

Гефест и Афродита – небесная диада?

Абдрахманова Ж. Н.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Мифология порой описывает союзы (диады) планет, а порой разделяет одну божественную сущность на две, рассматривая их как различные, противопоставленные и все же дополняющие друг друга [1, с. 80].

Пару Гефест-Афродита можно также причислить к одной из небесных диад.

Известно, что Афродита сопоставима с аккадско-шумерской Иштар–Инанне. Кроме того, что обе богини являются богинями плодородия и любви, самое главное, что объединяет их, – то, что обе являются астральными божествами, персонифицирующими планету Венеру.

Наиболее известные и распространенные небесные диады, связанные с Афродитой–Венерой, – Афродита и Арес (Венера и Марс), Афродита и Гермес (Венера и Меркурий), Фосфор и Геспер (Люцифер и Веспер). Фосфор и Геспер – два божества утренней и вечерней звезд планеты Афродиты–Венеры (Pl. N.h. II, 36-39).

Но что же все-таки может объединять Гефеста и Афродиту в небесную диаду? То, что Афродита является небесным божеством, сомнению не подлежит. Но является ли им Гефест?

В статье Широкова О. С. [2] приводятся несколько интересных контекстов, в которых говорится о том, что Гефест сотворил небо (Procl. In Parm. 829, 15-17; In Tim. 2, 70, 22-26). То есть, Гефест претендует на роль (бывшего) верховного небесного бога. Диодор Сицилийский пишет, что «некоторые из жрецов говорят, что первым правил Гефест» (B.h. I, 13, 3, 2).

Таким образом, есть несколько причин, позволяющих назвать Гефеста и Афродиту небесной парой:

1. Гефест – (бывший) верховный небесный бог:
 - a) создатель неба (см. выше)
 - b) в комментариях Прокла к Тимею (2, 70, 22-26) он назван создателем человечества
 - c) один из атрибутов Гефеста – наковальня – слово, которое может обозначать также «небо».
2. Гефест, являющийся персонификацией огня (Pl. II, 426, IX, 468), – (бывший) бог солнца:
 - a) имя бога всегда было тесно связано с огненной стихией (Diod. Sic. B. h. I, 12, 3, 1; [3])
 - b) будучи богом огня, возможно, вобрал в себя черты древневавилонского божества Нергала, воплощавшего летнее солнце [1, с. 64]
 - c) отголоски представлений о заходящем и восходящем солнце можно найти в мифах, описывающих его и как небожителя, и как кузнеца, создающего свои творения в подземной (или расположенной в пещере) кузнице (Pl. XVIII, 398-402; Verg. Aen. XVIII, 398-402)
 - d) связь Гефеста и Афродиты отражена в древнехалдейской триаде, состоявшей из Син (луны), Шамаша (солнца) и Иштар (Венеры). Миф повествует о том, что Эа, бог земли, доверил своим трем детям командование небесной армией и распределил между ними день, установив, чтобы Венера стала вечерним светилом, которое предшествует появлению луны, и утренним, которое возвещает появление солнца [1, с. 85].

Таким образом, возможно, Гефест и Афродита (как рудимент древнехалдейской триады) являются небесной диадой солнца и планеты Венеры. Похожее представление описано и Плинием (N. h. II, 36-39), где речь идет о диаде, состоящей, с одной стороны из солнца, с другой, – из двух светил – люцифера и веспера, являющихся разделенными частями некогда единой сущности Венеры.

1. Aveni A., *Conversing with the planets*. NY., 1992.
2. Широков О. С., «Астѳон» // *Античная культура и современная наука* (сборник статей), 1985, с. 185.
3. Carnoy A., *Dictionnaire etymologique de la mythologie greco-romaine*. Louvain, 1976, с. 69

УДК 8. ФС

Алтайская игровая поэзия в этнофольклорном контексте

Абысова С. В.

Горно-Алтайский государственный университет

Игровая культура настоящего времени очень богата и разнообразна. Тем не менее, большая часть игр утратила свою первоначальную значимость. Однако во многих устных поэтических произведениях этноса сохраняется связь игры с древними представлениями людей. Согласно мнению Й. Хейзинги, игра берет свое начало в глубокой древности [1]. Архаичность игры выражается в мифологическом мышлении народа.

В мировоззрении тюрков игра, вероятно, первоначально была связана с идеей плодородия. Архаичные представления об игре зафиксированы в языке. Слова ойын, ойноор (игра, играть) употребляются в различных контекстах.

Ойын (игра) имеет тесную связь с шаманскими мистериями. Персонажи, присутствующие в шаманстве, часто оказываются привлеченными к какой – либо игре, поэтому определение «играющие» используется при описании мифологических образов. Особый интерес вызывают хтонические божества, которые, по представлениям людей, связаны с производственными силами земли или подземным миром. Как и в античной культуре, у алтайцев они представлены в мужском облике (Эрлик) и в женском (дочери Эрлика). Когда шаман во время камлания проходит мимо места для игрищ-ойынду жер, дочери Эрлика, подземного духа, увлекают его к себе на ложе [2, с. 8]. «Игры духов с шаманами суть деятельность особого сакрального уровня, в ее содержание входят и обмен ценностями, и приобщение шамана к природному плодородию через установление «брачных» отношений с женскими духами» [3, с. 134].

Тема плодородия ярко выражается в любовных играх молодежи. Игрища добрачного периода у алтайцев очень разнообразны и несут в себе сакральное значение. В этом случае игра «отрицает обычную модель поведения, узаконенную повседневной действительностью», и открывает границы дозволенного. Некоторые игры алтайцев символически раскрывают таинства интимной жизни. К таковым мы отнесем игры в «разрывание пояса», «прятание

сережек» и т. Д. Заметим, что подобные игры сакрального характера имели место в свадебных обрядах. «Создавая атмосферу веселья, творческой раскованности, она (игра)-(Курсив мой-А. С.) была не только составной частью праздника, но выражала его сущность, будь то календарный обряд, жертвоприношение покровителям рода или свадебная церемония»-пишут исследователи культуры [3, с. 125]. Среди большого количества игр отличаются те, которые проводятся только при определенных обстоятельствах. Так «игра кобылицы и жеребца» в настоящее время встречается лишь в свадебных обрядах при выкупе невесты. Содержащиеся в ней эротические моменты отражают древние представления о неразрывной связи человека и животных, когда плодородность последних может магическим путем передаваться новобрачным. Подобные ритуальные игры имели и другие народы: у киргизов-«тöб чечмей», заключающаяся в нападении мужчины, исполняющего роль жеребца, на женщину, играющую кобылицу; у тувинцев-«тухтеп» [4, с. 235].

Сегодня существуют игры, содержащие определенные архаические символы плодородия, а также особенности хороводной традиции. Имеют место игровая поэзия (заклички, песни, загадки) и возникновение новых игровых произведений за счет заимствования из других культур. Многие ритуальные действия в современное время, утратив свое сакральное и магическое значение, перешли в ряд развлекательных игр. Об этом свидетельствуют песни, которые сопровождают некоторые игры. Мотивом для большинства современных игр служит получение удовольствия от хорошо проведенного времени. «Изменение смысла обрядового действия, видимо, определило и возможности включения в него песен иных типов, чем возникавшие первоначально»-пишет В. И. Чичеров по поводу превращения серьезного обряда магического характера в игру, в увеселение. [5, с. 100].

1. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс-Академия, 1992
2. Анохин А. В. Материалы по шаманству у алтайцев. М.- Л., 1924
3. Чагалаев А. М., Октябрьская И. В. и др. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. Новосибирск: Наука, 1990
4. Тадина Н. А. Ритуальные игры в традиционном свадебном обряде алтайцев. // Материалы к изучению прошлого алтайцев. Горно-Алтайск, 1992. С 227-242
5. Чичеров В. И. Новогодние песни – заклятья урожая и благополучия семьи (русские колядки и их типы) // Русское устное народное творчество. Хрестоматия по фольклористике. М.: Высшая школа, 2003. С. 94-102

Мотив капитала в пьесах А. Н. Островского 1869-1870 гг. «Горячее сердце», «Бешеные деньги» в контексте новой экономической критики

Аввакумова А. В.

Томский политехнический университет

Специфика заявленной в названии статьи проблематики обусловила:

- актуальность исследования в контексте новой экономической критики, в частности, манифестированной статьей Михаила Гронаса в «Новом литературном обозрении» [6];
- выстраивание ранее не подвергавшихся специальному исследованию литературных фактов в некую общую структуру. В связи с постулированной позицией семантика «капитала» расширяется включением дополнительных значений.

В русле новой экономической критики нам представляется интересным интерпретировать традиционные для исследований творчества писателя. [3], [4], [5] мотивы денег, богатства как мотив капитала. Предмет нашего специального анализа две пьесы Островского конца шестидесятых-начала семидесятых годов «Горячее сердце» и «Бешеные деньги». Работа с этим хронологическим материалом связана с тем, что в 1867 г. издан классический труд Карла Маркса «Капитал», который был переведен и официально появился в России уже 1872 году. Мы не утверждаем, что Островский читал Маркса, но это новое философское направление (объективный материализм), безусловно, задавало определенный тон всей эпохе. Цель настоящего исследования – постановка проблемы мотива капитала в указанных произведениях драматурга.

Проблематика богатства, денег выходит к универсальной ситуации присвоения материального мира. Объектом присвоения непосредственно у Островского может выступать женщина, которая дефинируется как квинтэссенция материального субстрата. Обладание женщиной соотносимо в логике его произведений с присвоением «капитала» – конкретно-исторического воплощения материального субстрата. Мотив капитала непосредственно соотносим с сюжетом женитьбы, как социальной инициации. Ситуация простого присвоения социально значимого материального объекта (красивой женщины) оценивается как похороны мертвого капитала, поскольку не несет социальной нагрузки. Таким образом, капитал через оппозицию живое-мертвое манифестирует обладание красотой как присвоение социального статуса.

Сущность драматического конфликта в пьесах Островского соотносима с невозможностью в силу различных причин присвоения материального субстрата.

Таким образом, мотив капитала в период вхождения в сознание русского общества семантика капитала Маркса в мире произведений Островского выявляет следующие смыслы. Погружение в материальное пространство, которое в это время реализуется как присвоение капитала, трансформирует традиционную структуру пьесы, наполняя устоявшиеся сюжетные схемы новым значением. Пространство капитала трансформируется в принципиально неживое, в котором идет распад материи и, следовательно, исключение из пространства жизни как таковой. Например, эстетическая категория красоты сама начинает восприниматься как капитал. Стремление к обладанию капиталом приводит персонажей Островского к такой важной этической проблематике, как отрицание себя, как субъекта действия, отказ от номинации «человек», превращение в вещь, в объект материального мира, который присваивается другим.

Нам представляется, что изучение специфики мотива капитала в данных текстах представляет исследовательский интерес не только для выявления эволюции в творчестве Александра Николаевича Островского в связи с изменением общественной ситуации в России во второй половине девятнадцатого века. Актуальность выбранной проблематики манифестирована тем, что в русской литературе особенно последней трети девятнадцатого века есть ряд писателей, так называемого второго ряда, творчество которых направлено на осмысление процессов, непосредственно связанных с развитием капитализма в России. Ранее, вследствие, в том числе этических запретов, их наследие не подвергалось специальному филологическому исследованию. Это, например, Петр Дмитриевич Боборыкин: романы «Китай-город» (1882), «Василий Теркин» (1892), «Перевал» (1894); Игнатий Николаевич Потапенко: роман «Незаметные герои» (1889), Александр Васильевич Сухово-Кобылин, Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк и многие другие.

1. А. Островский. Драматургия. М., 1998.
2. Ашукин Н. С., Ожегов С. И., Филлипов В. А. Словарь к пьесам А. Н. Островского. М., 1993.
3. Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. М., 1981.
4. Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Театр А. Н. Островского. М., 1986.

5. Лотман Л. М. Драматургия А. Н. Островского // История русской драматургии. Вторая половина XIX начало XX в. До 1917 г. Л., 1987.
6. Новое литературное обозрение. № 6, М., 2002.
7. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 5, М.: «Академия наук СССР», 1960.

УДК 82:801

Семантика композиционных единиц в романах М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита" и Г. Белля "Бильярд в половине десятого"

Авдеева И. Е.

Ставропольский государственный университет

Предметом исследования в данной работе являются специфические аспекты композиции романов М. А. Булгакова "Мастер и Маргарита" и Г. Белля "Бильярд в половине десятого", обуславливающие объёмно-прагматическое и контекстно-вариативное членение текста. Роман Булгакова состоит из двух частей, каждая из которых имеет собственное графическое выделение, например, 'Часть первая', и включают соответственно, девятнадцать и тринадцать глав; самостоятельной структурной единицей текста является 'Эпилог', завершающийся временным указанием '1929–1940'. Первой части романа предпослан эпиграф из «Фауста» Гёте, что сразу уточняет авторские интенции и ориентирует читательские ожидания на философские аспекты претекста Гёте и булгаковского романа. Каждая глава имеет собственное название, представляющее, как правило, номинативное («Погоня», «Казнь», «Маргарита») и реже простое неопределённо-личное предложение («Никогда не разговаривайте с неизвестными», «Судьба Мастера и Маргариты определена»). То есть для романа М. Булгакова характерно лингвистическое маркирование сильных позиций композиционных единиц, что в свою очередь предполагает многообразие разноуровневых речевых средств, обеспечивающих связность и цельность всего текста. По наблюдению И. Л. Галинской, «стилистически-композиционный приём сцепления глав ... Булгаков применяет в местах наиболее сложных «стыкочков» текста – при соединении мифологических глав с современными и при переходе от первой части романа ко второй» [1, 106].

В романе Белля всего 13 глав, они имеют только числовое обозначение. Если учесть, что романное время, вмещающее историю трех поколений семьи Фемелей, охватывает только один день – 6 сентября 1958 года, и автор отдаёт предпочтение такой форме содержательной организации текста, как внутренний монолог, то можно сделать обоснованный вывод о значимости семантической композиции как важного средства, обеспечивающего концептуальную и смысловую цельность романа: события освещаются и воспринимаются с разных точек зрения, каждая деталь повествования имеет второй, символический смысл.

«Повторы различных типов служат основой для развёртывания сквозных семантических рядов текста» [2, 56]. Для композиции романов М. Булгакова и Г. Белля характерно достаточное частотное употребление словесных знаков с семантикой 'жизнь/смерть', 'бытие/небытие', 'вечное/преходящее', 'порочность/чистота'; семантические (и как частный случай лексические повторы) в обоих текстах обогащаются культурно-историческими, морально-этическими коннотациями. Примером обогащения семантики слова в романах может служить лексема 'кровь'. У Булгакова 'кровь' как "аналог текущего времени", "осмысленная причастность человека к большому историческому времени", как синоним смерти [3, 309]. В романе Г. Белля 'кровь' выступает как во фразеологических ('вошло ему в плоть и кровь', 'он хороших кровей', 'наша плоть и кровь', 'о голосе крови'), так и свободных сочетаниях ('герб Кильбов – овечку, из груди которой бьет струя крови', 'кровоаво-красные, как раны, следы сургуча'), реже в одной фразе связанное и свободное употребление – 'малой кровью, хоть это серьезное и кровавое дело'.

Используемые авторами повторы разных уровней дают основание говорить о лейтмотиве как основном текстообразующем принципе в романах двух авторов, представителей разных национальных литературных традиций.

1. Галинская И. Л. Загадки известных книг. – М., 1986.
2. Николина Н. А. Филологический анализ текста. – М., 2003.
3. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2001.

Симеон Тодорский–переводчик из Халле

Аккерманн А., Пройсс Х.

Университет им. Мартина Лютера, Халле-Виттенберг

В докладе будут представлены переводы немецких церковных песен „Auf meinen lieben Gott traue ich in Angst und Not“, которую написал Зигмунд Вейнгертнер (~1609) и „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, автором которой является Филипп Моргенштерн (1556-1608). Песни были переведены немцем Эрнстом Глюком и украинцем Симеоном Тодорским и другими. Перевод Тодорского представляется наиболее удачным, так как он нашел язык «достойный для общения с богом» и понятный простому христианину. О «простоте» языка перевода свидетельствует и тот факт, что адресатами песен были русские солдаты галльского гарнизона, которых Тодорский часто посещал.

Используя термин В. М. Живова, можно сказать, что Тодорский создал гибридные тексты, в которых объединяются элементы церковнославянского языка с элементами «простого» языка.

Соответственно, в первой песне „Посред□ зла многа, над□юсь на Бога“ можно найти маркированные церковнославянские формы прошедшего времени–аористы: дадеса (23), отверзеса (24), которые организованы в микроблок (по терминологии К. Гутшмидта), и формы на –л, характерные для «простого» языка: изволил (22). Наречия представлены только с окончанием «простого» языка –о: сердечно (26), а формы инфинитива–только вариантом церковнославянского языка на –ти: быти (12), как и формы настоящего времени: есмь (16). Вариативность форм наблюдается у кратких форм прилагательных и при образовании будущего времени. Некоторые варианты Тодорский употребляет специально для оформления стихов, как например, цсл. звательный падеж: христе милостиве (19) или цсл. краткие формы личных местоимений: мя (4). Увеличение и редуцирование количества слогов в тексте перевода служит цели соответствовать оригиналу. Внешняя форма оригинала, как например, рифма, количество строф и слогов, сохраняется в переводе Тодорского для того, чтобы предоставить реципиентам возможность петь песню так же, как немецкий оригинал.

Сравнение перевода Тодорского с переводом Глюка показывает, что перевод Глюка слабее, во-первых, из-за многочисленных элементов «простого» языка (формы прошедшего времени на –л: платил (9), краткие формы прилагательных: терпеливы (20), личные местоимения: меня (2)) и, во-вторых, он не всегда сохраняет внешнюю форму оригинала (в строчках 20 и 26 содержится по 5 слогов вместо 6-ти), что затрудняет пение переводного текста.

В отличие от первой песни в переводе второй „Коль красно денница сияеть“ отсутствуют бесспорные маркированные церковнославянские элементы, такие, как организованные в микроблок простые претериты, но зато

наблюдается своеобразная вариативность форм. Одновременно присутствуют элементы церковнославянского и «простого» языка: наречия на -о: красно (1), ново (31), приятно (35), т. е. «простые» формы, и церковнославянские наречия на -□: слад□ (45); краткие (цсл.) и полные («простой» язык) формы личных местоимений: ты (58), тебе (27). Глаголы во 2 л. ед. ч. наст. вр. представлены исключительно с окончанием -шь: улаждаешь (7), в прошедшем времени—формами на -л: избрала (37), сотворил (39), что является признаками «простого» языка. Церковнославянские варианты представлены местоимением 1 л. ед. ч. азъ, окончанием прилагательного -аго: сквернаго (38), формами повелительного наклонения: чт□те (50), благодарите (51) и формами звательного падежа: прииди свате (56) красный цвете (57). Анализ показал, что здесь, очевидно, может идти речь о текстах со сниженной нормой по терминологии М. Л. Ремневой.

УДК 823

«Голубое сало» В. Сорокина как квинтэссенция литературы

Аксенова Ю. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

— Это вещество устроено по-другому, чем всё сущее на Земле. Оно не может ни нагреваться, ни охлаждаться и всегда такое же теплое, как наша кровь. Его можно резать, оно разрежется, можно рвать — оно разорвется. Но если его вложить в раскаленную печь, оно не сгорит и не нагреется, если опустить в ледяную майну — не охладиться. Оно вечно. И всегда будет таким же теплым, как кровь людей. Его можно раздробить и развезть по ветру, но частицы его все равно будут в мире, и даже если мир наш замерзнет ледяной глыбой или превратится в пылающее солнце — голубое сало навсегда останется в нем.

Литература как вид искусства — одна из центральных тем и проблем творчества В. Сорокина. Снова и снова возникает в его произведениях вопрос о соотношении литературы и жизни, о стилистических возможностях слова и о доверии к нему. Название одного из самых известных романов Сорокина «Голубое сало» подразумевает под собой некую «квинтэссенцию литературы». Предлагаемый к разбору отрывок романа, помогает понять взгляд Сорокина на природу литературы. В отрывке объясняются существенные свойства голубого сала, которое случайно получили в ХХI веке от клонированных писателей.

Литература уникальна по своей природе, она необычайно гибка. Сорокин подчеркивает в своих интервью, что она способна мутировать и адаптироваться к стремительно меняющемуся миру. Литература может измениться внешне, но суть ее неизменна. Эта основа — не что иное, как красота. Биофилософ Глогер, от лица которого написана часть романа, делает предположения о том, сколько голубого сала может накопить каждый клон. Количество сала напрямую зависит от гармоничности текста. Этот критерий сам Сорокин считает важнейшим для литературы и называет его «чистотой внутреннего строя». «Для меня очень важно, чтобы явление было цельным, чтобы его структура была монолитной, чтобы не было лакун» [1], — говорит Сорокин. При всей внутренней цельности и произведение, и голубое сало легко отделимы от писателя, в нашем случае клонированного. Похищенное из лаборатории сало отправляют в СССР 1950 х годов. Салом хотят завладеть многие, даже Сталин и Гитлер, хотя никто точно не знает, каково предназначение этой квинтэссенции литературы. Представители постмодернизма, с идеями которых вполне согласуются высказывания Сорокина, неоднократно упрекали русскую литературу в том, что она направляла свои силы не в то русло, стремилась влиять на общественную жизнь. Сам Сорокин подчеркивает, что литература — это только вид искусства, а от искусства нельзя требовать ничего кроме красоты. «Меня можно назвать эстетом, — соглашается Сорокин, — потому что в культуре для меня <...> есть только красивое и некрасивое» [2]. Действительно, по логике романа требовать от литературы можно только высокого процента гармонии, а использовать ее можно как угодно. Податливое голубое сало претерпевает разные трансформации в романе, полученную из него жидкость Сталин вводит себе в мозг, и мозг заполняет собой всю Вселенную. Так реализуется метафора всеохватности литературы, ее способности вобрать в себя весь мир. В тоже время это и буквальное воплощение сталинского стремления к величию, достичь которого удастся при помощи искусства. Этим величественным образом и мог бы завершиться роман, но в самом конце мы видим еще одно применение голубого сала. В ХХI веке свойства сала уже хорошо изучены благодаря его перемещению в прошлое. Разработаны разные способы соединения шматков для получения однородного полотна. Из этого полотна вышла элегантная накидка для молодого человека, которому писал письма биофилософ Глогер, рассказчик первой части романа. Этому же молодому человеку вынужден прислуживать Сталин, утративший свое могущество. Лоскутная накидка — апофеоз податливости литературы, не объединенной личностью тоталитарного вождя, когда произведение можно разобрать на «кусочки» и соединить их любым способом. Сорокин так объясняет свой творческий метод: «Любое высказывание на бумаге — это уже вещь, ею можно манипулировать как угодно» [3]. Писатель называет литературу «мертвым миром» клише, говорит, что «любое текстуальное высказывание или любое лирическое письмо изначально мертво и фальшиво». Однако в рассматриваемом фрагменте говорится, что голубое сало будет вечно сохранять тепло живого человеческого тела. А значит, вечная сущность литературы несет в себе жизнь. Размышляя о стимуле своего творчества, Сорокин сказал: «Я делаю то, что доставляет мне удовольствие, помогает мне на что-то опереться. Кроме веры в Бога и литературных занятий, в этом мире опереться не на что» [4, с. 117]. Под именем голубого сала или под другими именами сущность литературного творчества неизменна, это преодоление смерти и забвения, это помогает жить.

1. Сорокин В. Г. Моя жена предпочитает Томаса Манна // Известия. 2002. 18 февр. № 29 М. С. 8.
2. Сорокиным В. Г. Интервью с Т. Восковской: [Электронный ресурс] / Рус. журн. 1998. Электрон. ст. Режим доступа к ст.: <http://www.russ.ru/journal/inie/98-04-03/voskov.htm>.
3. Там же.
4. Сорокин В. Г. Литература или кладбище стилистических находок // Постмодернисты о посткультуре. М., 1998. С. 111–120.

Образ фонтана в лирике позднего И. Бродского

Александрова А. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Поэзия нобелевского лауреата И. Бродского богата различными темами и мотивами. Ткань поэтического текста Бродского очень сложна и запутанна на первый взгляд. Но, как пишет А. Ранчин, особенностью его поэзии составляет лейтмотивность, повторение основных образов, которые А. Ранчин называет «инвариантными» [6]. Достаточно сложность представляет собой сама задача определить с точки зрения теории литературы природу такого повторяющегося образа. В нашей работе мы исследуем образ воды, который имеет устойчивую общекультурную

традицию и проявляется в текстах поэта в более локальных образах моря, реки, дождя, фонтана, а также других, тематически близких.

Фонтан воспринимается Бродским в связи с центральной темой воды, которая для поэта олицетворяет жизнь, свободу, поэтическое творчество, а также время в его трагической отчужденности от человека. Вода предстает как символ бессмертия, она побеждает забвение и отражает мифологический мотив, особенно важный для более позднего творчества Бродского.

Для Бродского фонтан связан не только с темой воды, но и с темой статичного пространства, камня, памятника, которые воплощают идею мертвой вещи. Поэтому фонтан – это некий кентавр, соединяющий статичное (памятник) и динамичное (вода). Причем для Бродского до 80-х годов оппозиция воды и камня как времени и пространства несет определенную оценку: вода – «позитивное», воплощающее динамизм времени, начало, камень – «негативное». Таким образом, фонтан представляет собой амбивалентный образ, наполняемый то динамикой времени (если он журчит), то мертвенностью камня (если он засох и статичен).

При этом вода, воплощающая время, и обезличенное пространство одинаково далеки от человека. Поэтому фонтан у Бродского не творение людских рук, а некая функция, возникающая как бы сама по себе.

Все это рождает некий комплекс различных мотивов, связанных с образом фонтана: это и мотив памяти, и поэтического творчества, и темы времени, любви, свободы. Однако в поздних текстах Бродского фонтан приобретает одно доминирующее значение, чрезвычайно важное для осмысления ключевой оппозиции этого периода – соотношения «конечного и бесконечного». Поэт больше не противопоставляет воду и пространство как несовместные, далекие друг от друга реалии. Решая дуальную пару «вечное, бесконечное – конечное, смертное», он сливает оба начала, осуществляя некий синтез жизни и смерти. Большую роль при этом играет мотив фонтана, который становится одновременно символом вечного, динамичного Бытия (воды) и абсолютного небытия (пространства, занимаемого архитектурой).

Одной из важнейших тем для позднего Бродского является тема Рима, но не Рима как империи, а Рима как палиндрома слова «мир», как начала человеческой цивилизации. Рим – это место, где сходятся все пути, где присутствует некое вечное Бытие. Здания Рима, итальянские фонтаны воспринимаются Бродским как символы бессмертия, вечности, сакральной мудрости («Пьяцца Маттеи», 1981). Это происходит потому, что «мысль о вещи» 70-х годов (мысль о времени) трансформируется в абстрактную «дырку в пространстве», которую оставляет после себя исчезнувшая вещь, с пространством воюющая [5]. Отсюда возникает мысль, что эту «дырку», после исчезновения вещи, необходимо чем-то заполнить. Пример подобного понимания мы находим в эссе «Меньше единицы», в котором Бродский пишет о кровати своих родителей и о том, что, где бы сейчас эта кровать не находилась, она выглядит «как пробойна в мироздании». На месте бытования вещи остаются пробойны, которые должны заполняться знаковыми вещами.

Подобной знаковой вещью, неким «столбом памяти» и становится фонтан. Заменяя ушедшую из пространства вещь, фонтан возникает как альтернатива «мысли о вещи», но не в Хроносе, а в пространстве. В «Римских элегиях» (1981) для человека возможен только один путь приобщения к вечности – «от фонтана к фонтану», «от церкви к церкви». Это не просто дорога по Риму. Это дорога к вечности, к мысли, к Языку. При этом вода в фонтане «сырая/ и превращает лицо в руину». Вода и фонтан, камень и моря одинаково безжалостны к человеку, они оба подавляют своей неизбежностью. Только текст, который пишет герой «Элегий...», называющий себя обломком, дает ему возможность существовать. Другой альтернативы у героя Бродского нет. Бесконечны только Вечность, которую олицетворяет римский фонтан, и поэтический текст.

1. И. Бродский и мир. С-Пб., 2000.
2. Букалов А. «Италия – Россия – Бродский, или последняя воля поэта»//Новое время, 1996, №9, С. 40-41.
3. Ваншенкина Е. «Острие: пространство и время в лирике Бродского»//Литературное обозрение, 1996, №3, С. 35 – 41.
4. Волков С. Диалоги с И. Бродским. М., 2000.
5. Лотман Ю., Лотман М. «Между вещью и пустотой»//в кн. Лотман Ю. Избранные статьи в 3 тт. т. 3: статьи по истории русской литературы. М., 1977.
6. Ранчин А. На пиру Мнемозины. М., 2002.

УДК 81' 376: 811. 161. 3

Учение М. В. Ломоносова о периоде

Алисиевич С. А.

Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка

Впервые учение о периоде в России в XVIII в. выдвинул М. В. Ломоносов. В его фундаментальном труде “Краткое пособие красноречия” (1748) – первой русской риторике – учение о периоде сливалось с учением о предложении. Исходя из традиций античных философов, учёный относил период к риторике и на синтаксическом уровне не исследовал.

Период, по Ломоносову, риторическая (стилистическая) категория: “Сопряжением простых идей составленные предложения называются по-риторически периодами” (Доброе начало есть половина дела) [1]. В его понимании это не только сочетание предложений, но и одно предложение. В зависимости от количества предложений, составляющих период, последний бывает одночленный, двучленный, трёхчленный, четырёхчленный и т. д.

Одночленные периоды, как считал Ломоносов, могут иметь: одно подлежащее и одно сказуемое; много подлежащих и одно сказуемое; одно подлежащее и много сказуемых; много подлежащих и сказуемых. Например, одночленный период с одним подлежащим и несколькими сказуемыми: Мы учились в одном доме, в поле были товарищи, потом свойством соединились и всегда верную дружбу между собою имели. Или одночленный период с несколькими подлежащими и сказуемыми: Роскошь и праздность как два соса всех пороков, вливают под видом сладости бедственную язву в душу и тело, наносят несносные оскорбления, бедность и смертоносные болезни [2]. Как видим, такие периоды не что иное, как простые предложения, усложнённые однородными главными членами.

В зависимости от степени усложнённости подлежащего и сказуемого и их объёма Ломоносов выделял три следующих типа периодов: круглые и умеренные; избыточные и отрывные [3]. В периодах первого типа группы подлежащего и сказуемого отличаются объёмом незначительно. Периоды второго типа имеют разные по величине предикативные группы: Смотреть на роскошь преизобилующия природы, когда она в приятные дни наступающего лета поля, леса и сады нежною зеленью покрывает и бесчисленными родами цветов украшает, когда текущие в источниках и реках ясные воды с тихим журчанием к морям достигают, и когда обременённую семенами землёю то любезное солнечное сияние согревает, то прохладяет дождя и росы благорастворённая влажность, слушать тонкий шум трепещущихся листов, и внимать сладкое пение птиц – есть чудное и чувство и дух восхищающее увеселение. Если же высказывание состоит из чрезвычайно коротких периодов, “в которые могут быть переменены долгие чрез отъятие

союзов”, то такие периоды принадлежат к третьему типу: Уже врата отверзло лето. Натура ставит общий пир. Земля и сердце в нас нагрето. Колеблет ветви тих зефир [4].

