the Principles of Improving Translating Terminological Dictionaries // *Ślupskie Prace Humanistyczne*. 18a. Ślupsk, 1999. – S. 95-105.
38. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. – Oxford University Press, 2005. – 1944 p.
39. Longman Dictionary of English Language and Culture. – Longman, 1999.
40. Zipf G.K. The psycho-biology of language. - L., 1936.

S. Grinev-Grinevich, E. Sorokina

THE METHODS OF LINGUISTIC RESEARCH REVISITED

Abstract. This paper studies the methods of linguistic research, practiced in contemporary linguistics. It suggests new approaches and techniques: reversible method, matrix approach.

Key words: approach, methods, way of approaching the matter, methodology, reversible method, matrix approach, structural approach.

УДК 801.61

Бойчук Е.И.

РИТМ В ЛИТЕРАТУРЕ И В МУЗЫКЕ*

Аннотация. В статье отражены основные понятия, связанные с анализом ритмической структуры литературного текста и музыкального произведения: такт, акцент, инструментовка, синкопа, интонация, анакруза, цезура и другие средства ритмизации. Автор затрагивает научные проблемы, связанные с определением основной ритмической единицы для литературного прозаического текста и для музыкального произведения.

Ключевые слова: ритм, проза, музыка, синтагма, колон, такт.

Явлением ритма характеризуются многие стороны окружающей нас действительности. Ритмом отмечены как жизнедеятельность самого человека, так и существование окружающей его среды, а поэтому ритм изучается в самых разных науках: в физике, биологии, социологии, искусствоведении, музыковедении, эстетике, литературоведении и во многих других. Многообразие проявлений ритма в различных видах и стилях искусства, а также за пределами художественной сферы породило множество различных определений ритма, в связи с чем данное понятие не обладает терминологической чёткостью. В самом широком понимании ритм – это равномер-

ное чередование каких-либо элементов, а также налаженный ход чего-нибудь, размеренность в протекании каких-либо процессов [Крысин Л.П. 2005, 678]. Ритм как форма композиции в музыке, древнее, чем поэтическое слово, а следовательно, древнее, чем любая форма художественного произведения [Жирмунский В.М. 1925, 15]. Процесса освобождения прозы от музыки как такового не происходило, однако через освобождение поэзии одновременно происходил процесс образования особого ритма, сначала стихотворного, а затем прозаического, отличного от музыкального.

Художественный текст имеет свой ритмический рисунок, особую мелодику и по многим параметрам отличается от строения музыкального произведения, но вместе с тем имеет с ним много общего.

Для любого литературного произведения ритм, наряду с метром, является формообразующим началом. Однако не следует смешивать данные понятия. Французский словарь *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse проводит аналогию ритма и метра с буквой и слогом: «On ne doit pas plus confondre le *rythme* avec la *mesure* que les lettres avec les syllabes. Avec des lettres isolées, vous obtiendrez des sons, mais non point des mots; avec le *rythme* seul, vous aurez

* © Бойчук Е.И.

un effet précis, saisissant, mais non point des phrases musicales» [Larousse P. 1866, 1240].

Словарь Е. Littré дает следующую характеристику ритму и метру: «Le mètre et le rythme sont théoriquement indépendants l'un de l'autre. Celui-ci n'existe qu'à la condition d'être entendu; il consiste toujours dans les syllabes accentuées, que l'oreille saisit parfaitement. Le mètre, au contraire, est l'évaluation des syllabes. Il existerait encore pour un sourd, si ce sourd en connaissait la valeur conventionnelle» [Littré E. 1889, 365]. В современном литературоведении ритм художественного произведения понимается как «периодическое повторение каких-либо элементов текста через определенные промежутки» [Гиршман М. М. 1982, 69] и, с точки зрения большинства лингвистов, проявляется на всех уровнях художественного произведения: может обнаруживаться в чередовании эпизодов, соотносимых с разными пространственно-временными планами, пластов текста, содержащих неодинаковое лексическое и синтаксическое наполнение, а также, по мнению М.М. Гиршмана, в «повторах и контрастах тех или иных тем, мотивов, образов и ситуаций, и в закономерностях сюжетного движения, и в соотношениях различных композиционно-речевых единиц, и в развертывании системы образов-характеров и каждого из них» [Гиршман М. М. 1982, 76]. Однако вопрос об уровнях реализации ритма остается открытым, поскольку в современном литературоведении отсутствуют их четкое выделение и классификация.