Очевидно, что в данной классификации логическая сторона периодов преобладает над их синтаксическим строением. Это не случайно, ибо при оценке выразительности периодических конструкций Ломоносов рекомендовал больше внимания обращать на развитие заключенных в них мыслей, их содержательность, чем на “внешнюю эффективность формы”.

Ломоносов определил способы расположения составных частей периодов: по натуре, по наращению, по приложению и по союзам [5]. Расположение “по натуре” предусматривало соответствие порядка синтаксических частей периода реальному развитию событий, “по наращению” – соответствие порядка частей их идейной нагрузке. Соединение “по приложению” происходило путём развития частей периода различными синтаксическими конструкциями. Части периода могли быть связаны посредством союзов (расположение по союзам).

Таким образом, период у Ломоносова отождествлялся с усложнённым простым или сложным предложением. Считая период предметом риторики, учёный исследовал преимущественно его смысловую (логический) аспект, не подвергая анализу композиционные и интонационные особенности. Тем не менее некоторые мысли Ломоносова относительно классификации периодов, способов расположения их составных частей и сегодня заслуживают внимания лингвистов.

1. Сочинения М. В. Ломоносова. Т. 3. СПб., 1895, с. 102.
2. Виноградов В. В., Из истории изучения русского синтаксиса (от Ломоносова до Потебни и Фортунатова). М., 1958, с. 27.
3. Сочинения М. В. Ломоносова. Т. 3. СПб., 1895, с. 110.
4. Там же, с. 111 – 112.
5. Там же, с. 347.

А. Фет как протосимволист

Асташкин А. Г.

Башкирский государственный университет

Вопрос о соотношении творчества Фета и символистов в науке поднимается достаточно давно и небезосновательно: Белый, Блок, Гумилев, Анненский и другие достаточно часто так или иначе обращались к творчеству Фета, упоминая его в своих критических и теоретических работах. Однако на сегодняшний день его ценность для символистов до конца не прояснена. Большинство исследователей рассматривая данную проблему, сходятся на мнении, что Фет привлекал к себе внимание более молодых поэтов за счет своего творческого метода, являющегося по своей сути импрессионистическим. Идеи поклонения красоте, фиксации и переживания сиюминутного, мгновенного впечатления были близки символистам, однако, как мне кажется, повышенный интерес к Фету не исчерпывается лишь этими чертами. Для более полного ответа на поставленный вопрос необходимо обратиться к поэтике Фета.

Для Фета основным средством конвертации эмпирического мира в предметный мир художественного произведения является метонимия, точнее метонимическая деталь. Взяв определенное явление, Фет выделяет несколько наиболее ярких деталей, которые получают право представлять собой данный предмет в художественном тексте. Таким образом осуществляется перенос значения по схеме «часть – целое»

Так в стихотворении «Пчелы» Фет, описывая весну, использует только три ключевые детали: сирень, спящая черемуха и песня (звон) пчел.

Героиня произведения «На заре ты ее не буди...» представлена читателю единственным штрихом: черные косы.

«Какая грусть! Конеч аллен...», зима дается также с помощью трех деталей: заметенные аллеи, серое небо и одиноко летящий ворон.

Однако, Фета, как истинного импрессиониста, зачастую интересует не столько сам внешний мир, сколько впечатление, которое он производит. Картины природы, реальные ситуации неизменно привязываются к внутреннему состоянию лирического героя в тот или иной момент; они неразрывно связаны с производимым впечатлением.

Это впечатление, душевное состояние лирического героя, вызванное созерцанием/участием в той или иной сцене, является как бы второй частью предметного мира Фета. Метонимическая деталь, таким образом, становится не только выразителем явления реальности, но и того переживания, которое это явление вызывает. Метонимическая деталь Фета не равна себе: она имеет второй смысловой план, расширяющий ее значение. Фет не только расширяет значение метонимии до символа, закрепляя за отдельными элементами предметного мира определенные значения, но и конструирует из этих знаков собственный символический мир.

«Символизм» Фета небанален: его альтернативным миром является область собственных чувств и переживаний. Символисты создали полноценную систему, новый культурный код, получивший устойчивое распространение. «Иной мир» символистов был общим для всех: может быть, недоступный «простым смертным», но, во всяком случае, понятный при некоторой подготовке. В отличие от символистов, Фет не создал подобной структуры. Его символика спонтанна, часто не осознанна и носит индивидуальный характер. Символы, создаваемые Фетом, полноценно функционируют лишь в его «Мире красоты» Только там они понятны и справедливы.

Такая ситуация во многом объясняет многочисленные нападки современников и обвинения в «нелепицах» и «несуразностях» в его стихах. Но именно этот «протосимволизм» так притягивал авторов символистского круга

Однако следует оговорить рамки сближения Фета с символистами. В его творчестве наблюдаются символика и «начала» символа, его метонимическая деталь перерастает себя, приобретая дополнительный смысловой план, однако в художественной системе Фета для постановки вопроса о формировании символизма не хватает главного: «Иного мира».

Импрессионисты, к которым относится и Фет, интересовались исключительно реальным, эмпирическим миром, что делает их ближе к художникам реалистического направления, чем символистам. Фетовские символы отсылают нас не к иным мирам, но к воспоминаниям, к миру чувств и переживаний, к идеализированной, но все же действительности.

«Бытовые зарисовки в произведениях «Кудруна» и «Крестьянин Гельмбрехт»

Байрамова Л. О.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

- Тема предусматривает выявление некоторых черт средневекового быта, общих для двух разных кругов – благородного сословия и крестьянства, общие принципы, по которым строился их образ жизни.

- Произведение «Кудруна» имеет очень интересную судьбу. Созданное всего на несколько десятилетий позднее «Песни о Нибелунгах», оно сохранилось лишь в одной единственной рукописи, так называемой «Амбразской рукописи» 16 века.
- Описание быта в «Кудруне» непосредственно сопутствует развитию самого сюжета. По ходу действия даётся изображение быта привычного, регламентированного для того круга, в котором выросла героиня, и «чуждого», неприемлемого для девицы знатного происхождения, – жизнь Кудруны в плену. Быт описан очень подробно, во всех деталях, с вниманием к каждой мелочи.
- Никакое произведение не может быть оторванным от его исторической действительности. В «Кудруне» также отражена эпоха средневековья и изображены владения короля Хетеля. Показана и его повседневная жизнь, например, раздача купцам и другим лицам, путешествующим по его стране, охранных грамот и конвоя, что было привилегией немецких князей. За такое покровительство князь получил дары. Описывается в произведении и внешний вид, и устройство городов, и владения знати.
- Именно в это время развивается новая, более тонкая культура феодального замка. Благодаря заморской торговле и крестовым походам, рыцарство не только познакомилось с мусульманским и византийским Востоком с сокровищами Леванта, но и обнаружило высокую образованность. Под влиянием этого у европейцев появилось желание изменить свой привычный уклад жизни, что привело к невиданной роскоши, к традиции торжественных празднеств и церемоний.
- В «Кудруне» представлен и быт «чуждый», не предусмотренный для лиц высородных. Королева Герлинда хотела сломить находившуюся в плену Кудруну тем, что своей властью пыталась навязать ей «другую» жизнь, жизнь другого, крестьянского сословия. То, что Кудруна осваивает чуждый ей быт, лишь подчёркивает её достоинство: при всём её бедственном положении любую недостойную королевны работу она делает так, чтобы не уронить честь своего благородного имени.
- Пространное описание внешности молодого Гельмбрехта сразу ставит проблему соотношения привычного и чуждого быта произведения Вернера Садовника «Крестьянин Гельмбрехт». Герой испытывал желание чувствовать себя не просто зажиточным, но и человеком другого сословия, благородного происхождения. Для этого требовался иной быт, иные привычки, к которым вовсе не стремились. Не должны были и не хотели стремиться крестьяне. Настоящий крестьянин уважал себя и хотел привить свои привычки потомкам.
- Сравнивая крестьянский быт, представленный в «Крестьянине Гельмбрехте», с описанием быта в «Кудруне», можно проследить некоторые общие черты двух слоёв. Крестьяне также устраивали свою жизнь в пределах своего социального круга. Так, в пределах своего круга заключались браки – и у крестьян, и у благородного сословия. Общим у обоих слоёв было уважение к старшим, к предкам и к принятому укладу жизни.
- Гельмбрехт хотел стать благородным и полагал, что для этого достаточно лишь надеть богатое платье, только внешне походить на знатного, не желая разделять представления крестьян о жизни. Он отвергает образ жизни своего сословия, стремясь к другому, вовсе не подобию положению крестьянина и попадает в обстановку беззакония и зла, а потом бедствий и страданий. Средневековый автор чётко проводит мысль, что каждому человеку положено определённое место, данное от рождения.
- Сравнивая общее в описании быта в произведениях «Кудруна» и «Крестьянин Гельмбрехт», каждое из которых рассказывает о жизни определённого социального круга. Можно сделать вывод, что средневековый быт был строго регламентирован принадлежностью человека к тому или иному сословию. Нарушение такого регламента – попытка перейти из одного сословия в другое в «Крестьянине Гельмбрехте» или насильственное нарушение привычного уклада жизни в «Кудруне» ведут к кульминации действия в том и другом произведении. В «Крестьянине Гельмбрехте» добровольная и дерзкая попытка героя изменить свой бытовой уклад влечёт за собой расплату не только жизнью, но и уважением, авторитетом отца и всей крестьянской среды, которая не прощает этого «блудного сына». В «Кудруне» героиня побеждает, потому что она сумела выстоять, оказавшись в условиях «чуждого», не подобию образа жизни.

1. Кудруна. Издание подготовила Р. В. Френкель. Наука, 1984
2. Вернер Садовник, Крестьянин Гельмбрехт. Наука, 1971.

Экранизации романа «Эффи Брист» немецкого писателя XIX века Теодора Фонтане.

Барцева С. М.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Существует четыре экранизации романа Теодора Фонтане «Эффи Брист»:

1. «Оступилась», Густав Грюндгенс, 1939
2. «Осенние розы», Рудольф Югерт, 1955
3. «Эффи Брист», Вольфганг Лудерер, 1968
4. «Фонтане. Эффи Брист», Райнер Вернер Фассбиндер, 1974

Наиболее интересными для сравнения являются работы Грюндгенса и Фассбиндера, так как представляют собой совершенно противоположные способы перевода литературного произведения на язык кино.

Общим у обоих режиссеров является только интерпретация самого конфликта романа. И тот, и другой оправдывают поступок Эффи, её измену мужу барону Инштеттену. Если у Фассбиндера такая позиция понятна, то для Грюндгенса в 1939 году она должна была считаться слишком смелой, так как не соответствовала общепринятым догмам: долг перед семьёй важнее личных чувств и эмоций.

Сравнивая эти два фильма, надо учитывать, что экранизация Фассбиндера – последняя. Его задача состояла в том, чтобы найти новый подход к экранизации литературного произведения. Фассбиндер следует букве текста, он не пытается адаптировать и упростить язык романа для современного зрителя.

Точка зрения Грюндгенса на эту проблему совпадает с мнением сценариста фильма «Осенние розы» Хорста Будьюна, который считал, что перевод вербального языка романа в киноязык – это такой же процесс, как перевод текста с одного языка на другой. Он не должен быть буквальным, он должен передавать только смысл. Сценарий – это не литература, а получившийся фильм – это новое художественное произведение. Таким образом, Грюндгенс заимствует у Фонтане только идею и отчасти сюжет.

В фильме Фассбиндера роль самого автора, Фонтане, не менее важна, чем роль главной героини. В названии его имя стоит перед именем Эффи. Фонтане читает нам свой роман вслух, сам фильм – это лишь иллюстрация к его тексту. Движение в фильме практически отсутствует, актеры часто застывают на месте, позволяя автору рассказывать о происходящем. Кадры, как фотографии, сменяют друг друга, подобно страницам в книге. Фассбиндер намеренно затягивает повествование, делает фильм тяжеловесным, что создает впечатление эпичности.

Экранизация Грюндгенса очень динамична, экспрессивна, насыщена яркими образами и деталями. Иногда кажется, что фильм Грюндгенса цветной. Фассбиндер намеренно отказывается от цвета, потому что «цвет уместен там, где он

необходим»[3], а здесь и цвет, и детали, которые особенно характерны для творчества Фонтане, отвлекали бы зрителя от самого повествования. Текст—на первом плане, зрительные образы только дополняют его.

Итак, существует несколько методов перевода литературного языка в язык кино.

1. Литературное произведение— это только основа для будущего совершенно самостоятельного кинофильма.
 2. Кинематографические средства дополняют существующий текст, язык кино и литературный текст переплетаются.
 3. «Литературное произведение создано из слов и никаким другим образом предано быть не может»[2]
1. Тынянов Ю. Н., Поэтика. История литературы. Кино. Наука, 1977
 2. Шкловский В., За сорок лет. Статьи о кино. Искусство, 1965
 3. Эйзенштейн С. М., Избранные статьи. Искусство, 1956

Окказиональные словосочетания в английской художественной речи

Батырева И. С.

Калмыцкий государственный университет

В «Словаре лингвистических терминов» О. С. Ахмановой подчеркивается не узуальный, не соответствующий употреблению характер окказиональности. [1] Действительно, окказиональность является одной из немногочисленных возможностей проявления индивидуальных особенностей носителя языка, его индивидуального стиля, что находит широкое выражение в художественной речи.

Окказионализмы—это слова, для которых номинативная функция вторична в сравнении с первичной эмоционально-экспрессивной, и в общем случае окказионализмы не словарные слова, а сугубо индивидуальные, часто авторские. [2] Окказиональность обусловлена в значительной степени специфическим контекстом употребления, поэтому представляется важным исследование окказиональности в синтагматическом плане, так как синтагматика, направленная на рассмотрение линейного соположения лексических единиц в тексте, дает возможность контекстуального изучения этого сложного явления. [3] Окказиональность находит своё материальное выражение, в частности, на уровне слова и словосочетания. Известно, что слова обладают особенностью сочетаться с определённым кругом слов, (например, устойчивое словосочетание, зафиксированное в словаре—«to commit a suicide» или «to commit an error»), нарушение лексической сочетаемости приводит к образованию окказиональных словосочетаний. Авторы художественных произведений часто намеренно нарушают правила лексической сочетаемости для достижения определённых художественных целей.

Рассмотрим пример из рассказа И. Во «Winner Takes All»:

«Throughout the peevish months of waiting Mrs. Kent-Cumberland had fortified herself with the hope that she would have a daughter».

Окказиональное словосочетание «peevish months», выходящее за рамки привычной лексической сочетаемости слов, входящих в его состав (так, в словаре находим: make somebody peevish, a peevish expression on her face; next / this / several month (months)) является в данном случае ярким средством характеристики персонажа Mrs. Kent-Cumberland, которая, как следует из контекста, отличалась особой раздражительностью и сварливостью во время беременности.

Следует отметить, что при изучении словосочетания необходимо тщательно разграничивать семантический и метасемиотический уровни исследования. Поскольку в окказиональных словосочетаниях нарушаются привычные лексические, а также понятийные связи слов, то они часто представляются бессмысленными на семантическом уровне. Метасемиотический характер словосочетания проявляется в тех случаях, когда выражение языковой единицы используется не только для того, чтобы передать

Определённое содержание, а содержание и выражение данной совокупности лингвистических единиц вместе становятся выражением для нового содержания на новом «мета»-уровне. В словосочетаниях такого рода находит своё наиболее яркое выражение функция воз действия. [4] Дополнительные экспрессивно-эмоционально-оценочные значения, благодаря которым окказиональные словосочетания служат ярким художественным средством, реализуются только в данном конкретном контексте и требуют интерпретации на метасемиотическом уровне.

Таким образом, окказиональные словосочетания носят свободный характер, поскольку авторы художественных произведений нарушают правила лексической, понятийной сочетаемости, привычные ассоциативные связи между словами и понятиями с целью создания необычных, непривычных сочетаний, несущих большой экспрессивно-эмоционально-оценочный заряд и обладающих значительной силой воздействия на читателя.

Как показывает анализ материала, окказиональные словосочетания в художественном тексте распределяются следующим образом:

1. Окказиональные словосочетания, используемые в описании внешности и характеристики персонажа (holiday faces, starry eyes, crockery man, lace woman).
2. Окказиональные словосочетания, используемые для описания ситуации, в которой разворачивается действие (attractive afternoon, breathless sun).

Представляется интересным, что при сравнении романа с короткими рассказами выяснилось, что окказиональные словосочетания чаще встречаются в коротких рассказах, так как в рассказах, где автор в определённой степени ограничен в своих художественных средствах, именно окказиональные словосочетания приобретают особый вес, поскольку позволяют создать ёмкий запоминающийся образ в рамках малого жанра.

1. Ахманова О. С., Словарь лингвистических терминов.—М., 1969.
2. Катлинская Л. П., «Проблема слова и словообразования» // журнал «Филологические науки», 2003, №3, с. 102-110.
3. Тер-Минасова С. Г., Синтагматика функциональных стилей и оптимизации преподавания иностранных языков.—М., 1986.
4. Тер-Минасова С. Г., Словосочетание в научно-лингвистическом и дидактическом аспектах.—М.: Высшая школа, 1981, с. 7

Отражение одной архаической диалектной особенности в памятнике деловой письменности начала XVII века

Бегунц И. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Рукопись, хранящаяся в РГАДА, фонд 1441 (Кирилло-Белозерский монастырь), опись 1, № 221, содержит три книги записей прихода и расхода монастырской казны за 1601-1611 гг. Текст написан несколькими скорописными почерками.

В одном из них (листы 31-36, 41-44, 48-51, 54-55, 83-91) присутствуют написания, отражающие достаточно яркие и редкие черты живой общедревнерусской и диалектной фонетики.

Регулярно передается ассимиляция согласных по глухости / звонкости: збирал, з богданом, дватцет, слушкою. Отражается оглушение <в> в [ф] в слабой позиции: фторому, фторой, фторымъ, что говорит о губно-зубном образовании <в> в данном говоре. Преобладающие в тексте написания с ы после ц (старцы 21х, скобелциных 3х и пр.) позволяют утверждать, что <ц> в говоре писца было уже твердым. То же можно предполагать для <ж> и долгого глухого шипящего на основании таких примеров, как ржы (2х), тысящы (3х), товарищы. На письме передано и непозиционное отвердение парных по твердости-мягкости согласных: взато, взали, с товарищы (2х).

В группах согласных наблюдается упрощение: поскину (7х), двацат, вологоцкие. Сочетание [чн] нередко изменяется в [шн], что отражается в тексте: сундушные (2х), полушешных.

В позиции сандхи перед <и> зубные согласные выступают в своих основных вариантах, т. е. не смягчаются, о чем свидетельствует написание буквы ы: с ываном (9х) (примеров для губных и заднеязычных согласных в рассматриваемом почерке нет).

В области вокализма следует отметить отражение перехода [е] в [о] (ершом и пр.), а также диалектного изменения [ѣ] в [и]: двисти (9х).

Таким образом, становится ясно, что писец свободно передавал особенности своего произношения, и это позволяет дать фонетическое толкование еще одной группе написаний, которые в XVII в. были орфографически нетривиальными.

На указанном участке текста найдено 43 написания, в которых представлены сочетания кы и гы. Восемь из этих случаев составляют формы И.-В. денгы, остальные примеры передают сочетание [кы]: без полушкы, углецкы (6х), тверскы (5х), дмитровскы (4х), у ивана у кыслуки, с кузмою з душкыным, с кузмой з гладкым, сь яковом камкынымъ, чапкынь, волоцкым (2х), поморскы (2х), вологоцкы (3х) и др. Такие написания в бытовом тексте XVII в. не могут объясняться орфографической традицией (ведь уже давно нормативными стали сочетания ки, ги, хи); очевидно, они отражают явление диалектной фонетики, а именно чрезвычайно архаичную ее черту – отсутствие перехода [кы, гы, хы] в [к'и, г'и, х'и] в говоре писца.

Диалект территории, на которой расположен Кирилло-Белозерский монастырь, как и многие другие севернорусские говоры, во многом развился на базе древненовгородского диалекта, где изменение [кы, гы, хы] в [к'и, г'и, х'и] значительно задержалось по сравнению с южнорусскими говорами и началось не раньше XIV в. [1]. Единичные случаи остаточного произношения [кы] фиксируются в новгородских памятниках деловой письменности XVII в. [2]. В настоящее время такое произношение отмечается в отдельных словах в различных населенных пунктах на территории севернорусского наречия [3]. Таким образом, многочисленные написания с кы, гы в рукописи № 221, видимо, действительно связаны с такой особенностью диалекта, как отсутствие перехода [кы, гы, хы] в [к'и, г'и, х'и], причем значительное число и разнообразие примеров указывает на фонетический (а не полексемный) характер явления. Иными словами, в изученной рукописи зафиксирована уникальная ситуация: перед нами диалект начала XVII в., который систематически (!) сохранял архаичные сочетания заднеязычных с [ы].

1. Зализняк А. А. Древненовгородский диалект. М., 1995. С. 74.
2. Галинская Е. А. Историческая фонетика русских диалектов в лингвогеографическом аспекте. М., 2002. С. 33.
3. Касаткин Л. Л. Современная русская диалектная и литературная фонетика как источник для истории русского языка. М., 1999. С. 196.

УДК 801. 28 : 808. 2.

Функционирование союзов

Бибик М. С.

Ставропольский государственный университет

В данное время система русских союзов включает в себя два основных структурных типа союзов: 1. Непроизводные "первообразные союзы", унаследованные из общеславянского фонда; 2. Производные, возникшие главным образом на русской почве.

"Первообразных" союзов относительно немного (а, но, что и т. Д.). Однако, данные союзы выполняют практически все функции, характерные также и для производных союзов, кроме того, интерес к ним объясняется их генетической природой, хотя союзы как часть речи возникли достаточно поздно, поскольку условием их появления является высокий уровень развития интеллекта человека. Так как союзы служат инструментом констатации подытоживания и связывания абсолютно независимых частей предложения, это предполагает определённый уровень мышления, памяти и т. Д.

В данной работе мы рассмотрим лишь некоторые функции данных союзов.

В русском языке союз но используется как форма приказа: "Но!"- что обозначает "движение вперёд". Используя союз но, мы подразумеваем, что речевой акт должен продолжаться при условии изменения темы (направления) разговора. Подобную функцию называют противительной.

Вполне вероятно, слово ау производное (произшло путём слияния союза а и предлога у). Поскольку союз а участвует в создании конструкции, цель которых узнать о месторасположении кого-либо; например: А вы где? Предлог у-в конструкциях, где место уже уточнено (у опушки). Следовательно конструкция ау обозначает: укажите своё месторасположение (примерное), Я нахожусь здесь (уточнение). При этом союз а в любом случае выполняет лишь одну функцию-противительную.

У союза что функций несколько: 1. Функция пояснения (... Бьёт челом, что у тебя государь...). Подобную функцию выполнял и союз кто. В процессе палатализации произошло чередование кьто//что (доношу на того, кто меня обидел; доношу на соседа, что меня обидел). В настоящее время в подобных конструкциях союз кто/что заменяется союзным словом который, являющимся производным союза кто. Благодаря своей краткости союз что часто используется в поэзии (например, что был у музы частый гость). При выполнении других функций союз что часто является частью производного союза. В конструкциях со значением причины играет роль вопроса (ты почто боярыню обидел). В современном русском языке в данной конструкции вопросом является почему. Из почто образовался союз потому что. Первоначально функцию следствия выполняли союзы ибо (церковносл.), бо (искажённый церковносл.), дабы, абы, абы.

При искажении дабы произошло изменение значения (дабы как не синонимично абы как), поскольку дабы как = поскольку, а абы как = кое как. В современном русском языке функцию следствия выполняет союз чтобы (производный что+ бы). В конструкциях с пояснением причины чаще всего используются потому что, потому как и так как (разговорный). При этом использование данных союзов будет зависеть не только от стиля (литературный или разговорный), но и от важности поясняемой информации. В конструкциях с союзом потому что информация наиболее важна, так как проговаривая "потому" мы делаем паузу, а собеседник за это время настраивается на получение информации, что говорит о том что момент получения информации настал, мозг предельно концентрируется, данный момент в речи мы выделяем голосом, точнее, его падением. Подобный процесс передачи информации сходен с информацией, передаваемой светом, где красный цвет-потому, жёлтый-что, зелёный-непосредственная передача

информации. Так как, потому как, произносящиеся без видимых изменений артикуляции сходны с союзом поэтому и являются частью конструкции, в которых придаточное предложение играет роль вывода.

Таким образом, неполнозначные слова (союзы) выполняют одну из важных функций при формировании дискурса.

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека.—М.,1999.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика.—М.,1974; НЗЛ, вып. 8, Лингвистика текста, М.,1967.
3. Леденёв Ю. И., Леденёв Ю. Ю. Язык.—Ставрополь,2000.
4. Москальская И. О. Грамматика текста.—М. 1978.
5. Очерки по исторической грамматике русского литературного языка 19 в. Глаголы, наречия, предлоги, союзы. Под редакцией академика Виноградова В. В.—М.: Наука, 1964.
6. Союз// Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. Т. 4, Вып.1.—М.,1985.

Мифопоэтические контексты в повести А. Куприна «Гранатовый браслет»

Бормисова Т. В.

Стерлитамакский государственный педагогический институт

Повесть А. Куприна «Гранатовый браслет»—не просто мелодраматическая история любви, но художественная мифологизация эроса в том смысле, как понимала его античная традиция.

Для мифопоэтической модели мира характерно представление о том, что все бытие являет собой движение и взаимодействие четырех основных стихий, или первоэнергий: воды, земли, огня и воздуха. Кроме того, мифопоэтическая онтология различает в бытии две принципиально разные сферы—Хаос и Космос. Согласно античной традиции (например, платоновской), Эрос возникает вторым после Хаоса, следовательно, он первичнее Космоса и Логоса как организующего его первоначала. Именно Эрос связует мир воедино и вечную жизнь питает непрерывным рождением и творчеством.

Анализ «Гранатового браслета» обнаруживает, что структура внутреннего мира повести во многом ориентирована на принципы мифопоэтического миромоделирования. Отчетливо мифологизированный оттенок приобретают здесь многие образы, мотивы, сюжетные коллизии. Антитеза Эроса и Логоса как двух разнонаправленных типов душевной организации проявлена в образах двух сестер—Веры и Анны. Уже описание внешнего облика героинь подчеркивает эту антитезу: Автор отмечает, что грациозная некрасивость Анны привлекала внимание мужчин гораздо чаще, чем аристократическая красота Веры. Он противопоставляет ее чувственность, эмоциональность, внутренний и внешний эротизм ее облика холодности и спокойствию Веры. Особенно символична в плане характеристики двух сестер сцена над обрывом. Анну влечет вниз, несмотря на страх; ее притягивает эта бездна, она испытывает ощущение сладости, глаза ее души не могут насытиться. Бездна, пропасть—образы, традиционно олицетворяющие сферы Хаоса, того первородного материнского лона бытия, из которого энергии Эроса созидают проявленный Космос. Вера просит сестру отойти от обрыва, не смотреть вниз, у нее самой начинает кружиться голова. Ее эта бездна тоже влечет, но она боится, слишком силен в ней Логос.

Различие сестер проявляется и в том, что Анне нравится море, она в восхищении от него. Море—водная первостихия, в мифологической традиции отождествляемая с миром Хаоса и непосредственно связанная с жизнеутворяющими силами Эроса; Эрос прежде всего водян: в нем ощущается потопление, растворение, слияние, погружение[1]. Вера не понимает красоты моря, сама же и поясняя это: «Я только думаю, что нам, северянам, никогда не понять прелести моря. Я люблю лес»[2,266]. Близость и любовь к лесу в данном контексте—близость к земле: внутренняя «земная» рациональность и логичность Веры чуждается иррациональных и метафизических тайн бытия, к которым влекут человека энергии Эроса; Эрос сам по себе всегда стихийен и иррационален.

Сюжетно-смысловой центр повести связан с образом гранатового браслета, который Вера Шеина получает в подарок от Желткова. Гранатовый браслет—образ, живущий в контексте повести и как метафора, и как символ, и как эмблема. Прекрасные гранаты-кабошоны горят густо-красным живым огнем. Браслет носят на руке, а руки—это орудие и орган нашего творческого самопроявления в мире. Руки, таким образом, это остротки нашего огня, материализованные язычки душевного пламени, выполняющие ту же роль, что и огонь: все соединять, связывать, преобразовывать, даже если это преобразование-преображение связано с разрушением. Огненная стихия, воплощенная в образе гранатового браслета, призвана пробудить спящее в героине душевное пламя. Подаренные Вере камни не случайно имеют цвет человеческой крови: согласно мифологическому миропониманию огненность — высшая степень проявления творческих возможностей души; с другой стороны, кровь в мифологическом сознании есть материализованный эквивалент душевной субстанции. Любовь Желткова, таким образом, пламень, огонь, который способен соединять и трансформировать, так же, как и другой первоэлемент — вода.

Один из важнейших смысловых эпизодов повести—разговор Веры с генералом Аносовым, во многом предопределивший совершающиеся в ее душе метаморфозы. Разговор происходит ночью, в темноте, где не видно ни земли, ни деревьев. Ночь—это особое пространство и время, когда человеческому сознанию максимально доступно восприятие дологических потенций Хаоса и преобразующего его Эроса. Именно ночью в душе Веры происходит решительный перелом: она причащается энергиям Эроса, к ней приходит осознание, понимание чувства Желткова, ощущение собственной причастности к этому чувству. Она предчувствует его смерть, в ней пробуждаются доселе тайные, скрытые возможности интуитивного сверхзнания.

Она лишается своего всегдашнего безмятежного спокойствия, но это—цена пробудившихся в ней животворящих первостихий души.

Слезы Веры — это «воды жизни» и «воды Хаоса»: начало и основа ее сближения, схождения с глубинными первоэлементами миробытия; так как Эрос прежде всего водян, то слезы являются знаком того, что Вера открылась миру Эроса.

Далее идет еще большее сближение: Вера идет к Желткову домой, просит рассказать хозяйку о последних минутах его жизни, и почти сразу спрашивает о гранатовом браслете—символе любви Желткова к ней и скрытой «первостихийной» связи между ними. Кульминацией внутреннего преобразования героини является поцелуй Веры, говорящий о полном воссоединении со стихиями Эроса и с Желтковым как их выразителем.

Особое символическое звучание приобретает финальный эпизод повести. Слова любви и утешения слышатся Вере в тот момент, когда она обнимает ствол дерева, прижимается к нему и плачет. Дерево в изображаемой ситуации становится образом, воплощающим фаллическую символику. Перед нами отчетливо вырисовывающаяся картина символического эротического слияния, сонития—и не только двух любящих друг с другом, но и их душ с мировой душой. В этой сцене звучат одновременно и ноты экстагической страсти, и душевной боли, которую испытывает Вера, и катарсического просветления всего ее существа. Не случайно героине слышится музыка как единственно возможный выразитель ее состояния, и звучат заключительные слова повести, утверждающие сакральность Эроса; Эрос, требуя в жертву индивидуальное человеческое «я», имеет силу даровать ему бессмертие.

1. Гачев Г. Русский Эрос. М., 1994.
2. Куприн А. И. Повести и рассказы. М., 1987.

УДК 882. 09

Смена фольклорной парадигмы: традиционное и современное в фольклоре

Бохонная М. Е.

Томский государственный университет

Фольклор является развивающимся явлением культуры, и это развитие естественным образом отражается на всех уровнях его системы (языковой, жанровой, образной и т. Д.).