Метр в литературе свойствен по большей части поэзии, однако существует такое понятие, как метризованная проза (художественный прием силлабо-тонического упорядочивания ритма прозаического текста). Это явление, при котором благозвучие текста достигается путем подчинения ритма прозы регулярному силлабо-тоническому метру, путем деления текста на однородные стопы. Понятие стопы, так же, как и метра, в большей степени применимо в поэзии, в прозе данному делению текста соответствует деление на такты, размер которых определяется соотношением сильных и слабых слогов. В современном литературоведении встает вопрос о разрозненности обозначений простейшей ритмической единицы: ряд лингвистов приравнивают значения понятий колона и такта [Томашевский Б.В. 1929; Лотман Ю.М. 1970; Жирмунский М.М. 1925]. Другие [Степанюк Ю.В. 2001; Кононенко Е.Т. 1973; Дечева С.В. 1995; Дорохова М.В. 1996; Шишкина Т.Н. 1974; Давыдов М.В., Рубинова О.С. 1997; Boudreault M. 1968] говорят о синтагме или о ритмической единице.

В отличие от метра в литературном произведении, в музыке метр существует лишь в воображении музыканта и слушателя. Метр определяет рисунок равномерного чередования сильных и слабых долей во времени.

Чередование сильных и слабых долей в лингвистике называется метрикой. В.М. Жирмунский включает в понятие метрики *мелодику* и *инструментовку*. Данные понятия заимствованы из музыки. Мелодика складывается из интонаций, т.е. повышения и понижения тона, связанных со смыслом высказывания, а также с фонематической стороной языка.

С точки зрения Б.В. Томашевского, общий характер *интонации* воспринимается нами как свойство ритма речи [Томашевский Б.В. 1929, 48]. Если интонация в прозе – это фонетическое отражение смысла, то интонация в музыкальном произведении, напротив, является семантической единицей, музыкальным словом. Автор выделяет речь отрывистую, которая содержит короткие фразы и речь периодическую, где отдельные отрезки речи «спаяны между собой и развиваются в длинную непрерывную цепь» [Томашевский Б.В. 1929, 49]. Такие «штрихи» речи сопряжены с понятиями *стаккато* (короткое, отрывистое исполнение звуков) и *легато* (связное исполнение звуков с наиболее плавным, незаметным переходом от одного к другому) в музыкальном произведении.

В лингвистике мелодика речи, а именно мелодические интервалы между началом фразы, интонационной вершиной и заключительным понижением, измеряется в музыкальных *интервалах* (квартах, квинтах, септимах и т.д.). [Boudreault M. 1968, 107]. Однако понятие интервала не применимо к отдельным звукам речи, поскольку звуки слова не обладают определенной высотой, как музыкальные тона. Согласно исследованиям В.М. Жирмунского, существуют лишь повышения или понижения, «скользящие тона». Кроме того, звуки речи не сохраняют определенной длительности, постоянной и пропорциональной друг другу, как звуки музыкальной мелодии [Жирмунский В.М. 1925, 17].

В литературе существует понятие словесной инструментовки. Это одно из основных понятий эвфонии, звуковой организации художественной речи, в которой участвуют такие стилистические приемы, как аллитерация, ассонанс, диссонанс, звукоподражание, рифма, анафора, эпифора, все виды звуковых повторов. Согласно определению эвфонии А.П. Квятковского, она в равной степени относится и к поэзии и к прозе [Квятковский А.П. 1966, 348]. Инструментовка

в музыке – это изложение музыкального произведения для какого-либо инструментального или вокального состава. Таким образом, с точки зрения построения звуковой формы художественного текста или музыкального произведения цели музыки и литературы совпадают: это достижение посредством инструментовки благозвучия, стройности, согласованности, гармоничности звуков.

Возвращаясь к понятию «такт», необходимо отметить, что в литературе, как и в музыке, в рамках такта различают сильные, относительно сильные и слабые доли. Сильные доли звучат громче относительно сильных и слабых, на них делается *акцент*. То же и в музыкальном произведении. Первая доля в такте всегда сильная, на нее делается самый большой акцент, остальные доли более слабые. Поэтому можно сказать, что такт – промежуток между двумя соседними сильными (имеющими наибольший акцент) долями.

Однако в большинстве современных языков музыкальный акцент играет самостоятельную роль только в целом предложении. В пределах слова он чаще всего совпадает с акцентом экспираторным, а именно: слог, более сильный в динамическом отношении, является, как правило, более высоким в отношении мелодическом [Жирмунский В.М. 1925, 25]. Сильная доля и акцент – не одно и то же. Если этого требует характер литературного или музыкального произведения, акцент (ударение) может сместиться с сильной доли на слабую. Это явление называется *синкопой*. При этом сильная доля всегда первая в такте. Явление синкопирования в вышеуказанном значении свойственно в большей степени разговорному языку, однако роль его в ритмической организации речи довольно велика. Согласно исследованиям М. Boudreault, некоторые ритмические акценты появляются благодаря эмфатическому ударению, которое зачастую не выделяет «*тонику*» (ударный слог) ритмической группы, а расставляет акценты в зависимости от смысла высказывания [Boudreault M. 1968, 81]. Таким образом, происходит смещение акцента с сильной доли на слабую, то есть синкопирование в музыкальном понимании этого слова.

Музыкальное произведение может начинаться со слабой доли, тогда в начале образуется неполный такт, который называется *затактом*. В большинстве случаев затакт не превышает половины такта. Затакт может образоваться и в середине произведения перед любой его частью. По традиции произведения, начинающиеся с затакта, заканчиваются неполным тактом, дополняющим затакт. Даже когда для завершения не

остается нотного материала, затакт часто дописывается паузами.

Музыкальному затакту в поэзии соответствует *анакруза* – группа слогов, предшествующая первому ритмическому ударению. Возможно ли появление анакрузы в прозаическом тексте? Лингвистами данное понятие при анализе художественного текста не использовалось, однако, если рассматривать текст как метрическую структуру, то появление анакрузы в качестве «затакта» вполне возможно.

Однако в современном литературоведении первостепенным и актуальным остается вопрос о том, что рассматривать в качестве такта. Большинство исследователей в качестве ритмической единицы рассматривают синтагму [Дечева С.В. 1995, Дорохова М.В. 1996; Шишкина Т.Н. 1974 и др.]. Этот выбор по большей части обусловлен следующими причинами: во-первых, синтагма обладает внутренним семантико-синтаксическим единством, во-вторых, ее длительность тяготеет к средней величине в шесть-десять слогов, в-третьих, синтагма легко вычленима в потоке речи [Шишкина Т.Н. 1974, 16].

Другие исследователи рассматривают в качестве такта ритмическую группу [Давыдов М.В., Рубинова О.С. 1997; Boudreault M. 1968]. Некоторые за единицу ритма в прозе считают ритмико-синтаксическую группу – отрезок речи, равный одной или нескольким синтагмам [Степанюк Ю.В. 2001; Кононенко Е.Т. 1973].

Руководствуясь различными факторами в членении и чередовании синтагм, ритмических групп, исследователи создают разные классификации типов чередования. Например, классификация Т.Н. Шишкиной предусматривает такие виды чередования ритмических единиц, как «монотонное», «разболтанное», «отрывистое», «переменное», «кольцевое», «постепенное» [Akhmanova O., Shishkina T. 1957, 32].

Р. Guiraud и М. Gauthier выделяют *тактовый и акцентный ритмы*. Тактовый ритм образуется через наличие симметрии, параллелизма, хиазма в структуре ритмически организованного текста и свойствен в основном возвышенной речи. Акцентный ритм предусматривает равное количество ударений в каждой строке и характерен для поэзии. При этом количество слогов между ударениями не играет роли. С точки зрения М. Gauthier, проза характеризуется наличием обоих ритмов [Gauthier M. 1974, 94].