Постфольклор формируется на основе привнесений фольклорных традиций, которые накладываются на выработанную со временем систему форм общерусской культуры. Он представляет собой, с одной стороны, определенным образом переработанные архаические формы фольклорных произведений при частичном сохранении некоторого пласта архаических представлений, значимых символов и структуры модели мира традиционной культуры.

С другой стороны — это принципиально новая система народной культуры, ее формирование связано с выработкой новых мировоззренческих установок, усилением индивидуалистических претензий на самовыражение, с прогрессивной ориентацией на западное мышление и образ жизни, с появлением новых эталонов и ориентиров. «Значение духовного опыта народа определяется на современном этапе степенью его соответствия современным духовным потребностям народа» [1].

Столкновение разных культур, цивилизаций позволяет обрести особое перевернутое видение мира, взгляд, обращенный изнутри и извне одновременно. Отсюда фольклорная картина мира предстает как лента Мебиуса: не обесмысливается, не попадает в пустоту, а сопрягает в себе как сформированные внутри, так и пришедшие извне традиции.

Современный фольклор «связан с массовой культурой и самодеятельным творчеством» [3]. Человек, будучи творцом бытия, с одной стороны, выходит за пределы традиционного фольклорного видения мира, создавая текст, находит новые смыслы и символы явлений окружающего мира. С другой стороны, он остается несвободным от традиционных представлений и образов, правил и законов тех фольклорных текстов, которые уже были созданы народом.

Стираются определенные архетипы, редуцируется смысловая нагруженность языкового инвентаря традиционного фольклора. Происходит семантическая деконструкция в народной культуре: современный фольклор оперирует традиционными образами-штампами, истинный смысл которых нередко утрачивается. Символы превращаются в обесмысленные знаки, при этом частично сохраняется структурная организация и жанровая специализированность устно-поэтических произведений. Отсюда наблюдается имитация фольклорных текстов.

При реализации эстетической функции в постфольклоре на первый план выходит коммуникативно-игровая, развлекательная. Современный фольклор становится игровым, где игровая функция реализуется в использовании культурных смыслов, которые постепенно превращаются в симулякры. «Культурная модель порождает соответствующие тексты, особые языковые стереотипы и новые значения, трансформируются значения общепотребительных слов и меняются их семантические связи» [4]. При этом слово в фольклорном тексте характеризуется семантической мобильностью. Оно, с одной стороны, превращается в обесмысленный знак в связи с утратой фольклорных денотатов и ситуаций, а с другой — приобретает определенную семиотическую нагруженность посредством наслоения новых смыслов на традиционные устойчивые неосознанные архетипические представления.

Динамика изменений фольклора обусловлена средой его бытования. Если в сельской среде в связи с особым контингентом населения, территориальной удаленностью и относительной обособленностью от городской еще сохраняются пережитки прошлого, то городская среда как открытая система коммуникаций — сфера прогрессивных тенденций модификации традиционного фольклора. «В последнее время «он все больше концентрируется в непривычных для его развития условиях урбанизированной среды» [2].

Таким образом, исследование традиционного и современного фольклора (на материале загадок, анекдотов, альбомной лирики и т. Д.) показывает, что при модификации тематической и функциональной специализации жанровой системы фольклора наблюдается сосуществование двух культур. При этом современный фольклор продолжает традиции прежней фольклорной системы, по-новому переосмысляя их.

1. Бекизова Л. А., «Средоточие духовного богатства» // Роль фольклора в формировании духовной жизни народа. Черенск, 1986, с. 3.
2. Грица С. И., «Функциональный многоуровневый анализ народного творчества» // Методы изучения фольклора. Л., 1983, с. 45.
3. Костюхин Е. А., «Опыт «полного собрания» регионального фольклора» // Живая старина. Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре, 2002, №4(36), с. 50.
4. Никитина С. Е., Культурно-языковая картина мира в тезаурусном описании (на материале фольклорных и научных текстов). М., 1999, с. 15.

УДК 82. 09

Произведения К. Н. Леонтьева 1852 – 1860 гг.. Формирование тем и идей художественного творчества

Бояркина Н. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

«Личность Леонтьева – ключ к пониманию его творчества, и его творчество – ключ к пониманию его личности и судьбы» [1]. Этот тезис имманентно присущ леонтьеведению, равно как и положение о разнонаправленности его допереломного и послепереломного творчества. Однако до сих пор ранние произведения К. Н. Леонтьева не подвергались внимательному изучению. Исследователи ограничивались простой констатацией, что «эти сочинения важны были для Леонтьева как проба пера на выражение и описание действительности, в которой он жил и которую наблюдал» [2]. Таким образом, художественное наследие писателя открывал роман «Подлипки» (1860).

Целью нашего исследования является изучение произведений К. Н. Леонтьева 1852 – 1860 гг.. Обращение к раннему творчеству писателя приобретает особую актуальность в процессе уяснения путей эволюции личности и творчества мыслителя; выяснения общих корней допереломного и послепереломного творчества.

Предметом нашего исследования стали повести «Второй брак», «Лето на хуторе» и первый литературно-критический очерк «Письмо провинциала Тургеневу» (1860). Внимательный анализ указанных повестей выявляет значение их как концептуальных в творчестве К. Н. Леонтьева. Здесь поставлены и решены сложнейшие проблемы

творчества писателя, а именно: 1) соотношение внешней и внутренней красоты, 2) требование соответствия внешней формы внутреннему содержанию. Также в названных произведениях К. Н. Леонтьев 3) закладывает основы «эстетики отражения», 4) определяет основные характеристики леонтьевского героя. Тщательный анализ ранних произведений становится особо актуальным вследствие прямоты поставленных вопросов и очевидности их решения.

1) В повестях раннего периода К. Н. устанавливает приоритет внутреннего над внешним, закрепляет за внутренним важнейшую функцию преобразования внешнего. Внутренний мир Доло «Второй брак»), который открылся Герсфельду, преобразил не отмеченную «богатством внешних форм» наружность героини. У писателя, всегда тяготевшего к красивым формам, преобразующая роль содержания – имманентно присущая тема творчества, ибо, как утверждает автор в названной повести, даже «красота приедается», а «любовь и блаженство даже не таких красивых могут делать прекрасными».

2) Конституирует требование соответствия внешней формы внутреннему содержанию (повесть «Лето на хуторе»), красоты и нравственности, которые рассматриваются как две составляющие цельной человеческой натуры; и таким образом закладывает центральную проблему своего творчества – проблему цельной человеческой личности и цельного бытия.

3) Ранний литературно-критический очерк К. Н. «Письмо провинциала Тургеневу» (1860) является первым выражением художественной доктрины начинающего художника слова, здесь писатель закладывает основы своей «эстетики отражений». Заявленная автором любовь к «непрочности и перерождению всех вещей» с удивительным талантом воплотилась в музыкальных «Подлипках» с бесконечной чередой перерождений характера, Ладнева; она проявится в «Египетском голубе», где каждый персонаж и сам главный герой подвержен искажениям и возрождениям. В то же время за «математическую ясность плана» – построение «в рутинно-драматическом порядке» – К. Н. отрицательно отзывался о своем романе «В своем краю».

4) Уже в ранних произведениях К. Н. позиционирует своего героя как думающего, страдающего и ошибающегося, что закладывает основы эстетики писателя, где ведущее место отводится «психичности». В то же время он тем самым утверждает диалектичность ключевого понятия своего творчества «полнота». Полнота в леонтьевском мире – удел не спокойных и апатичных натур, а плод внутренней борьбы и страданий, удел тех, кто, словами Леонтьева, «жил полной жизнью и откликнулся на многое».

Изложенные выводы доказывают необходимость внимательного изучения раннего творчества К. Н. Леонтьева не только как пробы пера, но периода, в который был заложен фундамент дальнейших исследований писателя, сформулированы основные темы и мотивы творчества Леонтьева, а также пути развития личности выдающегося русского мыслителя.

1. Долгов К. М. Восхождение на Афон. Жизнь и мирозерцание Константина Леонтьева. – М, 1997. – 400 с.
2. там же

Принципы локализации повествования в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

Бутова А. Ю.

Ставропольский государственный университет

Художественное пространство и время можно охарактеризовать как свойственную произведению искусства глубинную связь его содержательных частей, придающую особое внутреннее единство и способствующую превращению произведения в эстетическое явление. Как универсальные эстетические категории истолковывали художественное пространство и время О. Шпенглер, М. М. Бахтин, М. Мерло-Понти и др.

Целью данного исследования является анализ эстетических категорий художественного пространства и времени в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и связь этих понятий с другими центральными категориями эстетики поэта.

Проблема художественного пространства связана с некоторыми жанровыми особенностями «Героя нашего времени». Первая часть романа – путевые заметки странствующего офицера, вторая часть – путевые заметки Печорина. Предисловие ко всему роману – «рама», ограничивающая художественный мир от реально существующего. Однако внутри этого вымышленного мира есть установка на подлинность (жанр записок), даже «Журнал Печорина» претендует на достоверность в силу тех же причин. Для создания «подлинности» автор всегда конкретизирует место действия. Каждая глава романа вписывается в идентичную схему организации рамок повествования с одним сюжетным центром. Таким образом, сюжет единого действия, или циклический сюжет, составляет основу частей романа по отдельности. Однако вместе главы образуют другой – кумулятивный сюжет, так как событийные линии связаны протагонистом.

Необходимо отметить, что каждая глава имеет свои сюжетные особенности. Например, в главе «Тамань» ясно прослеживается структура баллады: отсутствие экспозиции, случайная встреча с неким фантастическим существом (русалка), в конце – трагедия (нарушение существующего порядка). Образ русалки, связанный с народными верованиями, часто встречается у Лермонтова («Русалка» 1832, образ рыбки в поэме «Мцыри»). Таким образом, в «Тамани» конкретно-историческое время трансформируется в мифологическое, а реальное пространство переходит в условное, что связано с близостью данной фольклорной формам. Другая часть романа – «Фаталист» – философская повесть с элементами притчи, а, следовательно, на первый план в сюжете выходят устойчивые конфликтные положения, которые мыслятся и воссоздаются неразрешёнными в рамках единичных жизненных ситуаций, а, возможно, и неразрешимыми в принципе. В связи с этим и пространственно-временные рамки в этой главе наиболее универсальны и здесь мы уже можем говорить о доминировании космического времени над обычным, календарным. Вневременное и вечное у Лермонтова мыслятся как одновременное с данным моментом, с настоящим, то есть как современное, как то, что уже есть, и то, что должно быть в будущем. Здесь мы наблюдаем «принцип исторической инверсии»: образы «лучшего» будущего локализуются в прошлом; их непохожесть на современность измерялась их временной или пространственной далью (ср. лирику Лермонтова: «Бородино» («богатыри, — не вы»), «Дума»).

Прошлое, настоящее и будущее здесь очень тесно переплетены. В прошлом содержатся постоянные «ссылки» на будущее: «Как только будет можно, — говорит Печорин в главе «Бэла», — отправлюсь — только не в Европу, избави боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!» А потом мы узнаём, что «Печорин, возвращаясь из Персии, умер». Что касается прошлого, то оно по признанию самого Печорина оказывает на него большое влияние: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мной: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударит в мою душу и извлекает из неё всё те же звуки; я глупо создан: ничего не забываю, ничего.» Мы наблюдаем здесь такой же, как и в лирике, принцип исторической инверсии: прошлое и будущее соединяются в настоящее, которое тем самым приобретает статус вечности.

Таким образом, рассматриваемые категории художественного времени и пространства представляют собой специфическую, интегральную характеристику данного произведения. Хронотоп романа «Герой нашего времени» из реально-исторического постепенно переходит в условно-космический. Основной особенностью времени является соединение трёх временных пластов (настоящего, прошлого и будущего) в одном моменте переживания. Смерть героя

не прерывает сознания. События образуют круг; линейное время трансформируется в циклическое, а герой обретает способность к повторяемости событий своей жизни (например, стремление Печорина заново пережить историю с Верой), то есть сюжетные линии не являются исчерпанными. Пространство у Лермонтова становится формой времени, и «нехронологическая» композиция оказывается одним из аспектов внешней локализации принципов пространства и времени в самом произведении.

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
3. Ломинадзе С. Поэтический мир Лермонтова. М., 1985
4. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.

УДК 82. 0:801. 6

Драматургическая структура в системе повествования “Мёртвых душ” Н. В. Гоголя

Васина Н. В.

Ставропольский государственный университет

Синтетизм “Мёртвых душ” Н. В. Гоголя обусловлен логикой художественной системы произведения, где в качестве мотивации внутреннего развития (движение конфликта, сюжета — соответственно, поведение персонажей, субъектно-объектная сфера, хронолог, композиционная телеология) выделяют следующие факторы:

- структурообразующая функция мотива души, развивающаяся как мотив души погибающей, искажённый;
- драматическое столкновение высокого (авторская душа, авторская позиция в имплицитной и эксплицитной форме существования) и низкого (жизнь мира призраков, мёртвых душ);
- полнота художественного слова, обладающего многозначной семантикой, начиная с бытового общепотребительного поля значений и до архаических, архетипических смыслов.
- совпадая с особенностями индивидуального гоголевского таланта, эти факторы создают потенциал для реализации эпического, лирического и драматического родовых начал.

Драматические элементы принимают в “Мёртвых душах” разнообразно завершающиеся жанровые формы, существуя либо в качестве фрагментов, либо в качестве сюжетного мотива, либо в качестве карнавално-масочного инобытия, замещающего собой отсутствие сущности в мире призраков и миражей.

Эстетически драматизированный фрагмент появляется всякий раз, как только происходит конкретная локализация действия (в усадьбах помещиков, в конторе департаментов, в приёмной министра, в “повести о капитане Копейкине”) и остановка на пути Чичикова. Так появляется сценический эпизод.

Мотивная структура игры развивается как спектакль, постановкой которого руководит активная злая сила-Чичиков. Однако тщательно маскируемая активность этого “низкооплачиваемого агента дьявола, адского комивояжера” (2), несёт миру не добро, а зло. Все действия героя ведут к нарушению привычной жизни города, а сам Чичиков “с самого начала обречён и катится к своей гибели” (2). В процессе игры Чичиков вовлекает в неё всех, кто стоит у него на пути. В ней оказываются, задействованы масочные, карнавалы персонажи. Эти застывшие маски действуют механистично, по нормам поведения, выработанным в социальном мире, в обществе, в среде, определяемой тем, что здесь забыто главное-душа. А следовательно, и миром этим “движет пружина”-мир заведён, как бы пущен в ход, мир вертится волчком, кубарем, шариком, мячиком...” (3). Этот самодостаточный, любующийся собой мир лишен внутреннего потенциала, а герои-маски – внутреннего содержания.

“Оживление” масок происходит в момент разоблачения Чичикова. Однако это ещё не обретение нового смысла бытия, а пока лишь тот “страх и ужас” (1), который должен стимулировать важнейшие человеческие действия: оглянуться на себя, устрашиться собственной мерзости, понять угрозу сатанинского “нового нашествия”.

Вследствие такого “оживления” может возникнуть движение нового вектора: не “топтанье” на месте, а путь “Руси тройки” (гоголевская утопия).

1. Гоголь Н. В. “Выбранные места из переписки с друзьями”.-М.: Сов. Россия, 1990.
2. Набоков В. В. “Лекции по русской литературе”.-М.: Издательство Независимая газета, 2001.
3. Турбин В. Н. “Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Об изучении литературных жанров”.-М.: Просвещение, 1978.

УДК 801. 003

Лингвокультурные стереотипы как прагматические пресуппозиции

Волобуева Е. П.

Ставропольский государственный университет

Сегодня термин "пресуппозиция" обозначает собирательное понятие, объединяющее разнородные лингвистические явления. Вместе с тем, во всех толкованиях пресуппозиции можно отыскать некий методологический инвариант, образующий единую парадигму для существующих разновидностей и оттенков в трактовке рассматриваемого феномена. Нам кажется, что на основе всего выше сказанного пресуппозиции можно охарактеризовать как некую имплицитную информацию, которую говорящий считает известной другим участникам коммуникации или которую он хочет подать как известную.

Исходя из такого определения пресуппозиции, можно говорить, что под пресуппозицией могут пониматься общие нормы и ценности, установки и условности, относящиеся к участникам и возможностям взаимодействия в определенной ситуации. Действительно, согласно Т. А. Ван Дейку и В. Кинчу [1] понимание информации основывается на:

- информации о событиях;
- контексте;
- пресуппозициональном основании.

Из сказанного следует, что понимание и интерпретация информации зависит не только от контекста, но и от знаний о мире. Получая информацию, мы соотносим ее с нашими предыдущими знаниями и нашим опытом и выборочно активируем соответствующий фрейм. (Под активацией фрейма понимается процесс, когда интерпретатор, пытаясь выявить смысл фрагмента текста, оказывается в состоянии приписать ему интерпретацию, поместив содержание этого фрагмента в модель, которая известна независимо от текста.) Если же нам не удастся обнаружить соответствующий фрейм, то сообщение оказывается не до конца понятым. То есть, говоря о пресуппозиции, мы можем говорить о культурном базовом опыте, позволяющем адресату интерпретировать полученную информацию. Культурный базовый опыт можно также заменить сочетанием «менталитет народа», рассматривая последний как некую интегральную характеристику общности людей определенной эпохи, географической области, социальной среды, представляющей

собой совокупность способов реагирования на окружающую действительность, то есть выбора одной из поведенческих альтернатив. В самом деле, мир дан нам вовсе не в ощущениях, а в сложном образе организованных интерпретациях этих ощущений. То, что находится в сознании, является своего рода убеждением того, что находится во внешнем мире. Это убеждение связано с тем, что предоставлено в распоряжение органов чувств, но оно подвергается и сильному воздействию контекста ситуации, а так же культурной и индивидуальной предрасположенности.

Действительно, человек – существо социальное и с самого детства он усваивает нормы поведения и ценности определенного народа или социальной группы посредством ежедневного общения, выстраивая языковую и культурную картину мира, которая является готовым классификатором окружающей действительности. Культурная картина мира специфична и различается у разных народов. Это обусловлено целым рядом факторов: географией, историей, климатом, природными условиями, социальным устройством, верованиями, традициями, образом жизни. Именно языковая и культурная картина мира, на подсознательном уровне передавая ребенку, опыт его предков, формирует культурную предрасположенность интерпретировать полученную информацию так, а не иначе, то есть является пресуппозицией любого будущего коммуникативного акта.

Интегрируя культурный опыт, находящийся в долговременной памяти, человек ищет пути адекватной для данной культуры реакции на тот или иной стимул.

Таким образом, культурная пресуппозиция является одним из базовых факторов, детерминирующих адекватное поведение участников коммуникативного акта по отношению друг к другу. А если учесть, что конечной целью любого коммуникативного акта является, в сущности, не информация, содержащаяся в нем, а побуждение адресата к какой-либо посткоммуникативной деятельности, то сказанное выше относится и к взаимодействию в процессе невербального общения.

1. Ван Дейк Т. А., Кинч В. «Стратегия понимания связного текста» // Новое в зарубежной лингвистике, вып. 23, М., 1988, С. 316-336

УДК 801.5

Порядок применения правил в сочетаниях <в> + <вв> на стыках слов в современном русском литературном языке

Воронцова И. И.

Российский государственный гуманитарный университет

В фонетической системе любого языка существует два основных типа контекстных изменений фонетических единиц: фонологические правила (например, правила ассимиляции и диссимиляции) и коартикуляционные процессы. Коартикуляция – явление собственно фонетического, речевого уровня, она задается моторной программой высказывания и не ведет к образованию нового звукотипа, поэтому ее результаты плохо осознаются носителями языка. Ассимиляция и диссимиляция – явления лингвистического, языкового уровня, они задаются правилами сочетаемости (дистрибуции) фонетических единиц в языке, ведут к чередованию звукотипов и легко осознаются носителями языка. В процессе порождения высказывания правила ассимиляции действуют до правил коартикуляции. Поскольку правила ассимиляции и диссимиляции, как и другие языковые правила, легко осознаются носителями языка, их действие можно "отменить"; наоборот, коартикуляционные изменения не только плохо осознаются, но и не могут контролироваться говорящими: в положении после мягкого согласного невозможно произнести [а] без [и]-образного переходного участка, перед [у] невозможен нелабиализованный согласный, после [н] нельзя произнести полностью глухой [т].

Каждое из этих явлений имеет свою сферу действия. Так, в современном русском литературном языке (СРЛЯ) фонологические правила ассимиляции согласных по твердости/мягкости действуют только внутри фонетических слов; в позиции внешнего сандхи (т. е. на стыках фонетических слов) данное явление отсутствует. Наоборот, фонологические правила ассимиляции согласных по глухости/звонкости действуют как внутри фонетического слова, так и на стыках слов. На стыках слов наблюдаются и коартикуляционные изменения по голосу – например, согласный [в] в положении после [ф] может произноситься частично или даже полностью без голоса: Петров-Водкин, etc [1]. В позиции перед [в] следующего слова произносятся и звонкий [в] в конце слова (Ле[в] Викторович)[2]

Целью настоящей работы является анализ реализации сочетаний из трех губно-губных фрикативных на стыках слов в СРЛЯ. Материалом исследования служили сочетания слов, первое из которых заканчивалось согласным <в> (<ф>, <в/ф>), а второе начиналось сочетанием <в> + <в> (<в'>) (прыжков в воду, прорыв вверх, готов везти, пряников вволю и т. п.). Материал был организован как в виде отдельных предложений, так и в виде связного текста. Текст и предложения были прочитаны 16-ю дикторами-москвичами носителями русского литературного произношения. Материал был записан непосредственно в память персонального компьютера, затем был проведен аудитивный и экспериментальный (спектральный) анализ полученных данных.

Результаты анализа показали, что существует как минимум три варианта реализации сочетаний из трех губно-губных фрикативных на стыках слов в СРЛЯ:

1. Если два фонетических слова сочетания разделены паузой, то конечный согласный первого слова является глухим, а начальные согласные второго слова – звонкими.

2. Если два фонетических слова сочетания не разделены паузой, то на месте сочетания трех согласных в соответствии с существующим в СРЛЯ запретом на произношение согласных тройной долготы произносятся только два, при этом конечный согласный первого слова может быть 2. 1) звонким (и в этом случае начальный согласный второго слова тоже является звонким); 2. 2) глухим (и тогда начальный согласный второго слова тоже частично оглушается).

Озвончение конечного согласного в позиции перед звонким согласным следующего слова является полным и может быть описано как фонологическое правило – ассимиляция по дифференциальному признаку {глухость/звонкость}; наоборот, оглушение начального [в] в позиции после глухого согласного предшествующего слова является коартикуляционным процессом, а не фонологическим правилом, так другие фонетические параметры данного согласного (длительность, интенсивность фрикативного шума) не изменяются.

Можно полагать, что различия в фонетической реализации одних и тех же фонемных последовательностей связаны с характером применения основных правил, регулирующих реализацию глухих/звонких фонем в СРЛЯ: правил оглушения и ассимиляции. Эти правила образуют иерархию (связанную с порядком их применения): (1) регрессивное изменение; (2) конечное оглушение; (3) прогрессивное изменение (очевидно, что коартикуляционные процессы происходят после действия фонологических правил). Поскольку изменение согласного тройной долготы в двойной согласный является фонологическим правилом, его действие должно осуществляться до действия коартикуляционных процессов. Кроме того, это правило применяется как к сочетанию фонологически звонких согласных (2. 1), так и к сочетанию фонологически глухого с фонологически звонкими (2. 2); из этого следует, что данное правило, по-видимому, должно применяться до действия всех правил, связанных с глухостью/звонкостью.

1. См. об этом: Князев С. В. "О прогрессивной ассимиляции в современном русском языке" // Вестник МГУ. Филология. 1999, № 4
2. См. там же
3. См. Панов М. В. Современный русский литературный язык. Фонетика. М., 1979. С. 137

«Непротивление злу насилием» в рассказах Н. С. Лескова

Вшивцева Л. Н.

Ставропольский государственный университет

Традиционным для истории литературы является рассмотрение взаимодействия авторов в рамках отношений преемственности; но не меньший интерес представляет проблема «живого» контакта писателей, ставших впоследствии признанными классиками. Важнейшим метатекстовым источником такого взаимодействия между Лесковым и Л. Н. Толстым является эпистолярный писателев: активная переписка между ними велась в 1887-1894 гг.

Для Лескова важнейшим был вопрос нравственности: в нем корень всех проблем и путь их решения. Одним из таких нравственных вопросов является введенный Толстым принцип «непротивления злу насилием», который он связывал с поисками общественного идеала, с высоконравственными человеческими отношениями, свободными от нравов частноблагочестивого мира. Вокруг толстовского учения о «непротивлении злу насилием» стали группироваться во всех странах последователи, видевшие в этических взглядах Толстого своеобразную «новую религию».

Толстой с исключительной силой выразил тот внутренний надлом, который наметился в русском секуляризме, исходя из общего культурного самосознания эпохи. Религия, в представлении Толстого, — «это установление нашего отношения к миру. Из нее должны вытекать все поступки человека, она — универсальное руководящее начало, принцип духовно-нравственной жизни человечества и каждого человека» [1, с. 83]. Официальная религия и церковь, по мнению писателя, не несут ничего полезного народу.

В 1880-90-е годы Лесков не без влияния Толстого также меняет свое отношение к церкви и официальной религии, считает, что «жрецы» портят религию. Он признавал лишь те заповеди христианства, которые содержали гуманистическую основу. Лесков стремился изменить общественную жизнь и уйти от общественных потрясений, опираясь на толстовское «непротивление злу насилием». Призыв к непротивлению встречается во многих рассказах Лескова, но особенно силен он в «Фигуре» и «Под рождество обидели». Эти произведения обозначили два вектора раскрытия данного принципа: нравственный (внутренняя борьба) и этический (практическая реализация принципа). Лесков так обозначил свою позицию в письме Толстому: «Непротивление. “Пусть тебя гонят, ты не гони; пусть тебя распинают, ты не распинай; пусть тебя обижают, ты не обижай; пусть на тебя клеветают, ты не клеветай”» (от 3 октября 1894 г.) [3, с. 322], а ранее писал: «Я чувствую себя призванным разъяснить, что идеал, которого я держался, вполне разумен и благороден, что простить обидчика гораздо выше, чем казнить его» [3, с. 238]. В «Фигуре» писатель показывает столкновение заповедей Христа и устоявшихся норм офицерской этики. Понятие о чести исключало всякое оскорбление (как физическое, так и моральное) от кого бы то ни было, тем более — от подчиненного (мысли героя: «Я битый по щеке офицер... Убить! за это сейчас убить его! Суд оправдает или не оправдает, но честь спасена будет»). Однако герой прощает казака, ударившего его по щеке, за что поплатился чином и службой. Но суть его нравственной позиции выражается в словах: «А в глубине кто-то и говорит: “Не убий!” Это я понял, кто!.. Бог!.. Я хочу быть твой: я простил! я твой...» [2, с. 417]. Поступок Вигуры (настоящее имя героя) — яркий пример толстовского принципа «непротивления злу насилием».

В рассказе «Под рождество обидели» показаны четыре примера «непротивления злу» (в лицах рассказчика, его знакомого, купца, обиженного под рождество, и орловского купца И. И. Андросова). В случае с рассказчиком показано, к чему может привести «противление злу» (надо заметить, «что явку в суд» подал дворник, а не сам повествователь), и выходит, что ни к чему положительному. В финале рассказа столкнулись два закона — противления и непротивления. На стороне первого большинство, их правило таково: «Всякий один другого исправлять должен и наказывать». Правило второго закона, главного для Лескова, — «Прости обидчику и приобрети себе в нем брата своего» [2, с. 205]. Последние строки повествования подводят читателя к выбору: «наказать или помиловать?» Но в то же время Лесков не был «толстовцем»: в минуты раздумий о самодержавной России он признавал необходимость «противления властям». В письме к Толстому он писал: «В Новом завете... есть прямое указание, что Христа озабочивает, чтобы упразднить всякое начальство, и всякую власть и силу, и что без этого дело его здесь не кончится» (от 1 августа 1891 г.) [3, с. 254]. Лесков усомнился в возможности претворения в жизнь этого принципа, ибо он выше человеческой природы и не соответствует законам «естества». Сам Лесков был далек от смирения, о чем свидетельствуют его поздние сатирические произведения.

1. Козлов Н. С. Лев Толстой как мыслитель и гуманист. М., 1985.
2. Лесков Н. С. Сочинения: В 3 т. Т. 3. М., 1988.
3. Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: В 2 т. Т. 2. М., 1978.

УДК 850

«Баудолино» У. Эко: Средневековье versus постмодернизм

Галатенко Ю. Н.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

«Баудолино» — это в настоящее время последний из написанных романов У. Эко. Автор стилизует свой постмодернистский роман под средневековый. Героем является средневековый юноша, вообразивший вместе со своими товарищами некое утопическое государство Пресвитера Иоанна и, главное, поверивший в его существование и отправившийся на его поиски.

Мы проанализируем средневековые и постмодернистские черты романа «Баудолино». Среди средневековых черт выделим роль философии чудесного и места воображения и веры в философии Средневековья, рассмотрим основные оппозиции, характерные для философии этого периода: лес — человек — животное. Затем мы рассмотрим проблему воображения с точки зрения постмодернизма, продемонстрируем игровой принцип, довлеющий в разговоре о постмодернистском романе, а также проанализируем тему Другого, столь свойственную философии постмодерна.

В эпоху Средневековья о работе воображения, перерабатывающего весь предыдущий опыт поэта в нечто новое, еще не известно, говорил Августин: к уже существующему образу художник может добавлять собственные элементы.

На страницах романа показывается созидательная сила веры в фантазию: к примеру, строительство нового города, герои захотели, поверили и без труда построили Александрию. Вспомним значение образа города в Средневековье: город — это Земной Рай. Поэтому строительство города приобретает и символический смысл: создание, обретение Рая.

Очень важное место в романе занимает образ леса: друзья идут через лес, в лесу Баудолино встречает гипатию с единокором. Лес — очень часто встречающийся средневековый образ. Уединенный, часто пугающий лес всегда противопоставляется реальному миру и организованному обществу.

В романе находят отражение и другие оппозиции, к примеру, человек — животное (например, в главах, повествующих о любви Баудолино и гипатии — женщины с козьими ногами).

Однако «Баудолино», являясь постмодернистским романом, отражает многие тенденции, свойственные литературе эпохи постмодернизма. Именно в эту эпоху актуальна тема коллективной иллюзии, саморефлексии, отношений реальность/фантазия, проигрывание тем и проблем традиционной литературы. Для анализа постмодернистских текстов нужен особый инструментарий, отличный от способа анализа классических текстов. По словам О. А. Джумайло, «Постмодернистский инструментарий включает в себя целый комплекс макро- и микроструктур, дезориентирующих читателя и делающих задачу «дешифровки» текста невозможной, а его тайну непостижимой». [2, с. 25]

Одним из способов дезориентации читателя, использованных в «Баудолино», является маскировка выдумки под реальность и наоборот. Во всяком случае, Эко удается показать, что разум силен настолько, что способен выдать фикцию за реальность. В этом смысле подтверждаются слова Э. Фромма, написавшего, что «Благодаря разуму человек создал материальный мир, реальность которого превосходит самые смелые мечты и фантазии сказок и утопий». [3, с. 27]

В романе «Баудолино» находит свое отражение еще одна тема, свойственная литературе постмодернизма, тема Другого, а точнее более узкая ее составляющая — тема двойника (Баудолино — Зосима). Реальному двойнику создается комическое повторение. (Например, Баудолино «соорудил некое подобие пугала, достаточно напоминавшее облик Зосимы с косматой бородой и длинными патлами из закопченной пакли и с угольками на месте глаз. Портрет имел такой же бесноватый вид, как и его прототип». [1, с. 338]) Идея двойничества проявляется и в том факте, что у Баудолино два отца: реальный (Гальяудо) и фантастический (Фридрих Барбаросса), обоих он называет отцами.