Существование различных классификаций подтверждает многообразие ритмических структур, следовательно, в художественном тексте, как и в музыкальном произведении, возможно

наличие *полиритмии*, то есть многообразия ритмических рисунков. Наряду с понятием полиритмии в литературе существует понятие полиметрии. Данное явление, так же, как и анакруза, свойственно в большей степени поэзии, однако, использование в рамках одной или нескольких ритмических единиц метрически разнородных фрагментов при рассмотрении текста как метрически организованной структуры, данное явление, с нашей точки зрения, имеет полное право на существование. В музыке с явлением полиритмии связано понятие тактового размера, конкретного числового значения метра для музыкального произведения с указанием длительности доли. В некоторых произведениях используется несколько размеров (2/4, 3/4, 4/4 и т.д.). В этом случае речь идет о полиритмии, которая свойственна, например, произведениям Ф. Шопена, А.Н. Скрябина, А. Веберна, А. Берга и многих других композиторов. Параллельно с полиритмией существует также понятие полиметрии, то есть записи двух параллельно звучащих музыкальных партий в разных музыкальных размерах (гитара и синтезатор – на 3/4, вокалист и барабанщик – на 4/4). Кроме того, полиметрия, так же, как и полиритмия, способствует большему разнообразию ритмических рисунков произведения.

Гарантом разнообразия ритмических рисунков в литературном произведении может служить ускорение или замедление декламатором *темпа* речи, *смысловые паузы*; при этом общее впечатление ритмичности не будет нарушено. Темп в музыке является одним из средств выразительности, для его определения применяются главным образом итальянские обозначения, такие, как *largo* (широко), *lento* (протяжно), *andante* (спокойно, не спеша), *moderato* (умеренно), *allegro* (скоро), *vivo* (живо), *presto* (быстро) и другие. Для замедления музыкального произведения существуют следующие обозначения: *ritenuto* (сдерживая), *ritardando* (запаздывая), *allargando* (расширяя), *rallentando* (замедляя); для ускорения – *accelerando* (ускоряя), *animando* (воодушевляя), *stingendo* (ускоряя), *stretto* (сжато, сжимая) [Вахромеев В.А. 2007, 45]. Переноса данной терминологии в анализ художественного текста не произошло, однако, с нашей точки зрения, это создаст дополнительные возможности для более комплексного и более точного отражения всех нюансов, которые несет в себе тот или иной текст в определенном прочтении. Что касается смысловых пауз, то аналогией их в музыке может послужить *цезура*, обеспечивающая восприятие членения произведения, его структуры и возникающая, как правило, после остано-

ки на долгом звуке. Согласно исследованиям М. Boudreault, пауза внутри высказывания всегда следует за конечным слогом смысловой группы и чаще всего появляется между гласными в зиянии (*elle en fait don à ses enfants, le café que tu fais est bon*). Однако такие случаи редки и, с точки зрения автора, не представляют собой ценности для ритмической организации высказывания [Boudreault M. 1968, 99].

В художественном произведении ритм может складываться не только из ударений, акцентов, пауз, мелодики, но и из повторений самого различного типа: просодических единиц, одинаковых созвучий, определенных звуков в тексте, а также слов, сочетаний, фраз. Однако, по мнению Ю.М. Лотмана, это не механическое повторение, не удвоение понятия, а его качественное усложнение. При этом более значительной становится функция интонации, которая является единственным дифференциальным признаком в цепочке повторяющихся слов [Лотман Ю.М. 1970, 159].

С точки зрения звуковой организации текста, ритм может быть отражен также посредством омофонии. Явление *омофонии* в стихах изучали многие французские лингвисты, в том числе Р. Guiraud [1953], М. Gauthier [1974], Р. Verrier [1909], М. Grammont [1923], Е. Martin [1924] и другие. Существует ли омофония в прозе? Безусловно, поскольку такие виды звуковой организации, как аллитерация, ассонанс, консонанс, рифма, через которые выражается омофония, присущи и прозе. В музыке понятие омофонии (или гомофонии) противопоставляется полифонии, то есть многоголосию, основанному на равноправии и самостоятельности всех голосов. Таким образом, омофония - это тип многоголосия, где один голос главенствует, а все остальные выступают в качестве гармонического сопровождения или аккомпанемента.

В исследовании Б.В. Томашевского встречается упоминание о *каденцировании* как одном из множества средств ритмизации художественного текста на примере архаического церковного речитатива в конце ритмической группы на последнем ударении [Томашевский Б.В. 1929, 114]. Каденция проявляется в удлинении слога и перемене тона. Возможно ли применение данного явления, также заимствованного из теории музыки, в прозаических текстах? Ответ на этот вопрос может быть получен лишь в результате анализа фонетической концепции ритма художественных текстов.