Итак, роман «Баудолино» — это постмодернистский роман, построенный по законам жанра постмодернистского романа, но являющийся иронической стилизацией под средневековый роман и средневековую философию чудесного.

1. Эко У. Баудолино. СПб., 2003.
2. Джумайло О. А. Игра и постмодернистский инструментарий в романах М. Спарк (автореферат диссертации на соискание уч. Степени к. Ф. Н.). М., 1997.
3. Фромм Э. Психоанализ и этика. М., 1998.

Обучение аннотированию в нефилологическом вузе

Гао Синь

Университет Цинхуа (КНР)

Аннотирование рассматривается как одна из выработки письменного навыка у студентов-нефилологов в учебной деятельности. Оно представляет собой сложный творческий процесс, в основе которого лежит умение выделять главную информацию из аннотируемого текста. Составление аннотации занимает определенное место в системе обучения письменной речи в неязыковом вузе в Китае.

В китайской аудитории непосредственная работа студентов над подбором и использованием оригинальной литературы по специальности (научно-популярные статьи, монографии по проблемам, близким к специальности студентов и т. Д.) начинается на продвинутом этапе обучения независимо от специализации учащихся.

Аннотация (от лат. *annotatio*-замечание) — статья, краткая характеристика книги, статьи, сборника, их содержания и назначения. В аннотации перечисляются главные вопросы, проблемы первичного текста, иногда характеризуется его структура (композиция). Аннотация отвечает на вопрос "О чем говорится в первичном тексте?"

Следующей языковой чертой аннотации является использование в ней языковых клише, которых обычно нет в реферате.

Аннотирование как вид работы на занятиях по русскому языку в китайском неязыковом вузе включает в себя два этапа: работа над аннотируемым текстом и составление самой аннотации. Основная целевая установка первого этапа — смысловый анализ аннотируемого текста, обобщение и свертывание его информативного содержания.

Процесс аннотирования — это процесс смыслового свертывания текста первоисточника, он предстает как творческий процесс, требующий активной умственной деятельности. Для глубокого проникновения в смысл читаемого необходима смысловая группировка материала, выделение смысловых опорных пунктов, несущих максимум информации. Они составляют основу краткого варианта текста.

В связи с этим процесс компрессии аннотируемого текста предполагает: 1) выделение главной информации текста; 2) выделение второстепенной информации; 3) сокращение "избыточной информации".

Немаловажным элементом при обучении аннотированию становится второй этап учебного процесса — создание аннотации, порождение нового текста на русском языке.

С нашей точки зрения, проблематика данного этапа работы по аннотированию — это составить главным образом вопросы формы.

Говоря о форме в экстралингвистическом смысле, мы имеем в виду те моменты, которые связаны с оформлением аннотации как информационного документа определенного типа. Сюда входят: 1) установление объема аннотации в зависимости от её вида и назначения; 2) характеристика композиционных особенностей аннотации, возможных вариантов её построения; 3) указания относительно оформления заголовка аннотации. Всеми этими сведениями студенты должны располагать, приступая к составлению аннотации. Целесообразным приемом, способствующим раскрытию перечисленных выше вопросов, является, по нашему мнению, непосредственное ознакомление учащихся с образцами-аннотациями, публикуемыми в периодической печати, наблюдение над их особенностями.

Но главное, на чем должно быть сосредоточено внимание студентов при оформлении аннотации — это вопросы языковой формы. Студенты должны четко представлять себе, какие именно языковые средства — лексические и синтаксические единицы — он должен использовать для того, чтобы из-под его пера вышла именно аннотация, а не какой-либо иной письменный текст.

Со стороны преподавателя, он должен сообщать студентам основные клишированные выражения (клише), с помощью которых они могут приступить к оформлению аннотации.

Говоря о языковом оформлении текста аннотации, следует упомянуть также о средствах связи, обеспечивающих логичность и последовательность в изложении аннотируемого материала. Достаточным при этом является, с нашей точки зрения, ознакомление студентов с употреблением следующих выражений и слов: прежде всего, в первую очередь, далее, кроме того, при этом, в этой связи, и наконец, а также привлечение внимания учащихся к соответствующим функциям дееспричастного оборота типа отмечая, подчеркивая, указывая...

Ориентированность студентов на использование указанных выше языковых средств, активное владение этими средствами — необходимые условия успешной работы при аннотировании. Доказательством этого может служить аннотация, написанная одним из наших студентов, овладевающих особенностями языкового оформления аннотации:

"В этой статье рассматриваются актуальные проблемы окружающей среды. Здесь дается характеристика о развитии мирового производства и использования органических веществ.

Эта статья предназначена для студентов химического факультета."

В заключение хотим отметить, что как в русской поговорке говорится "Москва не сразу построилась". Навыки оформления аннотации у наших студентов-нефилологов постепенно развиваются.

Таким образом, уже начиная с первого курса студентам предлагается ряд таких заданий, готовящих их к последующей работе над составлением аннотации. В процессе аннотирования текста студенты приобрели навыки композиционной, логической и стилистической точности описания текста, необходимые для последующих составлений обзорных глав курсовых и дипломных работ, а также — в значительной степени — при пересказе и анализе содержания литературы по вопросам специальности.

УДК 81'25

Специфика диахронного перевода текстов правового содержания

Гейер В. Ю.

Кемеровский государственный университет

Одним из целесообразных подходов к определению сущности диахронного перевода представляется его понимание как акта межкультурной и межвременной коммуникации.

Переводом при этом называется процесс и результат создания на основе исходного текста на одном языке равноценного ему в коммуникативном отношении текста на другом языке. Перевод может выступать в процессе общения носителей разных языков как полноправная замена оригинала [1].

Как отмечают некоторые исследователи: «в связи с понятием эквивалентности перевод можно рассматривать как процесс, имеющий две стороны:

- воспроизведение содержания исходного текста
- адаптация содержания и форм его выражения к новым лингвистическим условиям восприятия» [2].

Таким образом, задача переводчика правильно понять текст оригинала и, учитывая нормы языка перевода (ЯП), донести его до читателя – носителя другой несомненной исходному тексту культуры.

В случае невыполнения этих требований, возникают переводческие ошибки: «Недостатки трансляции исходного текста выражаются в искажениях неточностях и неясностях... Источник ошибок <...> может находиться в действиях переводчика по адаптации транслируемого содержания и форм его выражения к новым лингвистическим условиям восприятия. Целью этих действий является создание таких изменений, которые компенсировали бы расхождение лингвистических коммуникативных компетенций носителей языка перевода. Эти изменения могут быть недостаточными (буквализмы) и избыточными (переводческие вольности)» [2].

По мнению А. Д. Швейцера, основной прагматической установкой перевода является учет расхождений в восприятии одного и того же текста носителями разных культур[3]. Особенно это актуально при диахронном переводе, поскольку термин "культура" в переводческой литературе обозначает широкий круг явлений этнографического, исторического (временного) характера и т. Д.

С учетом исторической дистанции и нормативно-документальным характером (жанром) переводимого текста важен вопрос передачи различных предметных и понятийных ситуаций, особенно перевода реалий—"понятий <...> относящихся к государственному устройству данной страны, истории, материальной и духовной культуры данного народа" (Швейцер, 1988 : 153)[3]. Огромное значение играет то, как переводчику удалось передать те или иные реалии, так как большая их часть находится вне фонда знаний носителей другой культуры и языка. Переводчик выступает, как полноправный участник диахронной межкультурной коммуникации.

По мнению многих исследователей (Newmark 1995), перевод должен сохранять стиль оригинала[1]. Тогда задачу диахронного переводчика можно представить в виде пропорции: РХХI : X = НХХI : НХIII , где Н – немецкий язык, Р – русский, а нижние индексы – состояние языка в определенную эпоху развития. Пропорция эта не решается, поскольку состояния X в русском языке никогда не было.

1. Рябова М. Ю. «Что значит «перевод» или в поисках «совершенного языка» // Актуальные проблемы языкознания, методики преподавания иностранных языков и перевода / Материалы региональной научно-практической конференции. Отв. ред. д. Ф. Н., профессор Рябова М. Ю. Кемерово, издательство КемГУ, 2001, с. 54-59.

2. Шарикова Л. А. «Ошибка в устном переводе как нарушение межкультурного коммуникативного процесса» // Межкультурные коммуникации: сб. науч. тр. / Отв. ред. А. А. Панова, Челябинск, гос. ун-т. Челябинск, 2002, с. 150-154.

3. Леванова А. Е., Козлова Е. Н. «Программа передачи реалий в рамках прагматического аспекта перевода» // Теория и практика перевода / Вопросы Лингводидактики / Сб. науч. тр. отв. ред д. Ф. Н., профессор Рябова М. Ю. Кемерово, Кузбассвузиздат, 1999, с. 92-98.

4. Двинская В. Т. «Явление синкретизма как выражение асимметрии языковых единиц разных уровней» // Значение и функции языковых единиц разных уровней в синхронии и диахронии / Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. к. Ф. Н., доцент, Двинская В. Т, Вологда, 1989, с. 63- 68.

Мифологема Орфея как инструмент структурирования текста в трагедии

Гнездилова Е. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Мифологичность – одна из самых важных категорий в поэтике литературы XX века.

В отличие от предшествующих эпох, миф в двадцатом столетии – это уже не параллель к сюжету, не цитата–отсылка к общеизвестной истории, а, прежде всего, способ «взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современность» [1].

Став «инструментом структурирования повествования»[2], миф таким образом «выводит» произведение за социально-исторические и пространственно-временные рамки эпохи; способствует выявлению неизменных начал, вечных ценностей.

К мифу об Орфее во французской драматургии первой половины XX века обращались

Жан Кокто, Пьер Эммануэль, Виктор Сегалан, Арман Салакур, Пьер Жан-Жув [3].

Именно эту мифологему в качестве основы для одной из лучших своих пьес–«Эвридики», написанной в годы оккупации Франции гитлеровскими войсками, избирает и Жан Ануэй. Однако, как следует уже из названия пьесы,

именно Эвридика, а не поэт-музыкант Орфей, становится центральным персонажем трагедии. Судьба человека, его существование в мире, а не проблемы творческой личности, выходят у Ж. Ануя на первый план. Такой подход во многом обусловлен особенностями эпохи, в которую создается пьеса, времени, когда онтологические вопросы обретают первостепенное значение для человека. Поэтому мотивы мифа об Орфее, становясь подтекстом пьесы, позволяют драматургу сосредоточить внимание зрителя не на развязке, а на развитии действия, на тех идеях, которые автор пытается выразить. В данном случае это идеи экзистенциальной философии, выдвигавшей на первый план проблему одиночества человека в мире, проблему выбора, который человек осуществляет, находясь в «пограничной ситуации» и таким образом проявляет свою истинную сущность. Своеобразным испытанием для героя трагедии Ануя является встреча с Эвридикой.

Испытание, которое герой, к сожалению, не проходит, демонстрируя неспособность любить, что в свою очередь является подтверждением его несостоятельности как личности. Поскольку в соответствии с философией Ж. Ануя, все неудачи и беды человека ничто в сравнении со способностью любить. Образ Эвридики является выражением авторского убеждения в том, что женщина тоньше и правильнее, чем мужчина понимает истинный смысл бытия. Именно Эвридика находит выход и спасение от безумия одиночества в современном мире: «надо только чувствовать друг друга и дорожить тем, что имеешь, любить человека таким, каков он есть» [4].

Таким образом, взяв за основу пьесы мифологему Орфея, Ж. Ануи вскрывает причины трагического одиночества современного человека. Мифологический архетип служит моделью, допускающей самые разнообразные истолкования. В результате наложения нового «смысла» на традиционный создается ощущение откровения: мы как будто впервые открываем подлинное значение мифа. При этом переосмыслению подвергаются как отдельные мотивы мифа, так и миф в целом.

1. Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф» // Иностранная литература. 1988, № 12. С. 228.
2. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 360.
3. Eva Kushner. Le mythe d'Orphee dans la litterature francaise contemporaine. Paris, 1961.
4. Ануи Ж. Пьесы. В II-х томах. М., 1976. Т. I. С. 244.

УДК 82. 07

Интертекстуальность как основа феномена популярности современной развлекательной фантастики (романы J.K. Rowling серии «Harry Potter»)

Головкин Н. В.

Ставропольский государственный университет

Феномен популярности современной развлекательной фантастики в целом и романов о Гарри Поттере в частности объясняется их связью с коренной культурой стран языков оригиналов, а также с размахом рекламной деятельности масс-медиа, ориентирующихся на конформное поведение представителей разных, в том числе и молодежных субкультур. Но следует иметь в виду, что психологическая сторона всемирной популярности книг J.K. Rowling более многогранна. Рецепционный аспект определяется, например, культурными архетипами, восходящими к фольклору. Если рассматривать первую книгу о «Harry Potter and the philosopher's stone» [1] в контексте традиций волшебной сказки, которые она активно осваивает (еще в комплексе шотландских народных легенд и сказок существовала как минимум одна серия сказок, объединенная общим героем), то логично прийти к мысли, что сюжет первой книги J.K. Rowling подчиняется общим для всех волшебных сказок мира морфологическим принципам, выделенным В. Я. Проппом [2]. По его теории, сюжет каждой волшебной сказки состоит из набора определенных функций, которые одинаковы и поддаются классификации. В зависимости от сюжета каждой сказки изменяются лишь действующие компоненты определенной функции. Всего В. Я. Пропп выделил 31 функцию: все они или некоторое их количество могут комбинироваться в сюжете. Если мы с определенной вероятностью установим наличие фиксируемого числа данных функций в сюжете книги J.K. Rowling, то сможем утверждать, что социокультурная сторона феномена популярности «Гарри Поттера» имеет в своем генезисе схожесть сюжетных принципов книги со структурными формами волшебных сказок народов мира. На основе классификации В. Я. Проппа можно выделить следующие виды действующих лиц: герой, члены его семьи, антагонист, даритель, а также в качестве представителя отдельной группы – волшебное средство или помощник. Гарри Поттер определим как героя, его родители – как члены семьи, антагонистом является темный маг Волан-де-Морт (Voldemort), а дарителем может быть назван человек, продающий Гарри Поттеру волшебное средство (волшебную палочку). Функция I – отлучка членов семьи. В данном случае функция I прикреплена к функции VIII – антагонист наносит членам семьи ущерб. Выражается она в гибели родителей Гарри Поттера от руки темного мага Волан-де-Морта. Функции с I по VIII, таким образом, выпадают. Далее следует функция XI – отправка героя, вводящего его в сказку. Функция IX – отсылка – фактически выпадает тоже. После проявления Гарри Поттером магических способностей представитель магической школы Хогвартс (Hogwarts) увозит Гарри из дому. Гарри Поттер попадает в так называемый «Косой переулок». Там его ожидает даритель, или, точнее, снабдитель. Даритель испытывает героя, подбирая ему магический инструмент – волшебную палочку. Реализуется функция XII – испытание с получением волшебного средства. Гарри Поттер получает оружие для борьбы с антагонистом, пройдя испытание. Это функция XIII – реакция героя и функция XIV – получение волшебного средства. Форма получения может быть определена как «продажа». Следующая функция – XV (доставка на место действия). В данной ситуации Гарри Поттер на магическом поезде «Hogwarts-Express» прибывает в школу Хогвартс. Заключительной становится функция XVI – борьба с антагонистом. Волан-де-Морт не достигает цели – завладеть философским камнем. Он повержен, но не уничтожен. Последующие книги серии о Гарри Поттере описывают события на фоне растянутой во времени функции XVI. Логично будет предположить, что завершение серии будет связано с реализацией функции XVI [1]. Рассматривая книги J.K. Rowling о Гарри Поттере с точки зрения морфологии волшебной сказки, можно утверждать, что их широкая популярность обеспечивается ориентацией на смыслосозидающую структуру прототекстов, т. е. соответствием их основных сюжетных функций тем, на которых базируются волшебные сказки большинства народов мира. Рецепционный аспект феномена популярности развлекательной фантастики J.K. Rowling можно объяснить свойством текста книги о Гарри Поттере вступать в диалог с фольклорными прототекстами, их переключкой, маркированной языковыми сигналами, указанными структурными архетипами и оригинальными идеями. Способность текста J.K. Rowling формировать свой смысл посредством «ссылок» на фольклорные источники обеспечила его интертекстуальность, которая в полной мере проявляется тогда, когда он органически вписывается в процесс современной литературной эволюции.

1. J.K. Rowling. Harry Potter and the philosopher's stone // <http://hp-chistmas.ru/books.shtml>
2. Пропп В. Я. Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998. 512 с.

К вопросу о функционировании перфекта в английском языке: соотнесенность действия с моментом речи

Горобец Е. А.

Казанский государственный университет

Ученый-лингвист Ю. С. Маслов выделил общие моменты в развитии явления утраты старых форм претерита и замены их новыми, первоначально выступавшими в функции перфекта. Он полагает, что это явление связано с характерной эволюцией перфекта, приводящей к синонимии с формой прошедшего времени, а затем и к замене. Функционирование перфекта в современном английском языке, вероятнее всего, является иллюстрацией вышесказанного, хотя окончательные выводы делать еще рано. В грамматиках, как правило, выделяются следующие ситуации, в которых нужно употреблять Present Perfect Tense:

1. Незавершенное действие: a) – I've lived in London for six years. (I still do and will continue to do it in future); b) – I lived in Rome for six years. (At a period in the past, now finished).” 2. Опыт: a) – I've written two plays. (Up to now in my life. Perhaps I'll write more); b) – Shakespeare wrote about 30 plays. (He cannot write any more). 3. Результат в настоящем: a) – Peter has broken his leg. (He can't walk); b) – Peter broke his leg. (It happened quite a time ago).”

Возникает ряд вопросов. Почему I've written two plays рассматривается как опыт, а Peter broke his leg – как отсутствие результата в настоящем? Peter broke his leg – это Past Simple: it happened quite a time ago. А написание двух пьес разве не happened quite a time ago? Значит, предложение I've written two plays может быть употреблено и в Past Indefinite? Далее, Peter broke his leg. Up to now in his life. Но ведь он может сломать ногу еще раз? Это будет уже пример из пункта “опыт”. Получается, и перфект здесь применим?

Далее: какая принципиальная разница в переводе Peter has broken his leg и Peter broke his leg на русский язык? Второе предложение может быть с равным успехом переведено так же, как и первое. He can't walk – это не причина постановки именно перфекта. Питер вполне может не ходить и после того, как he broke his leg. Ногу можно сломать и навсегда остаться неспособным к ходьбе. Или, допустим, Питер сломал ногу вчера. Сегодня он ходить не может. Но как мы об этом скажем? Peter broke his leg yesterday. Потому что есть yesterday. В таком случае не имеет значения, ходит он или нет.

Учебные пособия и грамматики для студентов даже самой “продвинутой” стадии обучения также содержат правила, которые можно толковать и двояко, и широко.

The Present Perfect Simple can be used to talk about a past experience which is important at the time of speaking. It could be: a) – a (very) recent one: A lorry has crashed on the M1; b) – one that happened at some indefinite time in the past: I've read that book. When thinking of an indefinite time in the past, we use the Present Perfect with adverbials as so far, up to now, ever, yet, recently, already. When we think of something completed at a specific time in the past we use the Past Simple and definite adverbials such as last week, two minutes ago, etc.

Объяснение “one that happened at some indefinite time in the past” не является достаточным, поскольку в него вписываются и предложения типа Shakespeare wrote about 30 plays. Как в таком случае трактовать перфектные конструкции типа I've been working as mad for three days? Время указано точно, а все равно перфект! И как понимать “about a past experience which is important at the time of speaking”? Каким мерилom определять важность того или иного “опыта” в настоящем? Здесь, возможно, имело смысл говорить не о важности события в момент речи, а о его степени соотнесенности с настоящим.

“The Present Perfect emphasizes the completed activity: I'm very pleased with myself. I've finished the report and written the letters (it doesn't matter when).”

Действие закончено? Да. Оно произошло некоторое время назад, но мы не знаем, когда именно? Да. Поэтому перфект? Да. И есть соотнесенность с настоящим? Да. Но ведь неизвестно, когда Питер сломал себе ногу? Нет! И нет уверенности, что это событие с настоящим не соотносится? Нет! Тогда перфект? Нет! А почему?

В целом все объяснение сводится к контексту. Есть ever-never-just-already-yet или for-since – значит, Present Perfect. Last, ago, yesterday – Past Indefinite. Получается, что формы глагольные – условность, а вся суть в контекстуальных показателях?

Вполне очевидно, что на современном этапе в определенных условиях Present Perfect Past Simple могут выполнять одинаковые функции.

“The present perfect and past perfect tenses also cause problems. Most Americans avoid the present tenses in their spoken language. If someone asks us “Are you hungry?” we respond, “No, I already ate”, – информация с сайта www.ag.iastate.edu, посвященного проблемам при изучении английского языка как иностранного.

Положение Past Indefinite и Present Perfect в современном английском языке убедительно доказывает, что тонкая смысловая грань – соотнесенность с настоящим, актуальность события в момент речи – постепенно стирается, и во многом разница в употреблении Past Simple и Present Perfect носит формальный характер. И правила употребления этих форм зачастую искусственны, а потому так тяжелы для понимания.

Особенности речевой реализации социальных категорий модуса

Горобец О. С.

Ставропольский государственный университет

Формы существования языка в их социальной обусловленности относятся к числу важнейших проблем философии. Каждый человек так или иначе занимает в социальной системе определенное положение, включающее права и обязанности и вытекающие отсюда взаимные ожидания поведения. Понятие социального статуса является предметом изучения нескольких гуманитарных наук, в том числе и языкознания.

Примером лингвистического осмысления социального статуса человека может послужить анализ речевого поведения героев комедии Грибоедова А. С. «Горе от ума»:

1. Культурологический аспект: прежде всего социальной статус человека в той или иной мере закреплен в естественном языке, семантики языковых единиц, обозначающих поведение людей, систему оценочных норм определенного общества. Так, социальное положение Фамусова определяется стилем его жизни: это доминанта собственности, авторитаризм по отношению к нижестоящим. Индикатором социального статуса может быть молчание. Оно может означать согласие, нерешительность, соблюдение принципа вежливости и т. д. Так, с Фамусовым Молчалин немногословен, его речь односложна, суха. Многие его слова оканчиваются звуком «с»: бумагами-с, да-с. Все это характеризует речь подчиненного. Статусная инконсистенция, т. е. рассогласование между вербальной и невербальной информацией, проявляется как просьба, произнесенная в форме команды, совет в виде угрозы: Пожалуста, сударь, при нем остерегись!.. Пожалуста, при нем не спорь ты вкривь и вкось и завиральные идеи эти брось. Социальная индикация

речи прослеживается и в лексике (сниженная по отношению к нижестоящим): Ты, Филька, ты прямой чурбан, в швейцары произвел ленивую гетерю, не знает ни про что, ни чувствует ничего. Стратегия вежливости может быть выражена тавтологией: Сергей Сергеич запоздали, а мы вас ждали, ждали, ждали.

2. Коммуникативно-прагматический аспект (отношение знака к человеку) является дополнением к предыдущему. Здесь важно учитывать ситуацию взаимоотношений коммуникантов, цели, которые они преследуют в процессе общения. Так, речевое поведение Фамусова различно в зависимости от коммуникативной ситуации (адресатов). Например, тон речи Фамусова меняется в общении с полковником Скалозубом, перед которым он заискивает (речевые акты просьбы): Сергей Сергеич, к нам сюда-с. Прошу покорно.. Ах! батюшка, чтоб не забыть: позвольте нам своими счастья. Ср.: отношение к слугам (здесь речевые акты: приказы, требования, предписания, запреты): Ослы! сто раз вам повторять? Принять, позвать, просить, сказать, что дома, что очень рад. Пошел же, торопись; Петрушка вечно ты с обновкой, с разодранным локтем. Достань-ка календарь; Читай не так, как понамарь, а с чувством, с толком, с расстановкой.

3. Семантический аспект представляет собой компонент семантической системы. Его содержание – указание на замещаемую действительность, его выражение – передаваемый смысл, который никогда не передается исчерпывающе, так как общение необходимо строится на домысливании. Данный аспект представлен схемой: Модус–Диктум (субъективное и объективное содержание предложения). Так, социальные категории модуса выражают степень официальности/фамильярности, деликатности/категоричности, уважительности/пренебрежения. Например, Фамусов говорит Молчалину, Чацкому, слугам на «ты»: Молчалин, ты, брат? или: Брат, не финти, не дамся я в обман.. Далее Фамусов с пренебрежением обрывает Чацкого: Эй! завяжи на память узелок; Просил я помолчать не велика услуга. Ср.: Скалозубу только на «вы», по имени и отчеству: Неужто для друзей не делать мне ни шагу, Сергей Сергеич, дорогой!

4. Когнитивный аспект: необходимо отметить, что рассмотрение признаков социального статуса, типичных для определенной системы, приобретает особую важность в условиях культурного разрыва (в данном случае при чтении текста другой эпохи (19 в.)). Это помогает понять принципы общественного устройства и дух другой эпохи в целом. Понимающий человек не может быть свободен от различных предпосылок, ведь познает конкретный человек, разделяющий стереотипы мышления своего времени. Поэтому в данном контексте очень важен диалог культур. В нем три участника: 1) текст; 2) интерпретатор текста; 3) время. В диалоге мы имеем дело с традициями, которые интерпретируются во времени. Пытаясь понять их мы, осмысливаем себя и общество, в котором живем, теоретически познаем и практически осваиваем мир. Таким образом, язык социального статуса представляет собой сложную систему значений, выражающих отношения людей в социуме. Они определяются стилем жизни, культурными ценностями и отражаются в языке как средство общения.

УДК 801. 1; 003

К вопросу о логике языка театра абсурда (на материале «Лысой певички» Ионеско)

Гревцев М. С.

Ставропольский государственный университет,

В работах (большинство из них литературоведческие), посвященных театру абсурда (ТА), традиционно внимание уделяется сути парадоксальности и абсурдности текстов пьес; при этом исходным тезисом исследователей выступают метатекстовые по содержанию заметки и выступления самих драматургов. В результате без внимания остается такой важный вопрос, как языковая реализация нелогичности театрального действия. Сама постановка проблемы указывает на лингвистический путь ее решения.

Исследование О. Г. и И. И. Ревзиных рассматривает ТА с т. зр. прагматики нормального общения. По их мнению, в «Лысой певичке» нарушены 3 постулата успешной коммуникации: постулат детерминизма (отсутствие причинно-следственных отношений приводит к тому, что каждое событие становится случайным, т. е. реализацией одной из многих возможностей); постулат общей памяти; постулат тождества (прагматика не основана на семантике). Анализ специфики ТА с позиций теории коммуникации объясняет абсурдность действия и только отчасти выявляет особенности языка пьес: нарушение третьего постулата выявляет нетождественность денотатно-сигнификативного содержания слова у персонажей. Например, брандмайор отождествляет un incendie и un feu ('пожар' = 'огонь'), обращение «chérie, vilaine...» («Дорогая, гадкая...»), «le plus joli cadaver» («самый прелестный труп»), «почему ... нам всегда сообщают возраст покойного, а возраст новорожденных — никогда», «по вторникам, четвергам и вторникам», ситуация вокруг Бобби Уотсона и т. П. Отсутствие языковой и прагматической компетенции говорящих выявляется через синтаксис (нарушение валентностных свойств лексем).

Помимо трансформации денотатно-сигнификативной структуры слов в текстах ТА нарушается и модально-оценочное соответствие высказываний: «C'est une precaution inutile, mais absolument nécessaire» (ненужный, но необходимый; это пример еще одной характерной черты языкового мышления героев ТА: употребление конструктив-оксюморона), «M-me Smith. <...> Vous n'auriez pas dû vous absenter! Mary. C'est vous qui m'avez donné la permission. M. Smith. On ne l'a pas fait exprès!» (Не должны — Сами разрешили — Не нарочно вышло); «On voit des choses encore plus extraordinaires, quand on circule. Ainci, aujourd'hui moi-même, j'ai vu dans le metro, assis sur une banquette, un monsieur qui lisait tranquillement son journal» (необыкновенен вид читающего газету в метро мужчины); указанный выше пример обращения к жене «гадкая» и др.

Эти частные нарушения норм языка в тексте служат иллюстрацией нарушения логики мышления, но мышление связано с языком и определяется им, поэтому цель драматурга — показать алогичность языка и навязываемых им логических моделей. Рассмотрим примеры умозаключений: ситуация со звонящим в дверь (если раздается звонок, то за дверью кто-то есть?), установление супружеских отношений между Мартенами (по общей дочери), обсуждение достоинства доктора Маккензи и пр. строится на последовательном изложении пропозиций, каждая из которых истинна и логична, но в совокупности не подчиняются логике (например, «дочь» Мартенов — это две разные девочки).

По мере развертывания текста частные речевые аномалии уступают место текстам-символам, выражающим эти «прорехи» языка. Речь идет о баснях и анекдотах брандмайора, а также о репликах, составляющих 11 сцену. Последние представляют собой набор безадресных высказываний о действительности («Le plafond est en haut, le plancher est en bas»), о намерениях или мировоззрении («Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre»), которые, группируясь в одной фразе, контекстуально сближаются, т. е. образуют сравнительный класс («L'automobile va très vite, mais la cuisinière prepare mieux les plats»). Важно отметить, что постепенно фразы приобретают фразеологическую форму («La maison d'un Anglais est son vrai palais»), становятся некими мыслительными штампами, утратившими логику и живую семантику, поэтому следующим типом высказываний в сцене являются повторы слов и словосочетаний, за которыми следуют лишние всякого семантического наполнения междометия и отдельные буквы (звуки).

Такое изображение косности и нормативности языка коррелирует с высказыванием самого Ионеско о сущности театра: «В театре эти вопросы и ответы становятся живыми участниками игры: театр — это игра во что-нибудь, и значение произведения будет зависеть от насыщенности превращающихся в саму жизнь вопросов, от их сложности, от

их правдивости, от их истинности... <истинность = оригинальность, — М. Г.> [1], а также с мыслью Сартра о том, что Ионеско «изнутри» опустошает фр. язык, имитируя механизмы жаргона настолько, что разговаривать не хочется.

1. Ионеско Э. Автор и его задачи // Ионеско Э. Противоядия. М., 1992. С. 21.
2. Ревзина О. Г., Ревзин И. И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулатов нормального общения как драматургический прием) // Учен. зап. Тартуского ун-та, 1971. Вып. 284.
3. Ionesco E. La cantatrice chauve. La leçon. Paris, 1954.

Элементы реализма в романтической новелле Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек»

Грушевская К. И.

Ставропольский государственный университет

20-е годы XIX в. отмечены борьбой литературных методов, которая сопровождалась в различной степени выраженными реалистическими тенденциями в творчестве поздних романтиков.