Необходимо также отметить, что ритмическое впечатление художественного произведения, равно как и музыкального, может быть со-

здано композицией в целом (**завязка и развязка** аналогичны восходящей и нисходящей ритмическим фазам), её делением на части. Создание ритма посредством грамматических структур, чередования временных отрезков не свойственно музыке. Кроме того, следует подчеркнуть еще одно различие между музыкальным произведением и литературным прозаическим текстом: в отличие от музыкального произведения, которое не может нарушить ритма (полиритмия при этом не есть нарушение ритма, это его изменение), художественный или любой другой текст может быть аритмичным. Согласно мнению некоторых исследователей [Бочкарев А.Е. 1987; Mourot J. 1960], ритм является конфликтной реализацией двух диаметрально противоположных принципов: устойчивой регулярности и ее нарушения.

Таким образом, сопоставление понятий, применяемых для анализа ритма в музыкальном и в литературном художественном произведении, привело к заключению о том, что проза не свободна от музыки, она подчиняется ее законам, но в то же время создает нечто особенное, дополняет и обогащает музыкальную структуру художественного произведения. Ритмы в музыке и в прозе имеют различные уровни, средства реализации, звуковое оформление, это свидетельствует об образовании и развитии прозаического ритма, отличного от музыкального, но обогащенного взаимодействием чувственного и образного начала. Согласно определению, музыка в переводе с греч. – это искусство муз, искусство, в котором переживания, чувства и идеи выражаются ритмически и интонационно организованными звуками, а также сами произведения этого искусства [Крысин Л.П. 2006, 432]. С нашей точки зрения, такое определение может быть применимо и к ритмически организованной прозе, что в очередной раз подчеркивает синкретизм музыки и литературы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

- Akhmanova O., Shishkina T. Registers and Rhythm. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1957. – 170 с.
- Boudreault M. Rythme et mélodie de la phrase parlée en France et au Québec. – P.: Librairie C. Klincksieck, 1968. – 137 p.
- Grammont M. Le vers français. – P.: Editions Edouard Champion, 1923. – 126 p.
- Guiraud P. Langage et versification, d'après l'oeuvre de Paul Valéry. – P.: Librairie C. Klincksieck, 1953. – 237 p.
- Larousse P. Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique... 17 volumes. – P.: Administration du grand Dictionnaire universel, 1866. – 2110 p.
- Littre E. Dictionnaire de la langue française. 4 volumes. – P.: Librairie Hachette et Cie, 1889 – 1302 p.
- M. Gauthier Système euphonique et rythmique du vers français. – P.: Librairie C. Klincksieck, 1974. – 166 p.
- Martin E.-L. Les symétries du français littéraire. – P.: Didier, 1924. – 229 p.
- Mourot J. Le génie d'un style. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans «Les Mémoires d'outre-tombe». – P.: Librairie Armand Colin, 1960. – 236 p.
- Verrier P. Essai sur les principes de la métrique anglaise, 1-re partie. – P.: Librairie Universitaire, 1909. – 143 p.
- Бочкарев А.Е. Текстобразующая функция ритма (на материале французского языка). Автореферат дисс... кандидата филологических наук. – М.: Московский ордена дружбы народов государственный ин-т иностранных языков им. М. Тореза, 1987. – 27 с.
- Вахромеев В.А. Элементарная теория музыки. – М.: Музыка, 2007. – 256 с.
- Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. – М.: Советский писатель, 1982. – 272 с.
- Давыдов М.В., Рубинова О.С. Ритм английского языка. – М.: Диалог – МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 116 с.
- Дечева С.В. Слоговое деление в английской речи (когнитивная силлабика). Автореферат дисс... кандидата филологических наук. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1995. – 34 с.
- Дорохова М.В. Ритмическая организация американской речи. Автореферат дисс... кандидата филологических наук. – М.: РУДН, 1996. – 22 с.
- Жирмунский В.М. Введение в метрику. Теория стиха. – Л.: Academia, 1925. – 286 с.
- Квятковский А.П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов. Энцикл., 1966. – 376 с.
- Кононенко Е.Т. Ритмико-синтаксическая структура художественной прозы (на материале прозы Ш. О'Кейси). Автореферат дисс... кандидата филологических наук. – Л.: ЛГУ им. А.А.Жданова, 1973. – 23 с.
- Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. – М.: Эксмо, 2005. – 944 с.
- Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. /Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925 – 1540 с.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
- Степанюк Ю.В. Ритмическая организация прозаического текста и ее передача при переводе (на материале русского и французского языков). Автореферат дисс... кандидата филологических наук. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2001. – 93 с.
- Томашевский Б.В. Краткий курс поэтики. 2-е изд., М.;Л.: Государственное изд-во, 1929. – 132 с.
- Шишкина Т.Н. К вопросу о ритмическом построении речи. Автореферат дисс... кандидата филологических наук. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1974. – 25 с.