В предпринятой работе мы акцентируем внимание на выявлении элементов реализма, снижающих пафос романтизма и показывающих относительность многих категорий романтической эстетики, в новелле Гофмана «Песочный человек», поскольку именно в ней при использовании психоаналитического метода проявляется амбивалентное отношение немецкого романтика к доминирующему в то время художественному направлению, к которому он сам, бесспорно, принадлежал. Так же как и другие немецкие романтики Гофман в своем творчестве проявил большой интерес к психическим явлениям, обозначавшимся тогда как «ночная сторона души» (то, что в наши дни называется «подсознанием»), окутанным еще мистическим ореолом и таинственностью, но в то же время он подошел к этой проблеме с естественнонаучной точки зрения, как бы предвосхищая теорию психоанализа З. Фрейда: «не пренебрегать свидетельствами чувств при символическом изображении сверхчувственного», принцип, который Гофман сформулировал в одной из театральных рецензий и которого он твердо придерживался. Именно в этом аспекте мы рассмотрим новеллу «Песочный человек», где гофмановский дуализм в понимании «дивных психических явлений» дает представление о сложности различения двух художественных методов в поэтике немецкого романтика.

Натанаэль явный невротик, его ретроспективные переживания раскрывают нам истоки заболевания и его дальнейшее развитие. Как стало известно из письма героя, в детстве он пережил очень сильный травматический шок, который в последствии вытеснился в бессознательное и через какое-то количество лет дал о себе знать посредством воспоминания в виде симптомов: встреча со старьевщиком Копполой оживила образ ужасного Коппелиуса и отчаянный страх перед ним, возникший еще в далеком прошлом. Герой вроде бы устранил эту идею из сознания, но «в бессознательном вытесненное желание продолжает существовать и ждет только первой возможности сделаться активным и послать от себя в сознание искаженного, ставшего неузнаваемым заместителя» [4, 21]. Симптомы невроза героя выражались в следующих моментах. Во-первых, в его неадекватном восприятии действительности Натанаэль видел мир как бы сквозь стеклянную призму, которая искажает и преломляет его. В новелле это получило символическое воплощение: Коппелиус «похищает глаза» Натанаэля, вследствие чего последний «теряет зрение», то есть правильное видение мира: «Глаза, глаза он украл у тебя!..». Во-вторых, в состоянии спутанности, с изменением характера, которая чередовалась с нормальным состоянием и, наконец, в безумном страхе перед окружающей внешней средой: «Натанаэль <...> одержим паническим страхом перед внешним миром, и эта миробоязнь приобретает болезненный, по сути, клинический характер» [2, 12].

Завершается новелла гибелью Натанаэля, который уничтожением своего «я» замещает навязчивое желание убить Песочного человека — это трагический исход болезни в ее реальном развитии. Но так как Гофман романтик, в произведении происходит все-таки романтическое разрешение реалистической ситуации: Натанаэля сбрасывает с башни внешняя враждебная сила: «Внезапно Натанаэль стал недвижим, словно оцепенев, перевесился вниз, завысел Коппелиуса <...> прыгнул через перила...». Таким образом, можно сделать вывод о противоречивости, присущей Гофману: у него одна и та же сюжетная коллизия, один и тот же образ несут в себе как романтические, так и реалистические черты. Именно в этом заключается сложность взаимодействия двух художественных методов в новелле «Песочный человек».

1. История всемирной литературы: В 9 т. М., 1989. Т. 6.
2. Карельский Н. П. «Сказки и правда Гофмана» // Гофман Э. Т. А. Новеллы. М., 1991. С. 5-14.
3. Руднев В. Прочь от реальности. М., 2000.
4. Фрейд З. Психологические этюды. Минск, 2001.

Проблема перевода слов, содержащих культурный компонент, с русского языка на английский

Гузь К. Н.

Кемеровский государственный университет

При сопоставлении языков и культур выделяются элементы совпадающие и несовпадающие. Будучи компонентом культуры, язык в целом относится к элементам несовпадающим. Чем самобытнее сравниваемые языки, чем меньше в их истории было культурных контактов, тем меньше у них точек соприкосновения с другими языками, тем более разнятся они в целом и поэлементно. К несовпадающим элементам относятся, прежде всего, предметы, обозначаемые безэквивалентной лексикой.

В теории перевода необходимо более четко отграничить безэквивалентную лексику от реалий. Наиболее широким по своему содержанию является понятие безэквивалентной лексики. Реалии входят как самостоятельный круг слов в рамки безэквивалентной лексики. Отчасти покрывают круг реалий, но, вместе с тем, и выходят за пределы безэквивалентной лексики термины, междометия и звукоподражания, экзотизмы, аббревиатуры, обращения, отступления от литературной нормы. С реалиями соприкасаются имена собственные и фразеологизмы. Большинство упомянутых лексем и выражений (исключение составляют главным образом термины) обладают и коннотативными значениями разного рода и различной степени, что позволяет причислять их к коннотативным словам. Собственно безэквивалентной лексикой или безэквивалентной лексикой в узком смысле слова, являются слова, не имеющие по тем или иным причинам лексических соответствий в языке перевода; обычно они также, подобно терминам, лишены коннотаций. Для того, чтобы отличить реалии от других лексических единиц текста, необходимо учитывать следующие критерии.

1. Реалии называют объекты, встречающиеся в быте, культуре, социальном и историческом развитии носителей одного языка, но отсутствующие у других народов.
2. Реалии являются носителями национального и исторического колорита.

3. Реалии являются носителями коннотативных значений.
4. Реалии не имеют слов-двойников, равноценных по смыслу.
5. Многие реалии фигурируют в словарях.
6. Реалии могут быть как уже вошедшими в лексику соответствующего языка, так и окказиональными.
7. Слово может быть реалией по отношению ко всем языкам, и следовательно список реалий данного языка является более или менее постоянным, не зависящим от языка перевода.

Более полное и точное определение термину реалия дают С. Влахов и С. Флорин: «Это слова (и словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другому; будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий (эквивалентов) в других языках, а, следовательно, не поддаются переводу «на общих основаниях», требуя особого подхода» (Влахов, Флорин 1986:47).

Исследование вопроса, связанного с передачей национального своеобразия оригинала в переводе, сводится, главным образом, к раскрытию способов передачи слов, обозначающих реалии национальной жизни.

Основных трудностей передачи реалий при переводе две: 1) отсутствие в ПЯ соответствия (эквивалента, аналога) из-за отсутствия у носителей этого языка обозначаемого объекта (референта) и 2) необходимость наряду с предметным значением (семантикой) реалии передать колорит (коннотацию) — ее национальную и историческую окраску.

При выборе приемов передачи реалий необходимо учитывать характер текста, значимость реалии в данном контексте, характер реалии, строй исходного языка и языка перевода, читателя, на которого рассчитан перевод. В любом случае все же определяющую роль при выборе передачи реалии играет контекст.

В практике перевода выделяют пять основных способов передачи реалий: транслитерация и транскрипция, калькирование, описательный перевод, приближенный перевод и трансформационный перевод.

Л. К. Латышев добавляет к уже указанным способам перевода безэквивалентной лексики еще два (Латышев 2000:152).

1. Элиминация национально-культурной специфики. Этот способ перевода соответствует приближенному переводу, и заключается в том, что при переводе реалии ее национально-культурная специфика опускается. На наш взгляд, такой способ перевода следует употреблять в крайне редких случаях, так как при передаче реалий особенно в художественных произведениях одним из главных условий является сохранение колорита, а данный способ предполагает полное стирание национально-культурного колорита.

2. Перераспределение значения лексической единицы, содержащей культурный компонент. Этот прием состоит в том, что значение безэквивалентной лексической единицы перераспределяется на несколько единиц переводного текста. Этот способ перевода довольно близок к описательному переводу, но в первом довольно сложно выделить словосочетание, значение которого соответствует значению безэквивалентной лексической единицы.

В целом, проблема передачи слов с культурным компонентом и практически, и теоретически чрезвычайно сложна и до сих пор еще недостаточно исследована. Следует подчеркнуть, что при ее решении требуется учитывать всю систему переводимого подлинника, а также систему средств языка, на который этот подлинник переводится.

1. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1986.
2. Латышев Л. К. Технология перевода. М., 2000.

УДК: 82–1

Преодолевший постмодернизм: Тимур Кибиров и его стихотворение «Конспект»

Гуськова Н. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Стихотворение «Конспект» Тимура Кибирова [1] — это произведение о том, как в человеческом сознании происходит смена культурно-аксиологических приоритетов.

Обращает на себя внимание семантика заглавия. Понятие «конспект» в сознании читателя ассоциируется с фигурой учащегося. Тем не менее, стихотворение совершенно не похоже на переложение чужой теории — скорее, это заметки на полях, речь ученика, переросшего своих учителей.

Объектом критики становится Михаил Бахтин с его концепцией карнавализации. Лирический герой оказывается участником «бахтинского карнавала», полного низменного и непристойного. Перед глазами читателя возникает картина невиданного разгула плоти, который, по Бахтину, имеет четкий ритуальный смысл, а лирическому герою представляется разрушительной силой, не вызывающей ничего, кроме ужаса. Здесь выявляется и менее очевидный аспект: «карнавал», в котором все теряет свой привычный смысл и порой становится многозначным до бессмысленности, — это еще и стихия постмодернизма.

Стихотворение начинается с обвинения отечественных постмодернистов в антиэстетизме. Лирический герой упоминает мотивы, характерные, в частности, для творчества Владимира Сорокина. Оказывается, что грубые физиологические проявления, о которых говорится в первых двух строфах, — не только непремьерные атрибуты «бахтинского карнавала», но и образы, отсылающие читателя к произведениям Сорокина. Они подразумеваются под «дерьмом», «хочоучей вагиной», «гуденьем спермы». В «Двадцати сонетах к Саше Запоевой» Кибиров иронизирует по поводу восторженного «воспевания» Сорокиным того, что не слишком достойно писательских восторгов: «...и пусть Хайям вино, /пускай Сорокин сперму и говно /поют себе усердно и истошно» [2]. Эти проявления «материально-телесного низа» вызывают у лирического героя Кибирова непреодолимое отвращение.

Тем не менее, этому хаосу есть альтернатива — «предвечный Диалог», на который надеется лирический герой. Особенно важным здесь является слово «предвечный», указывающее на сакральную онтологическую «вертикаль». Оно выводит текст на новый уровень: от «блатной музыкалки, гогота и рева» лирический герой стремится «вверх», надеясь когда-нибудь обрести радость богообщения. Но человек, проникшийся идеями постмодернизма (как и человек, растворившийся в «родовой жиже» карнавала), не хочет вступать в Диалог, поскольку, как убедительно показывает А. А. Казаков, «релятивизм связан не с диалогом, а с монологом» [3]. Тот, кто создан как «образ и подобье» Всевышнего, погружается в музыку хаоса и бессмыслицы, забыв о том, к чему призывает Бог. Лирический герой высказывает идею, которую можно назвать идеей соборности. Суть ее в том, что гармония достигается прежде всего через общение между человеком и Богом, и именно на этом основывается единство среди людей. Контакт должен выстраиваться не по «горизонтали» (между участниками карнавала), а по «вертикали», и его цель — приближение к Богу.

В последних двух строфах лирический герой Кибирова открыто заявляет об абсурдности постмодернистского восприятия. С одной стороны, здесь изображается невозможность воплощения высказываемой Бахтиным идеи о победе карнавального смеха над смертью. Эта идея осуществима лишь на символическом уровне, потому что при попытке реальной карнавализации бытия воскресение человека невозможно. С другой стороны, так же бессмысленны попытки теоретиков постмодернизма воспринимать все без исключения тексты как релятивистски многозначные. Ключевая фраза — «Не все равно, мой милый!»: можно сколько угодно утверждать, что «смерть амбивалентна», — она все равно

останется смертью, и игра словами здесь бесполезна. Но даже осознав это, лирический герой не осуждает самих носителей постмодернистских взглядов, а относится к ним с сочувствием.

Итак, «Конспект» можно назвать манифестом антипостмодернизма, точнее, «постпостмодернизма». Отказ от постмодернистской концепции — выбор, сделанный лирическим героем сознательно. Он продиктован не эстетическим консерватизмом, а тем, что герой, участвуя в постмодернистском карнавале, преодолевает в себе его начала, осознает их бесперспективность и таким образом поднимается на новую ступень духовного развития.

1. Кибиров Т. Ю. «Кто куда — а я в Россию...». М., 2001, с. 295.
2. Там же, с. 341–342.
3. Казаков А. А. «Инварианты диалога у Достоевского» // Диалог. Карнавал. Хронотоп, 1999, № 1, с. 50.

УДК 882. 6(092)+882. 6-3. 09

Творчество В. Орлова в контексте белорусской исторической прозы

Дорогокупец О. М.

Белорусский государственный университет

Становление и развитие собственно исторического романа в белорусской литературе происходит в 1960 – 1970-е годы и связано с именем В. Короткевича. Белорусская литература в это время уже отличалась эстетической зрелостью, овладела принципом историзма в изображении действительности, другими художественными средствами, необходимыми для отображения исторического процесса правдиво и во всей глубине. Однако В. Короткевич, ориентируясь на опыт европейских литератур, использовал классические вальтерскоттовские традиции. Писатель стремился сознательно опозитивировать далёкое прошлое, про которое долгое время умалчивалось. Этой особенностью он отличался, например, от большинства русских писателей исторической темы, произведения которых характеризовались строгой документальностью, научностью, реалистическим методом подачи материала.

Особую популярность исторический жанр в белорусской прозе приобретает в 1980-е годы. Очевидно, белорусский народ, который на протяжении всей своей истории вынужден был не раз уступать превосходящей силе, испытывал потребность вновь осмыслить уроки истории. Исторические произведения предшественников и последователей В. Короткевича – Я. Дылы, В. Ластовского, В. Случанского, Ю. Витьбича, О. Ипатовой, Л. Дайнеки, В. Чаропки, К. Тарасова и других также имели романтический характер. Писатели не придерживались строгой документальной точности, а в основном возобновляли общий дух эпохи. Историческая проза о минувших эпохах давала возможность читателю в интересной художественной форме познать белорусское прошлое, переосмыслить общечеловеческие проблемы, понять современность.

С именем В. Орлова связан новый этап в развитии белорусской исторической прозы. В первую очередь наследуя традиции В. Короткевича, писатель со временем всё более отчётливо ориентируется на опыт иностранных литератур (эстонской, немецкой). В. Орлов вводит в свои произведения черты интеллектуального романа с целью приблизить белорусскую историческую прозу к лучшим образцам мировой романистики послеромантической эпохи. Писатель учитывает опыт эстонского писателя-историка Я. Кросса, а также использует фейхтвангеровские и брехтовские традиции в изображении прошлого. Главная особенность такой прозы в философском осмыслении истории. Взгляды В. Орлова, его обобщения выходят за локальные рамки непосредственно изображенных фактов, а движение сюжета определяется характером человека. Содержательность произведения определяется не собственно событиями истории, а теми идеями, которые несёт в себе личность героя. В. Орлов выбирает для изображения исторические периоды, неблагоприятные для развития белорусского государства. Личность героя раскрывается в таких условиях более ярко, выразительно, оставаясь вне времени. В рассказах В. Орлова «Милость князя Геронима», «Пятеро в грозу», «Пока не погасла свеча», «Любовник её светлости», «Три мужа госпожи Доминики» и других характер главных героев раскрывается преимущественно в процессе их духовной борьбы, в поиске ими смысла жизни и полноценного человеческого бытия. Духовные поиски сопряжены со стремлением к национальному самоутверждению, что и образует основу для конфликта произведения. Проявление интеллектуализма в творчестве В. Орлова, широкое использование писателем внутренних монологов героев, которые воздействуют на сознание читателя, позволяют рассматривать некоторые его произведения как параболическую прозу. Особенно ярко подобные тенденции видны в повести В. Орлова «Сны императора». В этом произведении нашли своё отражение некоторые эпизоды французского нашествия 1812 года на Российскую империю. Причём В. Орлов даёт свою основательную национальную концепцию белорусской истории. По мнению писателя, с Наполеоном белорусская шляхта связывала надежды на возрождение Великого княжества Литовского и надеялась таким образом получить долгожданную свободу. Однако поддержки от французского императора белорусский народ так и не получил.

Сюжет повести способствует развитию авторского тезиса: тиран, который хочет подчинить себе владения другого тирана, обязательно потерпит крах. Именно эта мысль является основой параболической метафоры В. Орлова: завоевывать Российскую империю, а затем Советский Союз, через Беларусь (также как и через другие подневольные страны) пытались и французские, и немецкие, и польские завоеватели. Практически все они обещали белорусам (и не только им) свободу, государственность, а на самом деле приносили только собственную тиранию. Свободу народ добывает себе только сам. Сформулированная в повести В. Орлова мысль, что «любовь к Отчизне – главная добродетель образованного человека», становится центральной идеей произведения.

Несмотря на отмеченные нами параболические тенденции в повествовании В. Орлова, историческая реальность, возобновлённая писателем для создания параболы, остаётся очень точной и сохраняет свою самостоятельную значимость.

Таким образом, В. Орлов-прозаик выходит за рамки характерного для белорусской исторической прозы возрожденческого пафоса. Его последователями в разработке интеллектуальной исторической прозы стали А. Новарич (роман «Литовский волк»), А. Островцов (роман «Сула»), А. Гуцев (рассказ «Мистерия золотого века») и др.

УДК 808. 2–54

Специфика формирования антонимо-синонимических блоков на основе полисеманта

Драчук Н. В.

Волгоградский государственный педагогический университет им. А.С. Серафимовича

Антонимо-синонимический блок (АСБ) – сложное структурное образование, ядром которого является антонимическая пара, возглавляющая два синонимических ряда, упорядоченных градуальностью значений [1]. Полисемантические единицы имеют широкие антонимические и синонимические связи и могут таким образом

формировать АСБ. Способность многозначного слова участвовать в организации АСБ будет определяться его семантической структурой.

Семантическая структура полисеманта представляет собой иерархию неравнозначных по своему положению лексико-семантических вариантов (ЛСВ). Различное положение ЛСВ в структуре многозначного слова определяется их парадигматической соотнесенностью. В ходе нашей работы при анализе словарных дефиниций прилагательных были обнаружены некоторые закономерности парадигматических отношений полисемантов, выявляющие специфику формирования антонимо-синонимических блоков.

Антонимо-синонимический блок формируется, в первую очередь, на основе главного значения многозначного слова. Это объясняется тем, что главное значение обнаруживает наибольшую парадигматическую закреплённость и относительную независимость от контекста. Переносное значение не обусловлено в заметной степени парадигматическими отношениями, но обнаруживает наибольшую синтагматическую закреплённость [2], [3], [4].

Именно поэтому переносные значения, являясь контекстуально обусловленными, обладают меньшим семантическим объемом и, в свою очередь, меньшими антонимическими и синонимическими связями. Чем больше синтагматически закреплено значение, тем меньше у него возможностей участвовать в формировании АСБ (только 11% производных значений вступают в антонимические связи, на основе которых возникают АСБ).

Отмечается также неравнозначность семантического объема антонимических и синонимических отношений производных значений. В основе переносов лежит ассоциативное сближение двух понятий. Выделяются два вида мотивированности ЛСВ в структуре полисеманта: связь по смежности и связь по сходству. Наличие такого рода связей определяет возникновение синонимических отношений (мягкий человек, кроткий человек), которые формируют периферийную зону АСБ. Антонимические отношения, а именно они являются основополагающими в структуре АСБ, у переносных значений представлены в меньшем объеме (отсутствие антонимической пары у прилагательных в словосочетаниях: вольный ветер, глубокая старина, грязная история).

Способностью участвовать в образовании АСБ обладают переносные значения, характеризующиеся большим семантическим объемом и широкой синтагматической сочетаемостью (холодный прием, холодный взгляд, холодная голова, холодное сердце и т. д.).

Таким образом, анализ семантической структуры многозначного прилагательного показывает, что способностью вступать в антонимические отношения и тем самым формировать антонимо-синонимический блок обладает главное значение. У переносных значений таких возможностей практически нет. Синонимические отношения производных значений составляют периферию АСБ. Подобное исследование позволяет расширить наше представление о семантической структуре полисеманта, а также более обоснованно судить о характере системной организации антонимо-синонимического блока.

1. Федосов Ю. В. Принципы построения идеографического антонимо-синонимического словаря. Волгоград, 2001, с. 190.
2. Курилович Е. Заметки о значении слова // Очерки по лингвистике. Биробиджан, 2000, С. 237-250.
3. Шмелев Д. Н. Очерки по семасиологии русского языка. М., 1964, с. 244.
4. Левицкий В. В. Экспериментальные данные к проблеме смысловой структуры слова // Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования. М., 1971, С. 151-168.

УДК. 808. 2

Семантическая конденсация как основа связности дискурса

Дроздов А. М.

Ставропольский государственный университет

- среди множества определений дискурса большинство учёных-лингвистов признаёт тот факт, что дискурс – это коммуникативное явление, обладающее цельной структурой, связностью входящих в него элементов, а также границами, заключающими в себе данную целостность. Однако что именно обеспечивает связность дискурса и что приводит к его распаду, т. Е. каковы его границы – вопрос, требующий детального рассмотрения.

- очевидно, что грамматические средства языка играют важную, но не решающую роль в организации целостной структуры дискурса, а жесты, мимика и т. Д. несут на себе в основном дейктическую функцию, лишь в малой мере способствуя связности. К тому же дискурс может на первый взгляд показаться абсолютно бессвязным (в том числе и грамматически) для лица, в него не вовлечённого и/или обладающего принципиально отличным знанием о мире, чем сами участники дискурса.

- люди, вовлечённые в дискурс, обычно оперируют словами и выражениями хорошо друг другу знакомыми, к тому же эти слова и выражения в процессе речи приобретают такие функциональные значения, понимание которых примерно одинаково для всех собеседников и не требует разъяснения. Таким образом, участникам дискурса достаточно актуализировать лишь некоторые когнитивные элементы, опуская не менее (а иногда и более) важные словесные структуры, для того, чтобы быть понятыми. Другими словами, достаточно одному из собеседников сказать «А», в то время как остальные уже поймут его высказывание как «А+В=С».

- перед нами семантическая конденсация, продиктованная в первую очередь тенденцией языка к экономии средств выражения, которая имеет место как в микро-, так и в макросинтаксических структурах, и которая позволяет нам предположить, что связь элементов дискурса осуществляется за счёт «стяжения» семантики одних синтаксических единиц и её конденсации в единицах другого порядка.

- процесс конденсации семантики всегда предполагает наличие двух структур, одна из которых представляет собой «стяжённый» вариант высказывания, а другая – полный, развёрнутый вариант того же высказывания. Последний зачастую находится лишь в сознании участников дискурса как реконструкция «стяжённого» варианта, необходимая для его полного понимания. В таком случае связь элементов дискурса осуществляется на когнитивном уровне, где синтаксические единицы, подверженные конденсации (аббревиатуры, универбаты, эллиптические предложения и т. Д.) имеют полный, развёрнутый вид.

- семантика словосочетания может быть выражена одним словом (мобильный телефон – мобильник, ультрафиолетовое излучение – ультрафиолет, млекопитающее животное – млекопитающее, Ставропольский государственный университет–СГУ) при помощи так называемой универбации в её широком понимании. Употребляя в речи данные слова, как говорящий, так и слушающий обязательно реконструируют в сознании их внутреннюю форму (в данном случае словосочетание), т. К. при универбации в мотивирующем словосочетании опускается синтаксически главное слово (противогазовая маска – противогаз, маршрутное такси – маршрутка), без которого связь слов невозможна, а материальной базой для словообразования служит элемент, семантически более насыщенный.

- таким образом, связность дискурса устанавливается не в самих словосочетаниях и предложениях, а в глубинной структуре, которая лежит в их основе.

–если отношения, устанавливающиеся между словами на основе их функциональных значений, именовать «глубинными», то мы считаем, что эти «глубинные» отношения не возникают и не могут возникнуть до сформирования «поверхностных» синтаксических отношений, а образуются одновременно с ними.

- связность дискурса мы можем наблюдать только на уровне так называемых «глубинных» структур, т. е. для понимания речи собеседников (представленной как структура поверхностная) нам необходимо каждый раз мысленно реконструировать глубинную структуру высказывания, что происходит мгновенно и зачастую неосознанно.

- тот факт, что одной поверхностной структуре может соответствовать несколько структур глубинных и что для полного понимания речи собеседника необходимо соотнести поверхностную структуру высказывания с какой-либо одной (единственно правильной в данный момент речи) глубинной структурой, позволяет нам ответить на вопрос о том, когда же происходит распад дискурса, нарушение коммуникативного акта. Этот момент наступает тогда, когда один из собеседников соотносит элемент поверхностной структуры с принципиально не тем элементом структуры глубинной; например, один из участников дискурса употребляет слово сибирка в значении «сибирская кошка», а другой соотносит данное слово со словосочетанием «сибирская язва».

- такая речевая ситуация тем более возможна, если учитывать то, что при конденсации семантики мотивирующего словосочетания опущен синтаксически главный компонент (определяемое слово), без которого понимание универбата затруднительно. Таким образом, в сознании одного из участников дискурса между словами на основе их функциональных значений устанавливаются совершенно иные отношения, нежели у его собеседника.

1. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. М., 1998
2. Т. А. Тулина. Способы образования слов на базе словосочетаний // РЯШ, 1974, № 4
3. В. М. Солнцев. Относительно концепции «глубинной структуры» // ВЯ, 1976, № 5
4. И. Г. Милославский. Семантическая структура русских производных существительных со значением предмета // ФН, 1975, № 6

О разрешении полисемии глаголов речевого действия

Дубосарская Е. П.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. В данной работе предпринят опыт систематизации лексических значений и текстовых употреблений глаголов речевого действия. Языковая единица рассматривается в комплексе ее свойств (категориально-семантических, семантико-синтаксических, коммуникативно-регистрационных, стилистических), что отражает взаимообусловленность семантического типа глагола, его грамматических свойств и речевых функций.

2. Используется понятийный аппарат «Коммуникативной грамматики» [1]. Важными представляются:

- трехмерность языковой единицы (форма, значение, функция);
- теория синтаксиса (синтаксема – минимальная единица синтаксиса);
- субъектная перспектива высказывания (точка зрения говорящего, полисубъектность и полипредикативность);
- языковые средства (в т. ч. текстовые функции глаголов) формирования коммуникативных регистров речи.

3. Различаются несколько групп речевых глаголов, располагающихся при этом иерархически. На некоторую базовую сему накладываются различные оценочные, эмоциональные, стилистические смыслы. Например, в глаголе *рявкнуть*, помимо семы говорения, произнесения звуков, присутствует смысловой компонент ‘тембр и высота голоса’ [2]. Таким образом, речевое действие характеризуется с точки зрения манеры произнесения. Эта сема эксплицирует, в свою очередь, перцептора данного действия, что говорит о невозможности употребления подобных глаголов в информативном типе текста. При этом субъект базовой модели может совпадать (1) / не совпадать (2) с субъектом модуса, говорящим. [3] Ср.: 2)–Попрошу на меня не кричать!–вдруг *рявкнул* Стриж и треснул пьесой по столу (Булгаков) и 1) Я на него как *рявкнул*! – в случае, если говорящий находит возможным приписать себе умение *рявкать* или видит себя со стороны; тогда негативная оценка такого действия отсутствует.

Глаголы, характеризующие манеру речи со звуковой точки зрения, разнесены, в свою очередь, по группам. При этом они все объединены одной семой, их можно заменить базовыми глаголами *говорить*, *произносить*, они расположены на одной линии, имеют общие грамматические черты, обозначают чисто речевые действия.

Рассматриваются и глаголы не-чисто речевые. *Наброситься*, *налететь*, *накинуться* можно и без слов, с кулаками. *Напуститься* – только используя речь. Базовая сема здесь ‘сообщать’, добавочный смысл ‘о неудовольствии’. И появляется значение требования каких-либо действий от собеседника, ориентация на адресата, определенная целевая установка.

Группы пересекаются: один и тот же глагол, например, *утешить* может входить в ряд глаголов сообщения:–Вы не виноваты, вы ничем не рисковали,–утешил я следователя. (Платонов), а может выступать среди глаголов интересубъектного действия (*поговорить*):

Да я ... пришел *утешить*, *потолковать* с другом... (Булгаков).

4. Необходимость в новых лексикографических разрешениях полисемии существует. Требуется более полная, нежели в традиционных толковых словарях, информация о глаголах речи, включая текстовые функции глаголов.

1. Коммуникативная грамматика // Г. А. Золотова, Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова. М., 1998;
2. М. Я. Гловинская – Семантика глаголов речи с точки зрения теории речевых актов // Русский язык в его функционировании. Коммуникативно-прагматический аспект. М., 1993;
3. Н. К. Онипенко – Идея субъектной перспективы в русской грамматике // Русистика сегодня. 1994, № 3.

УДК 882. 6-32. 09

Проблема характера и жанровые возможности рассказа (на примере белорусской литературы 1950-1980-х годов)

Евчик Н. В.

Институт литературы имени Янки Купалы Национальной академии наук Беларуси

Проблема характера является своеобразным центром пересечения и взаимодействия основных эстетических проблем. Это универсальная категория, охватывающая целый комплекс этических, философских, нравственных, социальных и психологических вопросов, которые возникают перед человеком в процессе освоения им внешнего мира. Художественный характер, будучи содержательным образованием, имеющим конкретно-историческое и индивидуально-поэтическое наполнение, является в то же время важным элементом структуры художественного

произведения. Содержательно-структурные функции характера обусловлены родовой принадлежностью произведения, а также непосредственно соотносятся с его жанровой спецификой.

Вопрос о принципах и способах художественного воплощения характера является одним из важнейших в теории рассказа. Рассказ как небольшая и компактная жанровая форма предполагает лаконичность, сжатость, особую экономность всех художественных средств и деталей. Сам объем повествования предопределяет некоторые специфические приемы раскрытия характера: «В рассказе несравненно резче, чем в романе и повести, обозначено тяготение всех составных элементов к одному центру» [1]. Для подавляющего большинства рассказов таким основным центром тяжести является характер одного или двух главных героев, который отграничивается от второстепенных и эпизодических персонажей и раскрывается, как правило, через одно событие, одно противоречие, в одном ярко очерченном жесте. Естественным жанровым свойством рассказа является неполная проявленность характера персонажа, когда автор, не имея возможности раскрыть даже одного героя в системе многообразных отношений с миром и людьми, останавливается на какой-то доминирующей черте характера, предоставляя читателю самому домыслить остальные его свойства.

Опираясь на материал белорусской новеллистики 1950-1980-х годов, мы пришли к следующим выводам:

1. В указанный период рассказ не является ведущим жанром белорусской литературы. Однако неверно пренебрегать явлением, исходя только из количественных показателей. По мнению авторитетных исследователей, на разломах эпох именно рассказ первым способен «на основании... только-только «прорезавшихся», доселе неведомых коллизий заявить новую концепцию личности» [2]. Так, гуманистический потенциал рассказа Янки Бриля «Один день» (1946-1952) был востребован и углублен в творчестве В. Быкова, И. Пташника, И. Чигринова, во многом предвосхитил своеобразные черты белорусской военной прозы.

В контексте общего для литературы второй половины 50-начала 60-х годов углубления концепции личности ведущий характерологический принцип рассказа подвергся некоторым изменениям. Четкая иерархическая и идеологическая подчиненность второстепенных персонажей главному герою этически и эстетически не воспринимается более как продуктивная модель. У современного прозаика носителем нравственной проблематики выступает уже сам народ, который и судит жизнь, дает нравственную оценку происходящему. Проблемы нравственного выбора, моральной ответственности касаются всех, а не являются прерогативой центрального героя-идеолога. Стремление воплотить в малой форме не один какой-либо важный момент жизни, не один, хотя и яркий характер, а многостороннюю картину мира привело к появлению нового типа рассказа с полифонией самых разных голосов. Опыт белорусской прозы свидетельствует, что современный рассказ может быть и не однособытийным, в нем возможны несколько, выполняющих сюжетную функцию центрального, персонажей, однако в рассказе не может быть более одного конфликта («Один день» Я. Бриля, «Гадание на обручальных кольцах» И. Чигринова, «Эфка» И. Пташника и др.).