E. Boichuk

RHYTHM IN LITERATURE AND MUSIC

Abstract. The article exposes the fundamental notions connected with the rhythmical analysis of work of literature and musical composition: measure, accent, instrumentation, syncope, intonation,

anacrusis, caesura and other means of rhythm. The author opens such scientific questions as the definition of the basic rhythmical unit for the prose work and the musical composition.

Key words: rhythm, prose, music, syntagma, colon, measure.

УДК 811.112.2'367

Волнакова М.В.

ЛИНГВОКОГНИТИВНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ЛЕКСИКО-ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОГО ПОЛЯ «ЗРИТЕЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ»*

Аннотация. В статье представлены результаты лингвокогнитивного моделирования лексико-фразеологического поля «Зрительная деятельность» на основе универсальной структурной модели макро- и микрополей. Установлены характерные эксплицитные и имплицитные идентификаторы поля, стилистическая неоднородность и системные отношения между лексикой и фразеологией, что отражает упорядоченность единиц языка всех его уровней.

Ключевые слова: лингвокогнитивное моделирование, когнитивная лингвистика, полевый подход, лексико-фразеологическое поле, макро-модель, микромодель.

Настоящий момент в лингвистической науке интересен тем, что в ней происходит существенный методологический сдвиг: в результате смены научных парадигм, начавшейся в 70-е годы, и становления парадигмы антропологической лингвистики внимание лингвистов сконцентрировалось на когнитивных аспектах языка.

Данная статья посвящена исследованию лексико-фразеологического поля «Зрительная деятельность» именно с позиции лингвокогнитивного моделирования. Это стало возможным, так как фразеологическая система любого языка является антропоцентричной, поскольку в своей вербальной интерпретации окружающего мира субъект ставит в центр себя и свою физическую и психическую организацию. В процессе изучения окружающей действительности человек осуществляет переработку информации и формирует концепты - оперативные единицы мыслительных процессов, отражающие содержание человеческого опыта и знаний, связанных с тем или иным понятием. Структура концепта зачастую обус-

ловлена метафорическим или метонимическим переосмыслением основного компонента фразеологической единицы (далее ФЕ). Основой для переосмысления выступает культурная информация (традиции, обычаи, поверья, мифы, легенды, обряды, ритуалы и т.д.). Получив со стороны общества определенную оценку, эта информация закрепляется в виде индивидуальных сем.

В этой связи представляется, что методы когнитивной лингвистики являются наиболее актуальными при описании лексико-фразеологического поля «Зрительная деятельность», поскольку именно когнитивная лингвистика рассматривает язык как общий когнитивный механизм, как когнитивный инструмент, выполняющий функции репрезентации (кодирования) и трансформирования информации.

Одним из таких методов когнитивной лингвистики является моделирование. Моделирование как способ освоения мира человеком осуществляется в двух направлениях: 1) переработка квантов информации, поступающей в мозг, и обусловленное этим формирование концептов - оперативных единиц мыслительных процессов (концептуализация) и 2) объединение сходных или тождественных единиц смысла в особые классы - категории (категоризация). В лексикологии в настоящее время является актуальным объединение языковых единиц в лексико-фразеологические поля.

Применяя полевый подход к описанию устойчивых словесных комплексов (далее УСК), за основу принимаем общее определение поля А.Е. Гусевой, согласно которому под лексико-фразеологическим полем понимается совокупность лексических и фразеологических единиц, объединённых одной общей семантической идеей, характеризующихся определёнными системны-

* © Волнакова М.В.