2. Белорусской прозе в принципе не свойственна краткость изложения (а ее «лаконизм» обычно тяготеет к эпическим формам осмысления темы). На примере произведений писателей «филологического поколения» (В. Адамчик, В. Домашевич, И. Пташников, М. Стрельцов, И. Чигринов и др.) отмечается тенденция определения сущности человеческого характера не столько через индивидуальный поступок героя, сколько через его отношение с другими персонажами, каждый из которых привносит в повествование, в свою очередь, новую сюжетно-смысловую струю, потенциально способную вывести порой даже малопримечательное действующее лицо на передний план и тем самым изменить его статус эпизодического персонажа. Как нам представляется, выбор подобного повествовательного принципа был продиктован как общеэстетической тенденцией, так и в определенной мере, видимо, национальным своеобразием характера белоруса – человека спокойного, основательного, избегающего крайних (только отрицательных или только положительных) оценок и внутренне ориентированного на взаимопонимание и гуманистический диалог.

1. Огнев А. В. О поэтике современного русского рассказа. Саратов, 1973, с. 202.

2. Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика 20 века, Екатеринбург, 1996, с. 220.

Мотивы античности в лирике Ф. И. Тютчева

Елисеева Н. В.

Пензенский государственный педагогический университет им. В. Г. Белинского

Обращение к творчеству Ф. И. Тютчева неизбежно раскрывает тяготение поэта к античному миропониманию, мироощущению. В данной работе мы поставили своей целью выявить, как проявились античные мотивы в творчестве поэта. Эта тема будет рассматриваться нами в нескольких аспектах: 1) представления поэта о мире, о первородном хаосе (этот аспект освещен в данном докладе); 2) место человека в этом мире, его одиночество и беззащитность перед всемогущим хаосом; 3) любовь в судьбе человека – это рок (как и в античном сознании); 4) отношение поэта к былому величию Рима; 5) пантеизм в лирике; природа подобна людям, животным, она сближается с античными божествами.

Искреннее тяготение поэта к античности во многом было обусловлено тем, что любовь к древнему греко-римскому пониманию мира, уважение и почитание античного искусства, литературы заложены были ещё в детстве учителем будущего поэта, Семёном Егоровичем Раичем, который в совершенстве изучил древнегреческий и латинский языки и превосходно знал поэзию античности. Раич познакомил будущего поэта с лучшими произведениями русской и мировой литературы. Следуя за любомудрами, за Шеллингом, учитель внушает Тютчеву натурфилософские идеи задолго до встречи своего ученика с самим философом в Германии. Во многом, именно через философию Шеллинга поэт берет идею мироздания античной мифологии и философии. Шеллинг объясняет происхождение мира из бездны, тёмной, бессознательной основы божества, тёмной воли, которая стремится к обнаружению и просветлению. Шеллинг признает наличие в природе «мировой души». Толчком к признанию ее было не что иное, как признание Шеллингом противоречивости, диалектичности явлений. Признание мировой души как единства сил природы наряду с признанием противоречивости, дуализма было одной из главных черт философского и поэтического мировоззрения Тютчева.

Картина вселенной, как её понимал Тютчев, нарисована им в «поэзии дня» и «поэзии ночи». В работе пристальное внимание обращено на стихотворения «День и ночь», «Видение», «Как океан объемлет шар земной», «Как сладко дремлет сад темно-зеленый», «Тени сизые смешались», «О чем ты воешь, ветр ночной?», «Еще шумел веселый день», «Последний катаклизм» и др. В «поэзии дня», подобно античным философам, Тютчев называет 3 основных первостихии в мире, из которых появилось все сущее: вода (представления Фалеса и Анаксимандра), огонь (представление Гераклита), воздух.

Светлому миру матери-Земли противостоит мир ночной, в котором проступают истоки мироздания. Подобно античным философам и поэтам (Гесиоду, Демокриту, Аристотелю, Платону, Сенеке, Гераклиту), Тютчев обращается к хаосу как темной, страшной бездне, из которой возник мир природы, бытие всего сущего. Родство с хаосом мир обнаруживает именно ночью. В «Теогонии» Гесиода мы находим сконцентрированный в поэтической форме взгляд людей эпохи античности на темный корень бытия. По Гесиоду, вначале существовал лишь вечный, безграничный, тёмный Хаос – источник жизни. Ночью проявляется ужасная сущность первородного Хаоса.

У Тютчева, как у Гесиода, четко противопоставлены день и ночь. «День и ночь» – программное стихотворение Тютчева, ибо здесь поэт в яркой, конкретной, художественно совершенной форме представил своё античное понимание устройства Вселенной. Двойственность мира Тютчев объясняет сменой покровов. День или ночь – это лишь покров, наброшенный на зияющую, безмянную бездну. Покров дня спасителен для человека, несет ему жизнь, радость душе, свет. Но неизбежна ночь, она срывает, отбрасывает прочь «блистательный покров» дня. Уже в этом проявляется некая «агрессивность», враждебность ночи человеку. Она обнажает перед ним начальную бездну, бездну, полную страхов, неведомых теней, ужасных видений. Ничто не отгораживает их от человека. Он незащищен, одинок, слаб в мире ночном, перед лицом всемогущего хаоса – «вот отчего нам ночь страшна».

О тесной связи хаоса и ночи ярче всего Тютчев сказал в стихотворении «О чем ты воешь, ветер ночной?» В безумном, странном, жалобном, неистовом, страшном стоне ночного ветра поэт усматривает мятежность, неуспокоенность прародителя земного мира – хаоса. Дневной свет способен внести в жизнь природы и людей животворную, успокоительную струю, но ночной порой вой ветра возвращает мир к древнему состоянию. Человек не может постичь суть этих мук, этого стона, он лишь на эмоциональном уровне, подсознательно улавливает в нем губительные ноты, чувствует в этом вое что-то родственное своей душе, но в то же время ужасное и опасное. Душа человека инстинктивно стремится к родным корням, к хаосу, к этому губительному первоисточнику. Однако для человека лучше всего не знать, не слышать хаоса, не будить «заснувших бурь», ибо хаос – животворен и смертоносен одновременно.

На наш взгляд, глубоко проник в понимание Тютчевым хаоса А. Лаврецкий: «Хаос, по Тютчеву, – бесформенная и безличная, тёмная, слепая, неорганизованная и зыбкая, как библейские воды, кипящая, бурная основа мира».

УДК: 81-119-81'23

Понятие концепта в рамках лингвокультурологии

Жернакова Е. С.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

В наши дни настоящий период расцвета переживает лингвокультурология – наука, возникшая на стыке лингвистики и культурологии и исследующая проявления культуры народа, которые отразились и закрепились в языке. Основным объектом изучения этой дисциплины синтезирующего характера является взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка в процессе его функционирования.

Причиной расцвета этой науки является стремительная глобализация мировых проблем, необходимость учитывать универсальные и специфические характеристики поведения и общения различных народов в решении самых разнообразных вопросов, потребность знать заранее те ситуации, в которых велика вероятность межкультурного непонимания, важность определения и точного обозначения тех культурных ценностей, которые лежат в основе коммуникативной деятельности.

В рамках лингвокультурологии особое место занимает концептология, основной задачей которой является исследование концептов. Термин концепт в отечественной современной лингвистике определяется весьма вариативно. В английских текстах когнитивной психологии и когнитивной лингвистики русскому слову концепт соответствует словосочетание *mental/conceptual representation*. В нашем понимании концепт является как минимум трехмерным ментальным образованием и имеет три важнейших измерения – понятийное, ценностное и образное.

Понятийная сторона концепта – это языковая фиксация концепта, его обозначение, описание, сопоставительные характеристики данного концепта по отношению к тому или иному ряду концептов, которые никогда не существуют изолированно.

Концепт всегда значительно шире, чем лексическое значение, закрепленное в словаре. Содержание концепта выражается не только словом, одной из важнейших составляющих является оценочная характеристика концепта индивидом, его эмоциональная сторона. Концепт неотделим от индивидуальных, личностных ассоциаций. В некоторой степени изучение культурных концептов – это движение от неких психических, индивидуальных ментальных образований в сознании человека в сторону их вариативной фиксации в языке.

Ценностная сторона концепта – важность этого психического образования как для индивидуума, так и для коллектива. Ценностная сторона концепта является определяющей для того, чтобы концепт можно было выделить. Концепты – это ценностные доминанты в языке, то есть огромна их значимость в духовной жизни как индивида, так и этноса в целом. Концепты являются как бы направляющими векторами в жизни человека, компасом в его духовной жизни. Следствием экзистенциальной сущности концептов является то, что это, как правило, имена абстрактные – например счастье, любовь, время, смерть, совесть, жизнь.

Образная сторона концепта – это зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые, воспринимаемые обонянием характеристики предметов, явлений, событий, связанных с концептом и отраженных в нашей памяти. Особенность концепта состоит в том, что помимо материальной языковой материи бытия его зоной референции является и фрагмент идеального, незримого мира. Содержание концепта становится доступно не только рациональному мышлению, но и интуиции. Концепты ассоциативны по своей природе – любой концепт обрастает в дискурсе образами, ассоциациями, его метафорическая сочетаемость приводит к построению фразеологических парадигм, осмысление которых и может раскрыть инварианты содержания концепта. Концепты индивидуальны, но в то же время принадлежат и коллективному сознанию и отражают этноспецифическое видение мира.

Вышеизложенное положение о лингвокультурной отмеченности концепта неизбежно приводит к следующему методологическому следствию: любое лингвокультурное исследование, направленное на изучение концептов, на наш взгляд, по своей сути должно быть сопоставительным

УДК 882. 09

Интерпретация кодовой системы в обрядовых текстах

Житникова М. Л.

Томский государственный университет

Исторически обряд выступает как одна из самых специфических этнических характеристик. Он фиксирует миропорядок, оформляя бытие в виде устойчивых словесных, действенных, предметных кодов.

Кризисные моменты жизни преодолеваются по раз и навсегда данным образцам, успешная реализация которых взамен старой реальности конструирует новую идеальную картину мира.

Таким образом, при расшифровке семантики лексических единиц обрядовых текстов можно говорить о значимости декодирования словесного, действенного, предметного и других кодов. Более подробно рассмотрим один из них.

1. Основополагающим является действенный код, поскольку при конструировании священного хронотопа и само действие, и предмет, и его признак приобретает определенную реальность, благодаря повторению парадигматических действий, осуществляется неявная отмена мирского времени, длительности, и тот, кто воспроизводит образцовое действие, переносится в мифическое время

2. Переходные обряды связаны с переделыванием, созданием нового. Анализ обрядовых текстов позволяет сделать следующий перечень групп ритуальных действий, выполняемых с этой целью:

- Первая группа выделена на основе общего смысла действий «переделать, создать новое, приобщить». Мытье в бане, одевание, одаривание, стучаться, открывать, курить в купель, обводить вокруг чего-либо и др.

- Следующую группу действий можно объединить на основании общего их смысла «изображать борьбу между миром жениха и миром невесты». Л. Н. Виноградова говорит о том, что «главным идеологическим стержнем свадьбы оказывается идея преодоления «чужести» двух родов, вступивших в родственные связи. Неслучайно в мотивах свадебного фольклора замужество изображается как отъезд девушки в отдаленное чужое пространство или даже в «иной мир», а брачное соединение молодых – как кровавая битва, война, захват». Выкуп, заламывание ворот, литье слез и др.

- Ритуальные действия, относящиеся к невесте. Доказано, что большинство ритуальных действий относится именно к невесте. Это обусловлено тем, что именно она совершает двойной «переход»: во-первых, меняется ее статус в категориях незамужняя – замужняя, во-вторых, она входит в новую семью, мир мужа. Прежде, чем стать «своей», она проходит ряд испытаний, подтверждающих этимологию слова «невеста» как «незная, неизвестная», соотносимую с представлениями об опасности чужого в своем мире. С этим связаны действия первой группы, цель которых – приобщить к новому миру.

Другая часть действий связана с установлением «честности – нечестности» невесты. Народная нормативная система характеризуется представлением о том, что совершенный грех (учитывая, что объектом кары мог стать не сам согрешивший, а все окружающие его) можно искупить специальными магическими действиями и этим отменить, смягчить наказание. Этим обусловлено множество действий для наказания «нечестной» невесты: обливание водой, битье посуды, развешивание платков, лент, навешать хомут.

При этом действенный код обязательно дополняется кулинарным, цветовым, субъектным, предметным кодами. Таким образом, можно говорить о значимости соединения семантики расшифровки всех кодов при анализе обрядового текста. Поскольку один и тот же смысл мог быть зашифрован сразу на нескольких кодах. При этом дублетность только усиливала результативность обрядового действия.

УДК 808. 26-06

Эстетика фольклорного слова

Жорова Н. П.

Витебский государственный университет имени П. М. Машерова

Язык фольклора представляет собой особую эстетически маркированную систему наддиалектного характера, сформировавшуюся в процессе устного народного творчества. Общность эстетической функции позволяет сопоставить его с языком художественной литературы. Вместе с тем, как показывают наши наблюдения на материале космогонической лексики, обозначающей небесные светила, явления и пространство, эстетика фольклорного слова, закономерности его реализации в тексте значительно отличаются от поведения слова в произведениях художественной литературы и зачастую противоречат общепринятым стилистическим нормам литературного языка. Если языку произведений художественной литературы свойственна тенденция к индивидуализации, обусловленная самобытностью творческой манеры, стиля каждого отдельного автора, то язык произведений фольклора, напротив, стремится к типизации, придерживается определенной жанровой традиции, художественного канона. Это проявляется, прежде всего, в ограниченности лексического состава, его предельной стабилизации. Так, например, из всей совокупности наименований космогонических объектов в языке белорусского фольклора, как правило, используются только лексемы, обозначающие солнце, месяц, зарю, звезды, небо, а также отдельные названия некоторых фаз луны в их различных фонетико-орфографических и словообразовательных вариантах. Обращает на себя внимание и тот факт, что высокая степень эмоциональной и интеллектуальной насыщенности достигается весьма простыми художественными средствами. Однако при всей своей номинативной простоте фольклорное слово обладает глубоким эстетическим, этическим и своего рода эмблематическим смыслом.

С другой стороны, необходимо отметить наличие жестких правил сочетания лексических единиц, предопределяющих формульность языка фольклора. Устно-поэтическому слову абсолютно не свойственны (произвольные) столь распространенные в языке художественной литературы произвольные и неожиданно свежие сочетания слов. В преобладающем большинстве имя существительное солнце определяется в белорусской фольклорной традиции как ясное, красное, жаркое, яркое, заря-ранняя, вичэрняя, ясная, звезды-дробныя, частыя, ясныя и т. Д.

Типичными поэтическими приемами в произведениях народного творчества являются повтор, амплификация, тавтология, рассматриваемые литературной нормой как стилистическое несовершенство: луны лунаць, зара зарыцца, маладзік малады, зара-зараніца, зоры зарыцкія, светавага зара, вышнія неба, белая зара-зорушка и т. П. Названные особенности в совокупности формируют своеобразную эстетику фольклорного слова.

Трафаретность, стереотипность фольклора как особого культурно-языкового феномена обусловлена рядом культурно-исторических и психологических факторов. Как отмечал Ю. М. Лотман, существуют целые культурные эпохи (в том числе и фольклорная), когда акт художественного творчества заключался в исполнении, а не в нарушении правил [1]. Традиционность приема при этом не воспринималась как недостаток, а рассматривалась как норма, связанная с идеалистичностью художественных методов.

В работе Л. И. Михайловой склонность к творчеству по определенным канонам, типам, моделям трактуется как проявление коллективного бессознательного [2]. В таком случае фольклор отражает «сверхличное» массовые эстетические понятия и представления. Формулы с их каноническим значением стремятся к наиболее полной концентрации смысла и связывают текст с миром традиционных идеалов. В силу их глубинной семантики они обладают смысловой значимостью значительно превосходящей их собственную изобразительную, наглядную сторону. Иными словами, несвобода компонентов формулы, их совместная воспроизводимость как целого и заданного, вызвана не языковыми причинами, не стереотипными реалиями быта, а комплексом традиционных значений, которые и создают художественный канон. Все это обеспечивает информационную насыщенность фольклорных текстов и их востребованность в современном обществе. Постоянное обращение к традиционным художественным ценностям, выражаемым небольшим запасом традиционных форм большой обобщающей силы, создает тот своеобразный стилистический и тематический ритм народной поэзии, при котором она «однообразна и всегда свежа» (Ф. И. Буслаев).

1. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Избранные статьи в 3-х томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992, с. 243.

2. Михайлова Л. И. Народная художественная культура: детерминанты, тенденции, закономерности социодинамики. М., 2001, с. 215–230.

УДК 821. 111

Метафора мира как зверинца в английском романе 1930-х гг (У. Льюис и О. Хаксли)

Жуматова С. С.

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Для английского романа межвоенных лет (1930-е гг) характерно восприятие мира как зверинца, населенного животными, которые совершают бессмысленные поступки. Эта метафора находит широкое применение в творчестве Уиндема Льюиса (Wyndham Lewis, 1882–1953) и Олдоса Хаксли (Aldous Huxley, 1894 – 1963).

Для Льюиса сравнение человека с обезьяной не является случайным – оно обусловлено его философской системой, согласно которой человечество делится на управляемое стадо животных (большинство) и лидеров-правителей, обладающих индивидуальностью и высоким уровнем интеллекта (избранное меньшинство). Когда «животные» стремятся уподобиться «личностям», их абсурдные усилия вызывают комический эффект; именно поэтому роман «Господни обезьяны», посвященный английскому обществу, – прежде всего сатирический. Похожих взглядов придерживался и О. Хаксли, считавший, что в человеке одновременно сочетается животное начало с интеллектуальным; но первое преобладает, и именно поэтому сложно написать «роман идей»: по словам писателя Филипа Куорлза, своего рода alter ego Хаксли из романа «Контрапункт» (Point Counter Point, 1928), главный недостаток романа идей заключается в том, что в нем приходится писать о людях с идеями, то есть об одной сотой всего человечества.

Анализ двух крупных романов обоих писателей, "Господни обезьяны" (The Apes of God, 1930) и "И после многих весен" (After Many a Summer, 1939) позволяет выявить ряд параллелей в их мироощущении.

1. В обоих книгах нет героев, живущих полноценной гармоничной жизнью и любящих друг друга. Любовь, если она и присутствует, не находит отклика или превращает героя в посмешище. Чувство, делающее человека человеком, не может реализоваться в «зверинце».

2. Абсурд человеческой жизни подчеркивается специфическими декорациями, в которых разворачивается действие. В готическом замке Проптера собрана причудливая и безвкусная смесь шедевров искусства всех стилей и направлений наряду с новейшими достижениями техники. Выбор всех этих предметов продиктован не любовью к искусству, а тщеславием хозяина и его инстинктом накопительства. Здесь интересно проследить трансформацию образа антикварной лавки, использованного еще О. Бальзаком в «Шагреневои коже». У Льюиса интерьер дома лорда Осмунда, где проходит великолепный пир, также абсурден, безвкусен и нелеп. Разговоры, которые ведут гости, напоминают реплики, которыми перебрасываются персонажи Бальзака во время оргии: их тематический диапазон варьируется от сплетен до обсуждения высокого искусства. В целом все это создает у читателя ощущение дисгармонии, хаоса и отсутствия разумного начала.

3. В обоих романах есть герой, который как бы стоит у клетки с обезьянами и смотрит на них, посмеиваясь. Это теоретик-идеолог, чьими устами автор выражает свои взгляды. Существует и «сниженный вариант» идеолога – герой, осознающий абсурдность мира людей, но старающийся жить с ними в одной клетке и использовать их в своих целях (Обиспо у Хаксли и Загреус у Льюиса)

4. Остальные герои в большинстве своем воплощают животное начало, с которым оказываются не в силах бороться.

Оригинальная концепция общества позволяет Хаксли и Льюису остро ставить вопрос о положении человека в современном мире. Оба писателя в 1930-е годы настроены пессимистично; теория мира как абсурда в дальнейшем стала отправной точкой для Хаксли в его разработке системы нравственного совершенствования, а для Льюиса – в его попытках определиться в своих политических симпатиях.

УДК 16. 21. 61

Русский речевой этикет и его отражение в сказках

Замана Т. В.

Ставропольский государственный университет

В каждом обществе этикет постепенно развивался как система правил поведения, система разрешений и запретов, организующих в целом морально-нравственные нормы: оберегай младших, заботься о жене, уважай старших, будь добрым к окружающим, не обижай, не оскорбляй зависящих от тебя, будь трудолюбивым, совестливым – и т. д.

Известный специалист в области этикета Н. И. Формановская под речевым этикетом предлагает понимать «регулирующие правила речевого поведения, систему национально специфичных стереотипных, устойчивых формул общения, принятых и предписанных обществом для установления контакта собеседников, поддержания и прерывания контакта в избранной тональности» [3]. Этикетных знаков великое множество в каждом обществе. Они бывают общенациональными, бывают знаками социальной среды, или социальной группы, или узкого круга – и при этом всегда несут важную информацию: свой – чужой (не принадлежащий среде, кругу), вышестоящий – нижестоящий, далёкий – близкий, знакомый – незнакомый, желанный – нежеланный и т. д.

Какова природа той речевой ситуации, в которой употребляются формулы речевого этикета в сказках? Речевая ситуация складывается из элементов: кто – кому – о чем – когда – почему – зачем и др., т. Е. говорящий – адресат – тема – место – время – мотив – цель и т. Д. Всякое речевое взаимодействие обусловлено и организовано как минимум этими элементами – внешними условиями общения и внутренними реакциями общающихся, комплекс которых в конечном итоге находит отражение в той или иной фразе.

На основе коммуникативной функции языка существуют специализированные функции речевого этикета в сказках: а) контактоустанавливающая (социативная, контактная, фатическая) – предназначенность языковых средств для установления и поддержания социально-массового индивидуального контакта, в известной мере определяющего поведения адресата. (Ох ты гои еси, молодой юноша! Скажи мне, из которого ты государства, и которого отца сын, и как тебя по имени зовут?) [1]; б) функция ориентации на адресата (конативная). Реализация единиц речевого этикета связана с проявлением принятого в обществе обхождения друг с другом членов коллектива. (Здравствуй, Иван-Царевич! Куда идешь, куда путь держишь?) [1]. Функция ориентации на адресата связана с подфункцией вежливости; в) регулирующая (регулятивная). Выбор той или иной формулы при установлении контакта регулирует характер отношений адресата и адресанта. Воздействие на адресата осуществляется с помощью подфункций волеизъявления (от «я») и воздействия (к «ты») (Избушка, избушка, повернись к нам передом, к лесу задом, к тебе лезти, хлеба-соли ести) [1]; г) эмоционально-модальная (эмотивная) функция речевого этикета проявляется при реализации коммуникантами избранной тональности общения. Здесь можно отметить особенно яркие единицы, снабженные дополнительными

эмоционально экспрессивными элементами. (Ах вы, незваные-непрошеные! Как вы смели лошадей без спросу привязать?) [1].

Итак, речевые акты в сказках можно классифицировать следующим образом: а) сообщающие информацию. (Ах, Иван-Царевич, а уж мы не чаяли тебя увидеть! [1]; б) выражающие мнение, оценку, отношение. (Стой, старая ведьма! Куда тебя черти несут?) [1]; в) запрашивающие информацию. (Добрый ли худой ли человек? Говори: как тебя по имени зовут и зачем сюда приехал?) [1]; г) побуждающие к действию. (На, куколка, покушай, да моего горя послушай!) [1]; д) устанавливающие, поддерживающие, прерывающие контакт соответственно нормам речевого этикета. (Здравствуй, Василиса-царевна! Милости просим хлеба-соли откушать!) [1].

Нормы речевого этикета пронизывают любой речевой акт. В разных группах речевых актов выражаются существенные речевые интенции (коммуникативные намерения): уверенность/неуверенность, сомнение, согласие/несогласие на предложение, согласие/несогласие на предложение, приглашение, требование, приказ, вопрос, приветствие и др. Многие из таких интенций описываются в тематических группах единиц речевого этикета.

Учет факторов которые формируют и определяют речевой этикет, знание и соблюдение норм речевого этикета, создаст благоприятный климат для взаимоотношений, способствует эффективности, результативности отношений.

1. Народные русские сказки. Из сборника А. Н. Афанасьева. - М., 1977
2. Формановская Н. И. Речевой этикет и культура общения. - М., 1989
3. Формановская Н. И. Русский речевой этикет: лингвистический и методологический аспекты. - М., 1987 .

УДК 801. 541. 2

Метонимические переносы: проблема генезиса и структурной типологизации

Здобнова Н. А.

Самарский государственный университет

Целью нашей работы является создание исчерпывающей классификации метонимических переносов, построенной с учетом достижений современной науки. К классификации метонимии исследователи подходили крайне неохотно, часто ограничиваясь лишь перечислением некоторых типов метонимических переносов, не указывая даже критерии, на основе которых приводятся именно эти типы (К. А. Аллендорф, И. Арнольд, Д. Н. Шмелев). Даже справочные пособия, от которых, как правило, ожидается информация в том числе и о классификации явления, ограничиваются лишь перечислением метонимических моделей без учета их частотности или выявления закономерностей функционирования (А. Квятковский, Ж. Марузо, О. С. Ахманова). Учитывая, что наряду с метафорой метонимия является одним из ведущих когнитивных механизмов, проблема структурной типологизации этого явления представляется более чем актуальной.

Когнитивная лингвистика, обращаясь к проекциям ментальных структур на язык, позволяет по-новому увидеть общие закономерности метонимического переноса. Метонимия, увиденная с когнитивных позиций, – это не перенос названия, а способ структурирования и осмысления, перенос логики (часть видится в категориях целого, целое – в категориях части и т. д.). В основе познаваемого бытия лежат только четыре измерения – три пространственных оси и фактор времени, – поэтому все направления формирования образа могут идти только по этим двум линиям, и лишь их совмещение может сформировать в сознании человека то, что мы называем образом. С учетом этого мы можем условно разделить все типы метонимического переноса на два больших типа: на метонимию, основанную на переносе наименования внутри образа, построенного на пространственной доминанте (фреймовая, пропозициональная), и на метонимию, основанную на переносе внутри образа, построенного на временной доминанте (сценарная), причем в когнитивном аспекте намечается аналогичная линия классификации, связанная с выявленными структурами представления знаний.

Фреймовая метонимия. Под фреймом мы понимаем когнитивный макроконцепт, аккумулирующий большой блок информации, проецирующийся на языковую систему в границах ассоциативно-семантического поля. Эти типы метонимии отражают переносы, которые можно свести к модели «целое – часть». Модель является способом концептуализации (результатом освоения действительности), в основе лежит общая реальность действительности, взятая в ее многообразных свойствах, связях с другими реальностями в разных типовых ситуациях. Проиллюстрируем это на материале фрейма «прокуратура». В прямом значении это «государственный орган для надзора за соблюдением законов и законности и привлечение к суду правонарушителей» (Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: 1986). Но мы можем употребить это словосочетание, вкладывая в него разное значение: просьба в библиотеке «Дайте мне прокуратуру» означает, что необходимо учебное пособие по работе в этом органе, вопрос «как там прокуратура?» в разных ситуациях может означать заинтересованность в подготовке к экзамену по соответствующей дисциплине, состояние преподавателя по этому предмету.

Пропозициональная метонимия. Этот тип переноса строится на базе целостного представления о какой-либо ситуации, процессе в нашем сознании. Мы воспринимаем этапы и элементы, из которых складывается ситуация, не изолированно друг от друга, а в сложном единстве, которое позволяет нам помыслить каждый из них в качестве репрезентанта всей ситуации в целом. Пример: слово «руководство» в словаре Ожегова определяется как направляющая деятельность руководителя. В таком значении это слово употребляется в словосочетаниях типа Искусство руководства, Мудрое руководство. Именно из этой семантики впоследствии развились и другие значения, также зафиксированные разными словарями: «то, чем следует руководиться в работе» (Его слова – руководство к действию), «учебное пособие» («Руководство по химии»), «руководители» (Руководство ушло с работы позже).

Сценарная метонимия. Если предыдущие типы основывались на видении ситуации или понятия, одновременно и статично развернутом во времени и пространстве, то этот тип основывается на видении динамики ситуации. Именно знание сценария определенной ситуации позволяет замещать в речи одну часть ее названием другой или всей ситуации в целом. Пример: Пойдешь ли ты завтра в институт? – Нет, не пойду. Болею. Из предложения понятно, что второй участник диалога не собирается присутствовать на занятиях в институте, а не только не пойдет туда. Но так как оба носителя языка примерно представляют себе сценарий посещения института, одно упоминание части этого сценария выстраивает в сознании всю ситуацию целиком.

В работе также рассматривается проблема генезиса метонимического переноса, уходящая корнями в первобытный синкретизм мышления, но этот блок информации, равно как и библиографический список (661 позиция), не приводится здесь за недостатком места.

Язык Паблик Рилейшнз. Соотношение фактов и эмоционально-экспрессивного воздействия (функционально-стилистический подход) На материале английского языка

Зелик О. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Основной практической задачей, стоящей перед современной филологией, является изучение новых типов текстов. Одним из таких новых направлений считается Паблик Рилейшз (ПР), или связи с общественностью. Функционально-стилистический подход к текстам ПР позволяет понять, что представляет из себя язык ПР как новое лингвистическое явление, а также пролить свет на проблему соотношения фактов и эмоционально-экспрессивного воздействия в текстах с ярко выраженным намерением оказать влияние на целевую аудиторию.

Цель текстов ПР – не только постоянно сообщать целевой аудитории информацию о деятельности компании, но и выражать точку зрения компании, отстаивать ее интересы. А значит, тексты ПР характеризуются преобладанием двух функций, согласно классификации академика В. В. Виноградова – функций сообщения и воздействия – причем ведущая роль принадлежит последней.

На основе функционально-стилистического анализа текстов на английском языке, созданных специалистами по связям с общественностью компаний «Кока-Кола», «Сименс» и «Шелл», было установлено, что характерными чертами языка ПР являются:

1) большое количество слов и выражений с оценочной коннотацией (функция воздействия), с помощью которых адресант создает благоприятный имидж компании в глазах целевой аудитории (напр., “the significant improvement in performance was led by excellent growth in brand Coca-Cola products”);

2) присутствие концептуально-ориентированных слов (напр., brands, consumer, transaction), высокий, книжный стиль большинства слов (напр., multiple, to solidify, positive) (функция сообщения);

3) высокая степень клишированности, в частности «ПР клише», в которых сформулированы современные стандарты «идеальной» компании (напр., “to provide innovative products and services that address specific customers needs”), отличительная черта «ПР клише» – оценочная коннотация;

4) преобладание синтаксиса функции сообщения с использованием экспрессивных конструкций, позволяющих адресанту повлиять на то, чтобы целевая аудитория сделала необходимые ему выводы.

Таким образом, тексты ПР относятся к публицистическому функциональному стилю, причем от других подвидов этого стиля – рекламных текстов и журналистики – их отличает соотношение факта и эмоционально-экспрессивного воздействия, характерное именно для рассматриваемого типа текстов. В журналистике значение фактической информации явно преобладает над оценкой, в то время как в текстах ПР выражение точки зрения компании и экспрессивная оценочность играет гораздо большую роль. Однако по сравнению с рекламными текстами, функция сообщения в ПР приобретает большую значимость, в связи с тем что в рекламных текстах соотношение фактической информации и эмоционально-экспрессивного воздействия в большей степени смещается в сторону последнего, чем в ПР.

Актуальное членение осложнённых предложений в разносистемных языках

Земцов С. В.

Югорский государственный университет

Сопоставительно-типологическое изучение разносистемных языков является одной из актуальных проблем современного языкознания. Подобные исследования позволяют более осознанно характеризовать всеобщие, общие и специфические особенности языков, обнаруживать и изучать внутренние законы их развития и функционирования. В этой связи вызывает интерес изучение специфики синтаксической парадигматики немецкого и русского языков – различие осложнённых предложений по их информативной перспективе, проявляющаяся в соотношении двух компонентов актуального членения (Ач) – темы и ремы. Исследование Ач предложения – это неотъемлемая часть синтаксического описания, т. К. оно служит средством организации информации передаваемой говорящим (пишущим) и подчёркивает дискретность речи, выражая её членение с точки зрения коммуникации.

Соотношение ремы и темы в коммуникативной структуре обеспечивает реализацию коммуникативной интенции осложнённого предложения. Тему образуют элементы высказывания, являющиеся носителями минимума информации и создающие основу для развёртывания коммуникации. В качестве ремы выступают элементы, являющиеся носителями максимума информации. При этом тема и рема определяют вопросом, на который отвечает данное предложение, где тема, как известная часть информации, содержится в вопросе, а рема – новая часть информации – представлена только в ответе. Так, в вопросе: Что делает Сергей? – Сергей (Т) читает газету (Р), лёжа на диване. [Was macht Sergej? – Sergej (T) liest eine Zeitung (P), auf dem Sofa liegend.] – Здесь глагол читает [liest] включается в (Р); Что читает Сергей? – Сергей читает (Т) газету (Р), лёжа на диване. [Was liest Sergej? Sergej liest (P) eine Zeitung (P), auf dem Sofa liegend.] – Здесь глагол включается в (Т); Кто читает газету лёжа на диване? – Лёжа на диване, газету читает (Т) Сергей (Р). [Wer liest eine Zeitung? – Eine Zeitung liest (T) Sergej (P), auf dem Sofa liegend.]; Как читает газету Сергей? – Сергей читает газету (Т), лёжа на диване (Р). [Wie liest Sergej eine Zeitung? – Sergej liest eine Zeitung (T), auf dem Sofa liegend (P).]

При анализе Ач предложения особенно заостряют внимание на двух моментах – на определении степени сложности тема-рематической организации и на установлении порядка следования её элементов. Выделение основных моментов Ач осложнённого предложения возможно уже на пропозиционном уровне, поскольку изолированное предложение, будучи предикативно оформленной единицей сообщения, хотя и редко функционирует отдельно, но всё же является средством выражения связанных мыслей. Но при этом немаловажную роль играет контекст, который влияет на Ач предложения, уточняя и, в некоторых случаях, видоизменяя его. Однако, учитывая, что и тема может содержать какой-то элемент «новой» информации, исследователи вводят критерий степени коммуникативного динамизма, позволяющий разграничивать два полюса коммуникативного членения, между которыми располагаются смысловые группы предложения. Степень коммуникативной нагрузки темы ниже, чем у остальных смысловых групп. Тему и рему следует раскрывать без учёта понятия новизны и данности соответствующих денотатов.

Именно при таком осмыслении природы Ач уместно говорить о коммуникативном динамизме или коммуникативной нагрузке, распределяемой в предложении в виде ступенчатой шкалы или гаммы. Тема и рема выступают в этом случае как два полюса указанной шкалы, а само Ач будет признано категорией, существенно характеризующей любое предложение потенциально способное к её выявлению. Отсюда становится неизбежным признание не только за ремой, но и за темой возможности отражать новые элементы информации.

«Тематизирующие» и «рематизирующие» свойства разных языковых элементов определены в рамках трёхслойного деления средств выявления функциональной перспективы как шкалы коммуникативного динамизма, среди них

различаются средства соподчинения (для устной речи), грамматические (порядок слов, конструкции, формализованные слова) и семантические.

В изолированных предложениях информативная перспектива естественно распределяется в направлении от подлежащего-темы к группе сказуемого, причём конкретное выражение такого распределения достигается соответствующей расстановкой слов, сопровождаемой наиболее обычными интонационными рисунками. Такое направление информативной перспективы считается универсальным явлением в языке.

Однако, информативная перспектива существенно меняется при рассмотрении их в контексте. Контекстно-связанный характер Ач ярко иллюстрируется фактическим сопоставительным материалом языков, где тематические элементы становятся нулевыми.

1. Гак В. Г. Русский язык в сопоставлении с французским – М., Русский язык, 1988 с. 3-9
2. Вафеев Р. А. Типы сопоставительных исследований в аспекте методической ориентации. //Виноградовские чтения – Тобольск 2001, с. 192;
3. Вафеев Р. А., Саурбаев Р. Ж. Выражение актуального членения в русском, английском и татарском языках. //Языковое общение и его единицы в лингвистических и лингводидактических исследованиях. – Сургут, 2003, с. 157

УДК 40

А. Блок и трубадуры в русле интертекста

Иванова Т. Ф.

Бурятский государственный университет, Российская Федерация

Интерес к интертекстуальным связям вызван тем, что мы не встретили в литературоведении на данный момент прямого сопоставления А. Блока и трубадуров, хотя оснований для этого достаточно: А. Блок, признаваясь, что средние века были любимой его эпохой со времён молодости, в статьях, заметках, письмах не раз упоминает о трубадурах, их творчестве, демонстрируя при этом глубокие знания о средневековом мироустройстве.

Для выявления интертекстуальных связей мы рассматриваем средневековые традиции трубадуров и «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока.

Кристева Ю., опираясь на работы М. М. Бахтина, определяет, что «любой текст есть продукт впитывания и трансформации любого другого текста»[3], что и называется интертекстуальностью. Обнаруживаются же интертекстуальные связи двух художественных текстов чаще всего, если один из них более ранний по времени создания, а другой – более поздний, в разного рода реминисценциях[5].

Прежде всего, выявляя сходства (интертекстуальные связи) и различия, определим некоторые критерии сопоставления. Первым критерием будет обозначение Прекрасной Дамы, по которому мы констатируем факт исключительной самостоятельности поэтов. У трубадуров Прекрасная Дама – Донна, что является её условным прозвищем. В стихах же Блока мы можем встретить такие обозначения Прекрасной Дамы, как Заветная Таинственная Дева, Величаявая Вечная Жена, Святая, Милая, Российская Венера и др.[1].

Второй критерий – композиция стихотворений, которая у трубадуров представлена двумя видами: а) вертикальная; б) горизонтальная. У Блока мы наблюдаем использование вертикальной композиции вслед за трубадурами, что даёт право говорить о наличии интертекстуальности.

Третий критерий – наличие героев – Он и Она. Здесь можно выделить два момента: а) ситуации в отношениях между Прекрасной Дамой и Им. Бесспорное наличие интертекста обнаруживается в ситуации «Его мечты о Ней», а также в ситуации «служение героев своим Прекрасным Дамам».

Выявлены отдельные ситуации, специфичные лишь для провансальской поэзии: это, во-первых, ситуация «герои-любовники» и, во-вторых, ситуация, когда герой может себе позволить по отношению к Прекрасной Даме далеко не рыцарский поступок: «дай донне по носу рукой»[4]. б) что есть Прекрасная Дама для Него. У трубадуров Прекрасная Дама для лирического героя – счастье, вдохновение, целительница, объект желания[4]. У Блока Прекрасная Дама является путеводной звездой, божьим днём, царицей[1]. Несмотря на то, что лирические герои трубадуров и Блока по-разному представляют свою роль в судьбе Прекрасной Дамы, всё же отмечаем скрытую интертекстуальность в восприятии любимой: Прекрасная Дама – это сама жизнь!

И последний, на наш взгляд, критерий – любовь. Рассмотрим составляющие этого критерия: а) сила любви. Здесь – несомненное наличие интертекстуальности: любовь всемогуща, от неё нельзя убежать, скрыться; она даёт героям возможность творить и жить. б) лики любви. Любовь у трубадуров может быть стропливой, встречается любовь-недуг, любовь-страдание, взаимная любовь, а блоковский герой испытывает лишь чистую, серафическую любовь. в) проявления любви. Герою трубадуров нужен от Прекрасной Дамы не только её взгляд, любовь издалека, но Он не чужд и плотских утех. А для блоковского героя вся жизнь заключается лишь в мечте о ней, ожидании её, в стремлении к ней.

Подводя итог, можно сказать, что в стихах о Прекрасной Даме у трубадуров и Блока имеются различия. Это и понятно: «... всякое новое произведение есть результат трансформации некоторого уже существующего, более того, освящённого традицией текстового объекта»[2]. Кроме того, будь они тождественны, мы бы вряд ли говорили о трубадурах и о Блоке, как о достойных служителях Аполлона и Афродиты. Однако, несмотря на различия, встречается достаточное количество общих моментов, выявленных в ходе интертекстуального анализа и позволяющих смело говорить об интертекстуальных связях этих произведений.

1. Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1968, с. 839
2. Жолковский А. А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994, с. 476
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман(1967) // Вестник МГУ. Серия 9. Филология, 1995, №1, С. 95-107.
4. Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов. М., 1974, с. 575

УДК 882–31. 09

Несуществующий мир современности (проблема поколений в произведении В. Пелевина «Generation “П”»)

Игнатъев М. В.

Самарский государственный университет

Произведение Виктора Пелевина «Generation “П”» [1] вызвало в своё время острую полемику в критике, но все посвящённые ему статьи так или иначе были связаны с его местом в литературе русского постмодернизма и изменением набора идей, которые хочет донести до читателя автор (по сравнению, например, с романом «Чапаев и Пустота») [2]. Нас же, в первую очередь, интересовало, как решается вынесенная в заглавие вечная проблема поколений. Весь сюжет

произведения пронизан явными или скрытыми мифологическими мотивами (что вообще является характерной чертой многих произведений постмодернизма) [3], поэтому мы предположили, что логично будет рассматривать проблему поколений [4], отталкиваясь от трансформации классических мифологических сюжетов, описываемых в «Generation “П”».

Методом анализа было выбрано моделирование хронотопа [5]: это позволяет нам, выделив наиболее важные его свойства, перенести их на более простую модель и сделать там необходимые выводы. Зная особенности пространственно-временной организации, мы сможем глубже проникнуть в то, как решается Пелевиным проблема поколений, то есть наша цель будет достигнута. Итак, в соответствии выбранным методом наши задачи подразделялись на следующие группы:

1) построить модель хронотопа «Generation “П”» и проверить, согласуется ли она с классическими мифологическими сюжетами, не противоречит ли она им;

2) изучая судьбу поколения через типичного его представителя (главного героя произведения), рассмотреть, как он существует в построенной системе координат;

3) выяснить, какое место в мифологической структуре мира (и в модели хронотопа) занимает главный герой, чтобы понять, как оценивает Пелевин роль поколения в нашем мире.

Отталкиваясь от символики рассказов, мы приходим к выводу, что всё пространство-время произведения поделено на две независимые области. В первой из них присутствуют привычные для нас объекты (в том числе, категория времени), а во второй – ничем не заполненное пространство, как бы первоначальный хаос. Связь между ними осуществляется только через загадочный зиккурат, упоминаемый в рассказе «Тихамат-2». Зиккурат – в древнеаккадских легендах – это трёхъярусная башня, имевшая форму конуса, на верхнем этаже которой находился идол богини Иштар, управляющей миром.

Оказывается, такая картина очень напоминает современное физическое видение мира. Дело в том, что если выпустить из начала координат лучи света во всевозможных направлениях по пространственным и временной осям, то они будут лежать на двух конусах с общей вершиной в начале координат, образуя так называемый световой конус. Зона внутри конуса называется временеподобной. Мы все живём именно в этой области космического пространства-времени; в ней действуют все привычные для нас законы природы, и будущее всегда наступает вслед за прошлым. Зона, находящаяся вне светового конуса, называется пространственноподобной, и там действуют иные правила, расстояния измеряются мнимыми числами, а прошлое наступает вслед за будущим. Конус играет роль посредника, сводя воедино прошлое и будущее, время и пространство, бытие и небытие. Аналогия с хронотопом ялицо: и там, и там есть две области, и на границе между ними лежит объект конической формы. Кроме того, всё повествование под таким углом зрения становится похоже на миф о путешествии из «своего» мира в «чужой», только у Пелевина оно происходит многократно (а именно, четыре раза – столько раз резко меняется символика рассказов). Мы видим также сходство с другой мифологемой: цикл бытия, на полюсах которого расположены космос и хаос (времене- и пространственноподобная зоны).

Итак, эта необычная конструкция вполне может служить моделью хронотопа «Generation “П”». Всё пространство-время в произведении делится на две непересекающиеся области (свой мир и чужой, космос и хаос, земля и небо, пространственноподобная и временеподобная зоны, бытие и небытие). Связь между ними осуществляется через световой конус, называемый в древнеаккадских легендах зиккуратом, поднимаясь по которому, герой стремится к абсолютной власти над миром, достигая её в самом конце произведения.

В самом деле, всего шагов-переходов делается четыре. При каждом из них герой поднимается всё выше и выше – но ведь в зиккурате, как мы помним, три яруса! Значит, в финале Татарский оказывается даже выше, чем богиня Иштар, превращаясь в классического демиурга и получая полную власть над миром и над судьбой своего поколения. Как же он ей распоряжается, как обходится с этой системой координат? Оказывается, что Татарский разрушает её. Мы уже выяснили, что хронотоп напоминает мифологический цикл бытия – а в последнем рассказе герой уходит по дороге в бесконечность, вместо цикла возникает линия, вместо дихотомии – свобода, но ценой разрыва с собственным поколением. При этом Татарский растаптывает банку из-под пепси-колы (с ней ассоциируется поколение П), открыто разрушая все связи с ним. Значит, проблема поколений не решается в произведении, автор не в силах дать единственно верный ответ.

Итак, хронотоп распадается, центральная проблема произведения не решена, мифы, в которых герой жил, исчезают; в конечном счёте, мир – это фантом. Автор разрушает созданную им реальность, показывая эфемерность людских иллюзий о том, что они знают, как устроен мир.

1. Пелевин В. Generation “П”. М.: Вагриус, 2000. – 336 с.
2. Корнев С. Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим? Об одной аванюре Виктора Пелевина // Новое литературное обозрение. № 28. М., 1997. – с. 244-260.
3. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. – 256 с.
4. Мангейм К. Проблема поколений // Новое литературное обозрение. № 30. М., 1998. – с. 7-48.
5. Бахтин М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.

УДК 821. 111

Векторы чтения (картина в романе, роман в сценарии: И. Г. Фюсли, Н. Мосли, Г. Пинтер)

Идлис Ю. Б.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

• Картина Иоганна Генриха Фюсли “Ночной кошмар” (ок. 1782) – образ, вокруг которого строится повествование в романе Николаса Мосли “Несчастный случай” (“Accident”, 1965). Герой-рассказчик Стивен, “автор” воспоминаний о произошедшем два года назад несчастном случае, постоянно возвращается к единственному эпизоду, который является ключевым в сюжете романа. Он описывает этот эпизод так: “I think I am only writing this because of that permanent moment in time where Anna lies with her hair out, one arm raised, on the four-poster in our spare room. Her skirt like a bell and her legs parallel. Myself like mad Fuseli, dark face and rolling eyes somewhere above her” [2, 60].

• На картине Фюсли мы видим девушку, лежащую на постели, головой к зрителю; в ногах, в глубине картины, видна голова лошади, смотрящей на девушку и одновременно на зрителя. Ракурс этого эпизода, данный в романе, позволяет установить, что Стивен как бы становится на место лошади, т. Е. ведет повествование “изнутри” картины. Таким образом, рассказчик-автор для зрителя-читателя становится одним из персонажей в тексте-картине.

• Точка зрения в изобразительном искусстве устроена так, что, помимо демонстрации определенного объекта, неизбежно “показывает” на художника-автора, его место в пространстве. Камера не может показать нам кадр, не выдав в то же время своего местоположения [5, 32]. Соответственно, зритель видит сразу и изображение, и его автора; для зрителя и то, и другое становится объектом. Становясь на место автора, зритель совмещает свою точку зрения с его, одновременно вытесняя последнего “внутри” произведения, делая его одним из персонажей.

• Таким образом, в романе читатель “видит” автора (Стивена) на картине в образе лошади. В сценарии в роли рассказчика-автора выступает кинокамера, фиксирующая действия персонажей. Читатель сценарного текста “видит” не только их, но и камеру, поскольку она вводится в сам текст как одно из действующих лиц: “The camera, with STEPHEN, moves slowly towards ANNA on the bed” [3, 228]).

• Можно сказать, что роман Н. Мосли – это документированный “акт чтения” картины И. Г. Фюсли, а сценарий Г. Пинтера – акт чтения романа Мосли. В обоих случаях чтение происходит по общей модели:

• можно сказать, что при определенных условиях объектом читательского внимания и изучения становятся как раз вектор “автор – герой”, как это происходит в живописи: зритель, рассматривая картину, обращает внимание на ее ракурс, который как бы показывает взгляд художника, направленный на его объект.

• Однако вектор “автор – герой” становится объектом только в присутствии читателя. Таким образом, каждый новый читатель выявляет этот вектор в произведении и, рассказывая о своих впечатлениях, как в случае с романом, написанным по картине, и сценарием, написанным по роману, фиксирует свое прочтение, т. е. в свою очередь становится автором. Новый читатель совершает по отношению к новому произведению то же усилие, благодаря которому вектор “автор1 – герой1” становятся для него объектом, и так далее до бесконечности.

• В то же время при таком акте чтения, который в то же время является актом письма, как в нашем случае, каждый новый читатель изменяет точку зрения первоисточника, поскольку не может сохранить и присвоить точку зрения предыдущего автора, ставшего для него объектом. Майкл Баксендэлл рассмотрел это явление еще на примере итальянского художника эпохи Возрождения Тьеполо, который часто работал, опираясь на письменные источники, в частности, на текст Священного Писания: “the tale is twisted... the sequence of a narrative tale can be disrupted, contradicted, ignored... and yet somehow there still is a tale” [1, 41]. Это “выворачивание истории” и есть неизбежное следствие читательского усилия, о котором шла речь.

1. Alpers, S., Baxandall, M. *Tiepolo and the pictorial intelligence*. Yale University Press, 1994, p. 186.
2. Mosley, Nicholas. *Accident*. Hodder and Stoughton, 1965, p. 192.
3. Pinter, Harold. *Accident // Pinter, Harold. Five Screenplays*. Methuen & Co Ltd, 1971, p. 218-284.
4. Searle, J.R. “Las Meninas” and the paradoxes of pictorial representation. // *The language of images*. Ed. By W.J.T. Mitchell. University of Chicago Press, 1980, p. 477-497.
5. Spiegel, A. *Fiction and the Camera eye. Visual Consciousness in film and the modern novel*. University Press of Virginia, 1976, p. 203.
6. Ямпольский, М. Демон и лабиринт (диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996, с. 335.

УДК: 8с

Мотив пения в дореволюционной лирике Н. Клюева

Илюхина А. В.

Поморский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Мотив пения является сквозным в творчестве Н. Клюева. Особое место он занимает в дореволюционной лирике поэта (1904 – 1916 годов). Здесь песня – гармоничный синтез музыки и слова – предстаёт как слияние Божественного вдохновения и мастерства художника, как создание субъективной творческой воли и продукт коллективного народного сознания. Это определяет особенности использования мотива пения автором. Кроме того, песня у Н. Клюева появляется в качестве жанра народного творчества и образов его художественной системы.

В творчестве Клюева встречаются различные песенные жанры, заявленные в названиях стихотворений и их ритмико-мелодической организации. Однако нельзя говорить о перепеве фольклорных текстов: это собственная попытка автора уловить ритм современной ему жизни, подчинённая эстетической позиции неокрестьянского поэта, манифестирующего себя как одного из представителей новой эпохи, но при этом сохраняющего опору на традиционные крестьянские устои.

Клюев использует различные песенные жанры, по своему развивая их возможности. Во-первых, можно встретить песни различной обрядовой природы: свадебные («Свадебная», «Брачная»), рекрутские («Незрелую калинушку...»), похоронные плачи («Обидин плач»). Во-вторых, лирические песни с различной эмоциональной доминантой («Песнь утешения», «Радельные песни»). В-третьих, важен «хронологический» принцип отбора фольклорных жанров: встречаются как древние жанры (плачи, былины, так называемые «досюльные» песни), так и более поздние (лирические посадские, слободские, плясовые песни).

Особенностью употребления песенных жанров в поэзии Клюева является их контаминация, которая прежде всего связана с двумя факторами: с поэтизацией прошлого как характеристикой художественного восприятия автора (слияние плача и былины) и/или идейной задачей каждого конкретного стихотворения (например «Обидин плач»).

Лирический герой Клюева – народный певец, но он словно меняет маски, являясь то в образе площадного скомороха-потешника («Беседный наигрыш, стих доброписный»), то Бояна, слагающего былины, а то поэта. Традиционный образ поэта получает в лирике Н. Клюева новое наполнение, сливаясь с образом народного певца, он становится более демократичным и национальным, лишается эгоцентризма и традиционной романтической исключительности, внутренней оторванности от других людей.

Лирический герой – не единственный исполнитель песен в лирике Клюева. Словно в народном театре, перед нами проходят персонажи: девушка, рыдающая о погибшем женихе («Песня о мёртвом женихе»), баба, отомстившая нелюбимому мужу («Бабыя песня»), мужик, поющий «скорбную песнь» «о подневольной жизни батрака», образ которого приобретает обобщённые черты. Расширяясь до образа народа в целом («Мужик»).

Особое место в поэтической системе ранней лирики Н. Клюева занимает образ матери. В нём сливается индивидуальное и общенациональное. Образ матери тесно связан с песенной традицией и в этом смысле соприкасается с такими семантическими полями, как «изба», «пряжа/ ткачиха», «Русь».

Родина у Клюева неразрывно связана с образами природы. Мотив пения воплощён в нескольких сквозных образах: «море» и «волны», «птица» (голубь, чайка, орёл) и «крылья», «ветер» и образы деревьев (сосна, ель, осина). Лирический герой слит с миром природы, он предстаёт как её сын, который наследует «песню-золото» («Я пришёл к тебе, сыр-дремучий бор...»).

У каждого в этом мире свой голос. Неслучайно Клюев использует образы различных музыкальных инструментов: труба, освобождающая человек от земных границ; вечный символ поэзии – лира; скрипка – воплощение женской сущности; выразительница русской души тальянка. Но тем не менее какофонии не возникает, слышатся звуки симфонии, разнообразной, как сама жизнь.

Песня объединяет все стихии: воду, воздух, землю, огонь, – они сливаются в едином песнопении, творят молитву Богу (мотив песни-молитвы). Мир земной поёт свою славу небу, а то в свою очередь отвечает хором ангелов («Песня похода»).

Рассмотрение эволюции мотива пения в дореволюционной лирике Н. Клюева позволяет осуществить анализ основных особенностей образной системы его поэзии и приблизиться к пониманию мировоззренческой позиции поэта.

1. Н. Клюев. Сердце единорога. Стихотворения и поэмы. СПб.: Изд-во Рус. Христианского Гуманит. Ин-та, 1999.

Функции цветописи, звукописи, одоризма в романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история»

Исайкина А. Г.

Казанский государственный университет им. В. И. Ульянова-Ленина

Целью работы является выявление функций дополнительных средств выразительности в структуре романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история». Ему посвящены исследования многих ученых, начиная с В. Г. Белинского и заканчивая В. А. Недзвецким. Однако в них практически не уделено внимания цветописи, звукописи, одоризму, что делает этот аспект интересным для изучения.

В романе И. А. Гончарова «Обыкновенная история» цветовые образы появляются не случайно, они ни в коем случае не существуют сами по себе, а служат для решения определенных задач, словесного воплощения конкретных замыслов: воздействия на интуитивный уровень читателя, дополнительной характеристики персонажа, для подчеркивания гармонии или создания контраста. Так, перед отъездом Александра из деревни радуют глаз пестреющие цветы, нивы, озеро – безмятежный мир природы, наполненный многоцветием. Им на смену придет цвет Петербурга – одни трубы да черные, грязные, кирпичные бока домов [1] увидит герой. При этом соотношении пейзажей цвет воздействует на подсознание, что обуславливает передачу тонкой гаммы чувств и ощущений, позволяющих читателю испытать те или иные впечатления. Надо заметить, что цвет, данный опосредованно, по преимуществу имеет символические функции. Сравним. Перед отъездом из деревни Александр любит красоту восходящего солнца. Жизнь героя тоже начинает обретать смысл, начало всего: чувств, переживаний. Через несколько лет Александр с Юлией будут пристально смотреть на солнце, но уже заходящее. Это закат их отношений, мечтаний молодого Адуева, «закат души» Александра. Он потеряет способность любить, во всех его поступках будет преобладать лишь рациональное начало. Заходящее солнце – символ постепенного «увядания» романтика в Александре. Начало духовного развития героя и его окончание представлено в романе без прямого описания цвета, визуальное воздействие лишь подразумевается.

Функции звукописи, как и функции цветописи, очень разнообразны. Звуковой состав подчеркивает определенные стороны содержания, выявляет заложенную идею, помогает мотивировать ситуацию или разговор, передает напряжение и драматизм. Например, в эпизоде последнего свидания с Наденькой Александр заходит в комнату, когда она играет на фортепиано. По мере того, как усиливается напряженность разговора, возрастает и сложность аккордов. После ухода Адуева сложная гамма чувств исчезла, Наденька «робко начала перебирать клавиши» [2], но не играть – символ затишья в душе после «бури». Александр же громко рыдал. Резкие звуки свидетельствуют, что успокоение к нему не пришло. Здесь можно говорить о психологической функции звуков.

Звуковой состав любого эпизода выявляет заложенную идею, помогает мотивировать ситуацию, разговор. В спорах с дядей к речи Александра добавляются лексемы «воскликнул», «грозно перебил», которые свидетельствуют о вспыльчивости и искренности героя, «разоблачают» его психологический настрой. Петр Иванович же говорит рассудительно, ремарки «сказал», «продолжил» часто встречаются в характеристиках его речи – он совершенно спокоен и невозмутим.

Звукопись и цветопись взаимосвязаны друг с другом. По своей роли не уступает им одоризм, т. е. словесное описание запахов. Одоризм является художественным «штрихом» автора, завершающим картину, помогающим выявить отношение автора к событиям и персонажам, охарактеризовать их. Показательна сцена перед отъездом Александра из деревни. Наряду с запахами старых лип, шиповника и сирени появляется запах свежести, символизирующий новизну будущего, неизведанные впечатления.

Использование дополнительных средств выразительности позволяют увидеть в романе Гончарова его «изумительную способность – во всякий данный момент остановить летучее явление жизни во всей его полноте и свежести» [3].

1. И. А. Гончарова «Обыкновенная история». М, 1992, С. 35.
2. Там же, С. 115.
3. Н. А. Добролюбов. Что такое обломовщина? //Роман Гончарова «Обломов» в русской критике. Сб. ст. Л., 1991, С. 37.

УДК 882. 081 «1790е»

Из наблюдений над одой Львова «Музыка или семитония»

Кадырина А. А.

Казанский государственный университет

1. В последней трети 18 века в России формируется новое направление — предромантизм, на первый план в нем выходит эстетическая концепция Возвышенного, в мировой философии сложившаяся в работах Э. Берка, Г. Хоума, И. Канта, К.-А. Гельвеция. В ряду других эстетических категорий Возвышенное граничит с категорией Прекрасного с одной стороны, и Трагического — с другой. В связи с этим внутри самой категории Возвышенного можно выделить две сферы: Возвышенное Прекрасное (органичное для предромантического сознания, радостно принимающего мир) и Возвышенное Ужасное (характерное для раннего романтизма с его мотивами катастрофичности бытия). Во второй половине 18 века английский философ Г. Хоум [5], обратившись к концепции Возвышенного Прекрасного, высказал догадку о том, что в Возвышенном проявляется тенденция к превосходству внутреннего над внешним, сущности над явлением. Следовательно, критериями предмета Возвышенного являются строгость, простота, правильность его формы. На границе Возвышенного с Прекрасным сущность начинается гармонировать с явлением, стремится к тождеству, но не образует его — так формируется Возвышенное Прекрасное.

2. Николай Александрович Львов (1751-1803) — представитель русского предромантизма, вошел в историю как архитектор, поэт, переводчик, драматург, музыкант, собиратель музыкального фольклора, теоретик музыки, историк, ботаник, знаток и ценитель изящных искусств. Интерес Львова к музыке отразился в его поэзии.

3. Размышления Львова на тему музыки сводятся к двум основным вопросам: 1) о сущности музыки; 2) о «я» автора по отношению к музыке.

4. В ряде стихотворений, где Львов проявляет себя как музыкальный критик и яркий полемист, музыка включается Львовым в предложенную им концепцию самобытности русской культуры, на первый план выдвигаются

критерии народности и историчности («Приношение <...> С. М. М<итрофанову>», «Русской 1791-й год», «Письмо Лопухину»).

5. Национальный колорит может сочетаться с трагическим планом: музыка предстает как символ бытия, жизни во всей её полноте, противостоящий смерти и, в поэтической философии Львова, побеждающий смерть («Письмо Лопухину»).

6. В оде «Музыка или семитония» (1796) трактовка темы музыки освобождена от национального колорита, музыка предстает как вневременное и вненациональное искусство. Два сквозных мотива: Божества и Мастерства — образуют стержень стихотворения: попытку определить сущность и механизмы музыки.

7. Мотив Божества ассоциируется с небом, чудом, волшебством. Искусство музыки скрыто от глаз и, как всякое искусство, таинственно. С мотивом Божества связан акцент на внутреннем и сущностном в музыке, выход в безмерное пространство (безмерность — признак Возвышенного).

8. Музыка как явление (частное, конкретное) рассматривается в сфере Мастерства, когда «волшебная власть» музыки соотносится с представлением о неких её законах: размерах, акустических характеристиках. «... Упорядоченная, организованная, управляющаяся ясными и четкими законами» действительность «воспринимается как возвышенная»[3]. Музыка предстает как частный случай такой действительности.

9. Стремление свести мотивы Божества и Мастерства к неантагонистическому, внутренне напряженному единству, в котором рождаются и музыка, и мысль о ней, соответствует концепции Возвышенного Прекрасного.

10. Львов делает акцент на образе-символе сердца, возникающем в каждой строфе оды. Восприятие музыки именно сердцем соотносится с предромантической концепцией гениальности творчества [2].

11. Мотив автора связан с мотивами скорби и счастья: дни в кругу «пламенных... друзей» сменяют «дни ...уединенны», возникает образ угрюмого человека, эстетически глухого — как нам кажется, alter ego Львова в периоды его ипохондрии[1].

12. Художественное исследование сущности музыки связано у Львова со специфически предромантическим взглядом на искусство и бытие в целом через призму Возвышенного Прекрасного.

1. Глузов А. Н. А. Львов. М., 1980.
2. Западов В. А. Проблемы изучения и преподавания русской литературы 18 века. Статья 3-я. Сентиментализм и предромантизм в России // Проблемы изучения русской литературы 18 века. Л., 1983.
3. Крюковский Н. И. Основные эстетические категории. Минск, 1974, с. 225
4. Поэты 18 века: 2тт.-Л., 1972.
5. Хоум Г. Основания критики. М., 1977.

УДК: 801. 24:809. 453. 2

К вопросу о грамматической семантике указательных и вопросительных местоимений в коми языке

Канева И.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Семантика местоимений значительно отличается от лексического значения других частей речи. Местоимения ничего не называют и не определяют, а выступают как проводники и организаторы грамматических смыслов языка, следовательно, их значения относятся к области грамматической семантики. Местоимения—это слова, содержанием которых являются наиболее общие понятия окружающего мира: кодй 'кто', мый 'что', кутшом 'какой', кодлөн 'чей', кымын 'сколько', кони 'где', кор 'когда', кытчю 'куда', мыйла 'почему' и т. Д. Особенно это касается семантики указательных и вопросительных местоимений.

В отечественном языкознании традиционной является семантическая классификация местоимений, предполагающая выделение групп личных, указательных, вопросительных, неопределенных, отрицательных и т. Д. местоимений. Однако такая классификация не вполне адекватно отражает реальную семантику местоимений. Синкретизм значений и развитая внутренняя полисемия определяют полифункциональность местоимения в языковой системе, позволяя в каждом конкретном случае его использования проявлять разные контекстуальные значения и варианты значений.

Возьмем для примера местоимение сэтшом с инвариантным значением 'такой (подальше)'. Оно может обозначать:

- признак предмета: Видзоднысё, сэтшом мича да гогрбс пожомыс... (Торопов);
- указывается на сходство с природными качествами: Да и ачыс Вась сэтшом, быттьо пуысь, сюмодысь, кырсьысь тэчюма: шабура, чашьясьом кучик лазья, дора чорбса, кыс кучик комкота... (Чисталев);
- подчеркивать высокую степень признака: Пельпом лый сэтшюма доймё, и коскёй ёнкёйдлё (Торопов); э—частица усиливает значение: эштшом сад вол, куш оти видзёдлёмсьыс повзян (Торопов).
- подчеркивать неполноту признака: ... воис да пондйс кайтны Дядю, но эз нин сэтшом скорысь (Торопов);
- модальное значение пожелания: Чайта, мый воас на сэтшом кад, кор йбзыс бара на кутасны ловья лов дно моз шыасыны быд пу динё (Торопов) и др.

Аналогично в структуре вопросительного местоимения кутшом 'какой' можно обнаружить следующие контекстуальные значения:

- всякий: Сельсёветас кутшом сёмын йбз эз волены (Торопов);
- сомнение: Кутшом морт шбрё на веськалан дай татшом сёрнинад... (Юшков)
- модальное значение восхищения: Некод на оз тыдав, кутшом рыгыс-а (Юшков);
- отрицание:—Уджсё нин урсалё, да видзёдни кута. Кутшом нё олём тадтё лоё? (Юшков)
- указание: Локтасны быд полёс машинаяснас, арава вылё арава, да кутшом туй вожё веськаласны, сэтчё и сыйсьбыны: тшаксьыд и вотёсьыд удзёдёны (Юшков) и др.

Из изложенного материала видно, что семантическая структура местоимений значительно более сложная, чем это указывается в грамматиках. Существующие семантические классификации не учитывают многие контекстуальные значения местоимений. Поэтому работа по выявлению семантической структуры коми местоимений должна быть продолжена.

Этикетные особенности организации современного служебного документа (на материале деловых писем)

Карабань Н. А.

Волгоградский государственный педагогический университет

Изменения в общественной и социально-экономической жизни нашей страны нашли отражение в официально-деловом стиле русского литературного языка. В настоящее время он является одной из наиболее динамично развивающихся языковых подсистем и, по мнению исследователей, переживает своё «второе рождение» [1]. Активно формируются новые жанры делового общения в связи с возросшей значимостью устных деловых контактов и появлением новых каналов передачи информации. Наряду с традиционными служебными письмами всё большую популярность для решения разнообразных производственных вопросов получает электронная деловая переписка – обмен сообщениями, связанными с решением деловых и профессиональных вопросов, посредством соответствующих компьютерных программ.

Значение категории вежливости особенно важно для современного делового общения, поскольку в последние годы здесь явна тенденция перехода от императивного к кооперативному сотрудничеству, основанному на принципах паритета и равенства. Вежливость – это коммуникативно-прагматическая категория, состоящая из иерархически упорядоченных социально-культурных правил речевого поведения данного общества, отражающая морально-этическую сторону акта коммуникации и призванная регулировать процесс человеческого общения.

Известно, что завершающий абзац играет существенную роль в построении текста и занимает в нём сильную позицию. Финальные формулы служебного письма участвуют в создании его этикетной структуры и способствуют закреплению положительных эмоций, которые должны поддерживать нормальное деловое общение.

Анализ современной деловой переписки различных организаций и предприятий г. Волгограда позволил выделить девять основных типов концовок, различающиеся в зависимости от их интенциональной направленности. Условно они могут быть обозначены как «концовки-ожидания» (Ждём Вашего ответа), «концовки-надежды» (С надеждой на дальнейшее сотрудничество), «концовки-перспективы» (Будем рады возобновить наши переговоры), «концовки-благодарности» (Благодарим Вас за предоставленную информацию), «концовки-рекламации» или «концовки-отказы», объединяемые близким эмоциональным настроем (К сожалению, мы должны напомнить Вам о...), «концовки-просьбы» (В связи с вышеизложенным просим Вас...), «концовки-условия» (Если Вас заинтересует наше предложение, то ...), «концовки-заверения» (Заверяем Вас, что ...), «концовки-извинения» (Примите ещё раз наши извинения).

Язык электронных средств коммуникаций как одна из формирующихся функциональных разновидностей русского языка обладает рядом особенностей (стилистическая неоднородность текстов, использование графических средств для актуализации значения высказывания и передачи эмоционального состояния, гипертекстуальность и пр.), которые во многом обусловили жанровую специфику электронного служебного письма и наличие в нём средств выражения вежливости, нетипичных для традиционной бумажной переписки. Для заключительных фраз электронного делового письма характерна тенденция к повышению личностного начала, наблюдается стремление адресанта использовать более эмоциональные и тёплые высказывания в конце письма (Всего самого доброго, Счастливо добраться, Поклоны и приветы), которые характерны для частной переписки. Влиянием традиций составления дружеского письма объясняется также появление компонента *Post Scriptum* в функции концовки. Кроме того, следует отметить средства выражения категории вежливости, проникшие в текст электронного делового письма из других функциональных разновидностей литературного языка: например, разговорной речи (С тысячью извинений), языка рекламы (Спешите!). Специфика компьютерной коммуникации проявляется в употреблении заключительных фраз, содержащих просьбу о подтверждении получения сообщения. В электронных служебных письмах наблюдается широкое использование заимствований, а также целых фраз на английском языке (Best regards, Best wishes, Love).

Таким образом, в современных электронных деловых письмах функционирует больше разнообразных видов концовок по сравнению с традиционной корреспонденцией. Нетипичные для делового письма этикетные формулы в электронной переписке составляют достаточно небольшой пласт (3-6%), однако представляют интерес для дальнейших исследований, поскольку отражают специфику компьютерного дискурса, а также основные тенденции изменения деловой коммуникации.

1. Акишина А. А., Формановская Н. И., Этикет русского письма. 4-е изд. М.: Русский язык, 1989, С. 3.
2. Дускаева Л. Р., Протопопова О. В., Внутрителивая дифференциация официально-делового стиля // Культурно-речевая ситуация в современной России: Вопросы теории и образовательных технологий: Тез. докл. Екатеринбург: УрГУ, 2000, С. 72.

Цитатные единицы интертекста в «Путешествии в Арзрум» А. С. Пушкина

Караманова М. А.

Ставропольский государственный университет

Своеобразие «Путешествия в Арзрум во время похода 1829 года» (1835) А. С. Пушкина заключается в художественном синтезе двух реальностей в рамках произведения: исторической и эстетической. Это столкновение векторов художественного и реального миров неизбежно создает потенциал для возникновения интертекстуальности, во многом определяющей развитие произведения. Интертекстуальные единицы, наряду с другими эстетическими факторами, создают многоступенчатую и многофункциональную систему диалогизма, чрезвычайно важную именно для жанра путешествия, где художественный конфликт выстраивается не столько по законам внутреннего сюжетостроения, сколько по законам отношений между автором и его произведением.

Задачей данного исследования будет рассмотрение цитатных элементов интертекстуальной сферы, так как они представляются нам определенными знаками эстетической системы, соотношенными с завершённой архитектурой произведения.

Диалог «Путешествия в Арзрум» связан с дуалистичностью системы, которая возникает в корреляции авторского пространства и реального мира. Но диалог и дуализм не тождественны. Дуализм находит примирение в диалоге. И чем шире поле имплицитного автора, тем выше вероятность сглаживания дуализма как конфликта.

Диалогичность в данном произведении охватывает многие стороны жизни: политическую, бытовую, эстетическую – и выступает структурной основой произведения.

Диалог возникает уже в предисловии к произведению и основывается на споре-опровержении автором «Путешествия» книги Фонтанье. Этот диалог носит скорее личный характер, касающийся поля имплицитного автора.

Дальнейший диалог развивается в русле конфликта между двумя культурами: русской (европейской) и кавказской (восточной). Это конфликт не только политического характера (война), но в большей мере, конфликт эстетический, который возникает на стыке двух видов мышления:

–взгляд на Кавказ как на источник вдохновения (общепринятый взгляд)

–взгляд на Кавказ, идущий от реальных наблюдений автора.

Все произведение строится по принципу примирения двух видов мышления, которые противоположны по своей сути. В тексте это проявляется в совмещении чисто эстетических элементов с ярко выраженными антиканоническими (в эстетическом смысле). Носителями эстетического выступают Интертекстуальные единицы, выраженные цитатами, так как они в основном являются частью иного, имплицитного по отношению к «Путешествию», эстетического целого. Изучение цитат приведет нас к наиболее полному пониманию художественного мира произведения.

Для исследования авторского пространства необходима классификация интертекстуальных единиц, которую мы осуществляем по следующим критериям:

–по структурной значимости (эксплицитные, имплицитные);

–по источникам (русские, европейские, восточные);

–по функциям (в сюжетосложении, в развитии конфликта, в персонажном мире, в повествовательной системе, в родо-жанровых признаках и др.)

Функционально интертекстуальные единицы цитатного характера определяют:

–стереоскопию художественного поля имплицитного автора;

–культурную традицию, привносимую автором в систему повествования, разворачивающуюся в процессе соприкосновения и познания малознакомой, но интересной и важной кавказской культуры;

–внутреннюю полемику автора по отношению к традиционному звучанию кавказской темы;

–появление эксплицитных нарративных единиц, на какой-то момент художественного времени сменяющих эксплицитного повествователя – путешественника-автора, что создает множественность точек зрения внутри самого произведения;

–систему сюжетных оппозиций и событийного и персонажного планов;

–степень освоенности автором социокультурного потенциала кавказской среды;

–движение авторской мысли от высокой поэтической (чисто романтической) позиции к прозаической, демократической форме художественного слова.

Все это способствует формированию эпического взгляда, одновременно и эмоционального, и объективного.

УДК 821. 111(73). 09

Образ автора в романе П. Остера «Стеклянный город»

Карслиева Д. К.

Волгоградский государственный университет

Творческая манера современного американского писателя Пола Остера характеризуется одновременной опорой как на традиции мировой литературы, так и переосмыслением художественных приемов в соответствии с постмодернистскими установками.

В своем первом прозаическом произведении – романе «Стеклянный город» (1985) – Остер использует и переосмысляет традиционный для мировой литературы образ автора повествования. Еще у М. Унамуно («Любовь и педагогика»; 1902), а также и у М. Кундеры («Бессмертие»; 1990) наблюдается совпадение образа автора в произведении с личностью самого писателя. Этот образ характеризуется объективностью изображения, как и повествователь в традиционном смысле, отличается всезнанием. В отличие от других персонажей автор не участвует прямо в повествовании, но из его суждений читатели могут почерпнуть точку зрения самого писателя, поскольку они совпадают.

В романе «Стеклянный город» помимо всезнающего и объективно изображенного повествователя присутствует персонаж по имени Пол Остер с автобиографическими чертами писателя Остера. К примеру, он занимается литературной деятельностью, пишет эссе об авторстве «Дон Кихота» (причем известно, что данное произведение является любимым как для самого Остера, так и для его персонажей – Куина и Остера) и даже более того – его жену и сына зовут так же, как и у Остера. Описание Остера-персонажа совпадает с внешностью самого писателя в годы написания романа. В упомянутом эссе Остер-персонаж приходит к выводу, что роман был написан самим Дон Кихотом, который «проводил эксперимент» для выяснения пределов человеческой доверчивости. Таким образом, автор высказывает идею о бесконечной притягательности искусно построенного художественного произведения и в целом литературы и искусства. В то же время Остер предлагает читателям своеобразную подсказку (впрочем, как можно догадаться, ведущую в ложном направлении) об истинном авторе текста. Главное действующее лицо (Куин), несмотря на то, что произведение строится на основе его дневника, не влияет на само повествование. Выполнив отведенную ему роль, этот персонаж исчезает из текста, как и другие второстепенные герои. Это изменение координат при построении текста создает виртуальность повествования, характеризующуюся постоянным колебанием между достоверностью и иллюзорностью выдаваемых положений.

Следует отметить, что и в образе Куина можно выделить автобиографические черты писателя. Как признался сам Остер в одном из интервью, он писал детективные романы под вымышленным именем из-за недостатка денег. Кроме того один из этих романов назывался «Игра по принуждению», а в тексте романа Куин замечает на Центральном вокзале девушку, которая читает его роман «Самоубийство по принуждению», написанный под псевдонимом Уильям Уилсон. И еще одна черта, объединяющая Остера-писателя и Куина: они оба начинали свою литературную деятельность как поэты, писали пьесы, занимались переводами.

В финале романа выясняется, что безымянный повествователь и персонаж по имени Остер связаны приятельскими отношениями, однако их дружба рушится из-за недостойного, по мнению рассказчика, поведения Остера в истории с Куином. Подобные взаимоотношения являются новаторским приемом дублирования авторского присутствия в тексте. В заключительных абзацах повествование (до этого описывающее все события от третьего лица) начинает вести от лица безымянного персонажа, который возвращается в Нью-Йорк из Африки и принимает участие в поисках Куина. Эта смена рассказчика в повествовании лишь осложняет выявление истинного автора и благодаря этому приемы лично-авторское переводится на уровень художественного романного мышления, когда каждое явление соотносится «одновременно как с объектом, так и с субъектом». Невозможность четко обозначить автора произведения усугубляет неопределенность, которая присуща данному роману.

В финале романа безымянный повествователь утверждает, он «старался держаться как можно ближе к красной книге...», однако сам признает, что «красная тетрадь...лишь половина истории». Тем не менее, данный персонаж, претендуя на документальность рассказываемой истории, демонстрирует знание тех черт человеческого сознания, которые неизвестны самому герою: например, сны Куина, о которых тот впоследствии забывает. Думается, что ни красной тетради, ни Куина, ни Остера, по-видимому, никогда не существовало – все они являются лишь вымыслом

безымянного повествователя. Заключительное усложнение (решение рассказчика самому искать Куина) переводит повествование на иной уровень вымысла. Единственный персонаж, который мог претендовать на авторство данного произведения, и взять на себя ответственность за это сочинение, оказывается втянутым в свой собственный вымышленный мир.

Образ автора в романном повествовании «Стеклянного города» отличается неопределенностью. В тексте присутствуют персонажи, наделенные автобиографическими чертами писателя Остера. Авторское присутствие в произведении дублируется, ставит под сомнение истинного автора романа.

УДК 82. 091.

«Тютчевское» в творчестве М. Цветаевой

Кинаш А. Н.

Ставропольский государственный университет

Художественный «пантеизм» в своём новом философском и эстетическом качестве, «космическая поэзия» наших дней, лирический самоанализ в стихах, способы раскрытия философской многозначности явлений жизни – всё это нередко связано с традициями Ф. И. Тютчева, но реализовано по-новому каждой творческой индивидуальностью. Н. А. Заболоцкий, В. Луговской, Л. Озеров, А. Тарковский, Е. Винокуров и многие другие поэты успешно обращаются к поэтическому опыту Ф. И. Тютчева. Используя методы описания и сплошной выборки, работу с художественными текстами и исследование научной литературы, можно выявить тютчевские традиции, репрезентативные лирикой М. Цветаевой.

По способу духовно-творческого самоутверждения, по манере вести диалог с читателем М. Цветаева – медиум, гениальная лирическая актриса, посредница, исполнительница. Внутренняя интимная близость к некоему надличному духовному авторитету определяет высоту цветаевской интонации: как правило она аксиоматична, итогова, непререкаема. Подобно Ф. И. Тютчеву, слово у М. Цветаевой «не ищет, но информирует, ставит в известность, не узнаёт, но уже знает»(2). К примеру: пророческое «есть» Ф. И. Тютчева («Есть в осени первоначальной...»), «Две силы есть...», «Певучесть есть...») и заветное «знаю» М. Цветаевой («Я знаю, знаю, что прелесть земная...»), «Я знаю правду...», «Знаю, умру на заре!» и др.). Эти часто встречающиеся формы – не утверждение в обычной смысле, не указание. Это – своеобразный знак непреложности, оглашение истины, воспринятой из Первых Уст.

Диалектические позиции поэтов соприкасаются в определённых доминирующих чертах их поэтики, которую можно охарактеризовать как поэтику предельности (предел предстаёт решающим испытанием и условием перехода в иное состояние), как поэтику изменчивости и превращений (изменения приближают к пределу), поэтику контраста (противоречие является причиной изменений).

Как и тютчевская, цветаевская художественная двойственность отнюдь не случайна: её истоки и предпосылки следует искать не в натурфилософской оппозиции, но, прежде всего, в социально-историческом опыте эпохи. М. Цветаева глубоко осознавала расколость, дисгармоничность современного мира: «Мир, и, разьединён, мстит...». Речь идёт о глубочайшем разладе, захватившем самые интимные формы социального и политического поведения человечества, о процессах трагически необратимых. Двоемие изображается как состояние мира. Но это не разлад между идеалом и действительностью, а разлад внутри самой действительности.

Таким образом, двойственность положения в новоустраивающемся мире способствовала внутренней драматизации и экзальтации свойственного М. Цветаевой романтического мироощущения.

Тютчевский космос – это художественная модель идеала свободного, безграничного развития духовных сил человека, в муках преодолевающего узость своего социального «функционирования». Этот живой, универсальный идеал завладел всей полнотой личности и М. Цветаевой, формируя идейную атмосферу её лирики. В особой, безотносительной форме соединения природы и человека, в поисках бытийного синтеза проявляется космичность её поэтического сознания, которая особенно наглядна в поэмах, «где есть всё – и подводное лоно моря, и небесная обжитая «лазорь», и лёгкие скольжения времён, пересекающих пространства, и чудодейственная воля – любовь, преодолевающая земное притяжение»(3). Эти же особенности зачастую встречаются и в лирике, только в ином соотношении. Вот почему её лирические стихотворения, рассказывающие о любви и смятении духа, о разлуке и радости, всегда как бы «укрупнены». Отсюда рефлексивно возникает масштабность переживаний и осознание общезначимости ситуаций. Поэзия Ф. И. Тютчева и М. Цветаевой по преимуществу поэзия протестующего начала человека, не желающего быть рабом беспощадных законов мироздания, противопоставляющего им силу своего духа, мужество борьбы.

1. Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 128.
2. Вайман С. Т. «Тютчевское» //Филологические науки, 1978, №6, с. 18-27.
3. Павловский А. Куст рябины. Л., 1989, с. 352.

К вопросу о церковнославянском и латыни в духовном образовании первой половины 18 века

Кислова Е. И.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Лингвистическая ситуация первой половины 18 века крайне редко рассматриваются с учетом языка духовной литературы; основное внимание привлекает эволюция языка светской литературы, становление русского литературного языка. В этот период происходит перераспределение функций церковнославянского и русского, изменяется норма и представление о норме. Важную роль в этом процессе играло образование, и, в частности, обучение языку / языкам.

Мы рассмотрим здесь специфику обучения языкам в сфере духовного образования первой четверти 18 века и его роль в общей лингвистической ситуации того времени. Проблема обучения церковнославянскому и русскому языкам включает 2 принципиальных момента:

1. Как именно и насколько полно преподавался церковнославянский язык в духовных заведениях 1 четверти 18 века? То есть, насколько хорошо тот или иной автор владел грамматическими и лексическими средствами церковнославянского языка и имел ли он принципиальную возможность свободного и сознательного выбора между русскими и церковнославянскими грамматическими элементами, или же он использовал в своих текстах ту систему, которую лучше знал?

2. Каков был престиж церковнославянского языка? Стремилась ли авторы писать по-церковнославянски или по-русски? Как выглядела для них оппозиция "церковнославянский" – "русский": как "высокое, книжное"–"низкое, бытовое", или же как "непонятное, отжившее" – "понятное, современное"??..

Программа обучения, разработанная Феофаном Прокоповичем для духовных учебных заведений, включала как отдельные курсы русское правописание и грамматику (2 класс), латинскую и церковнославянскую грамматику, перевод с русского на латинский (3 класс), классическую поэзию и мифологию (5 класс) и риторику (6 класс) [И. К. Смолич, 409-

410]. Следует различать также 2 аспекта проблемы: язык обучения и язык, которому обучали. Очевидно, что язык обучения играл гораздо большую роль для формирования языковой компетенции учащегося.

Существует 2 точки зрения на место церковнославянского в учебном процессе первой половины 18 в. Первая представлена в работах практически всех историков церкви. Она заключается в том, что обучение велось преимущественно на латыни, и только со второй половины 18 века начинаются попытки ввести преподавание отдельных предметов на русском языке. Латынь является и языком обучения (на ней говорят во время занятий, на ней пишутся учебники, в том числе даже по арифметике), и предметом обучения во всех классах. Лучшие ученики свободно владеют этим языком, пишут на нем проповеди, доклады, письма, ведут ученые и богословские дискуссии. Церковнославянскому (как и русскому) отведена в учебном процессе очень маленькая роль: очевидно, что в таких условиях у семинаристов не вырабатывается навыка практического владения этим языком.

Вторая точка зрения принадлежит Б. А. Успенскому, который считает, что в первой четверти 18 века ученики учат говорить по-церковнославянски [Б. А. Успенский]. Об этом свидетельствует замечание Тредьяковского в предисловии к "Езде в остров Любви" о том, что когда-то он говорил по-церковнославянски, а также учебные тетради студентов Славяно-Греко-Латинской Академии за те же годы с упражнениями по переводу с русского на церковнославянский язык, с церковнославянского на латынь и наоборот. Б. А. Успенский говорит также о бытовых записях, сделанных на церковнославянском языке, и о грамматиках церковнославянского языка.

Однако точка зрения историков церкви представляется нам более обоснованной: наличие переводных упражнений и параллельных текстов не является доказательством того, что в этот период студенты обучались говорить и вести диспуты на церковнославянском. Также не доказывают этого дневниковые и календарные записи, сделанные духовными деятелями, получившими образование до петровских реформ.

Латынь не могла полностью вытеснить церковнославянский из языкового сознания молодых людей, обучающихся в духовных семинариях и академиях. Во-первых, церковнославянскому все же обучали. Во-вторых, он оставался языком действующей церкви, языком богослужения и языком Евангелий, Житий и творений Отцов церкви. Однако новые методы обучения привели к существенным изменениям в общей культурно-лингвистической ситуации второй четверти 18 века. И наиболее серьезно эти изменения коснулись сферы создаваемых ими текстов, то есть – сферы языка духовной литературы.

Происходит снижением мотивации учащихся для активного овладения церковнославянским: в повседневной жизни даже духовному деятелю было вполне достаточно пассивного владения этим языком: он мог читать и понимать тексты на этом языке, но не было сферы, где от него требовалось бы умение самостоятельно продуцировать тексты на церковнославянском. Это касается также и жанра проповеди.

Важным также представляется то, что доминирующая роль латыни поддерживалась государством: Петр I стремился использовать этот язык в качестве одного из средств европеизации России [И. К. Смолич. 412].

Таким образом, если для деятелей петровской эпохи отказ от церковнославянского в пользу "русского" в светских текстах и проповедях и в пользу латыни в сфере ученого богословия был вполне осознанным, то для деятелей, выросших уже в условиях новой культуры и новых культурных оппозиций, отказ от церковнославянского естественно простекал из общекультурной ситуации этого времени. Большое влияние на изменение общей лингвистической ситуации 18 века оказали также изменившиеся условия и методы обучения учащихся и снижение роли церковнославянского в общей программе обучения.

1. Б. А. Успенский. История русского литературного языка (XI – XVII вв.). М. 2002.
2. И. К. Смолич, История русской церкви 1700-1917, книга восьмая, часть первая. М. 1996.

Освоение формы рок-н-ролла русской рок-поэзией

Клюева Н. Н.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Феномен российской рок-поэзии заключается в двойственной природе ее возникновения. С одной стороны, это – наследование традиций русской литературы и, как следствие этого, – логоцентризм. С другой стороны, русская рок-культура в целом ориентирована на западную рок-культуру и рок-музыку, создававшуюся на материале английского языка, слова в котором, как отмечали многие, в основном короче слов русского языка. Это не могло не сказаться не метрико-ритмической структуре русской рок-поэзии.

Одной из принесенных западным влиянием была форма рок-н-ролла, основанная на 12тактовом блюзе. Классическими произведениями можно назвать «Rock around the clock» Билла Хейли, «Blue suede shoes» Карла Перкинса, «Johnny B. Goode» Чака Берри, многие песни Элвиса Пресли. Все эти песни объединены единой структурой куплета – 4 строки, по 4 сильных доли на строку, в припеве же может наблюдаться вариативность. Количество безударных слогов между ударными не превышает 2, что объясняется длиной слов английского языка, последовательность в их расположении не наблюдается.

Осмыслить эту форму на русской почве старались многие поэты, причем освоение это шло несколькими путями. Возможный вариант перенесения рок-н-ролльной формы на русскую почву – сохранение метрической схемы и строфики, при увеличении количества безударных слогов. Такой путь выбрал для себя Михаил «Майк» Науменко, лидер группы «Зоопарк». Песня «D.C. Dance» является стихотворным переводом песни в исполнении Билла Хейли «Rock around the clock». Количество ударных слогов, у Хейли не превышает 2, у Майка в основном встречается по 3 безударных слога между ударными, наличие 1 ударного слога Майк использует для передачи затрудненного дыхания танцующих: «Оркестр устал, но мы снова просим». Так количество безударных слогов между сильными долями Майк использует как дополнительное средство выразительности. В этом же качестве используется перенос ударения на заведомо безударный слог, как это происходит в песнях «Blues de Moscou» и «Пригородный блюз». В песне «Blues de Moscou» перенос ударения на частицу «не» подчеркивает непризнание автора к Москве, а в песне «Пригородный блюз» заведомо неверные ударения ради пунктуального соблюдения количества безударных позволяют автору показать, как стремление соблюдать схему уродует живой язык, поскольку вся песня посвящена неестественности накатанной, привычной жизни, жизни «по схеме».

Также возможно отступление в количестве ударных слогов в строке для передачи дополнительного смысла. Например, в песне Алексея Смирнова (группа «Кафе») «Ритм энд блюз». 3 раза строка с 5 ударными повторяется в рефренах трех первых куплетов, описывая ситуацию, нежелательную для героя. Так нестандартная для схемы строка оказывается неустойчивой, требует разрешения в стандартную. В последнем куплете строка с 5 ударными слогами оказывается третьей, куплет же заканчивается четырехударной строкой, которая несет в себе завершающую мысль. Здесь схема выступает как необходимая и гармоничная основа, определяющая внутреннее состояние героя.

Совершенно иначе выглядит структура песни, ставшей гимном русского рока – «Все это рок-н-ролл» (Константин Кинчев). От классического рок-н-ролла песня берет лишь музыкальную основу, ритмическая же основа резко отличается от традиционной. Количество ударных слогов колеблется от 2 до 4, причем преобладают строки с 3

ударными слогами, количество безударных колеблется от 1 до 2, причем преобладают анапестные стопы, что приближает текст к силлабо-тонической традиции, характерной для классического русского стихосложения. Также с классическим стихосложением песню роднит парная рифмовка с чередованием женских и мужских рифм. Отличает песню и тематика – это манифест русской рок-поэзии того времени, осмысляющий роль всего рок-движения в общественной жизни, что несвойственно классическим рок-н-роллам. Тем не менее, все подается в мажорном ключе, лишено налета трагизма. Таким образом, эта песня становится синтезом рок-н-ролльной традиции и традиций классического русского стихосложения как в плане выражения, так и в плане содержания, в очередной раз доказывая возможность их совместности.

УДК 801.3

Лексико-словообразовательные инновации в языке современной прессы

Коваленко О. В.

Ставропольский государственный университет

Словарный состав представляет собой наиболее подвижную и проницаемую сферу языка. Любые перемены в общественном развитии неизбежно влекут за собой изменения в словаре. Реальным подтверждением динамики языка является процесс возникновения новых слов. Цель данной работы заключается в выявлении новых тенденций в процессе словотворчества и описании отражения в них реалий объективной действительности.

В последнее время наблюдается высокая активность СМИ, язык которых ориентирован на живое непосредственное общение, что не могло не повлиять на изменение норм литературного языка. По замечанию В. Г. Костомарова, «газетчик стремится к понятному языку, ... он должен любыми средствами создать какой-то экспрессивный эффект в газете» [2;150]. Это свидетельствует о преобладании в языке СМИ «экспрессии» над «стандартом». Снятие жёстких ограничений делает язык современной публицистики раскрепощённым, что способствует активному внедрению разговорной, просторечной, жаргонной лексики. А свобода форм выражения ведёт к активному словотворчеству.

Образование новых слов происходит путём использования уже существующих в языке моделей. Возникновение неологизмов приводит к появлению их производных и в употреблении входят целые группы родственных слов, обогащающих лексическую систему русского языка. В последние годы отмечается активизация морфологического способа словообразования. Наибольшую продуктивность в производстве неологизмов проявляют суффиксы –ация, –изм, –ист, –чик(-щик), –ец (-овец), –шин(а), –ант; префиксы: де-, анти-, пост-, лже-, сверх-, супер-, экс-, что обусловлено экстралингвистическими факторами, в частности, способностью морфем определенного семантического содержания отражать явления реальности. Наиболее активным оказалось производство абстрактных имен, имен со значением лица по роду деятельности, увеличилось образование слов, имеющих оценочную, эмоционально-экспрессивную окраску, окказиональных образований от имен собственных (чубайсизация, гайдарафт). Однако развитие окказионального словообразования характеризуется отклонением от общепринятых норм. Изменения в жизни русского общества способствовали появлению сложных слов, активизации процесса аббревиации (гендиректор; ЛДПР, РНЕ).

Помимо деривационных процессов в языке СМИ отмечается процесс возрождения устаревшей лексики, а также приобретение словами нового значения, что ведет к продолжению и обогащению новых и старых словообразовательных гнезд (ваучеризация – ваучеризатор – ваучеризированный; лопухи – наушники).

Одним из наиболее значимых языковых процессов в 90-е годы оказался процесс заимствования иноязычных слов в основном за счет слов английского происхождения (маркетинг, ноу-хау). Использование иноязычных слов в языке печати отражает потребности в корне изменившейся жизни, однако не всегда является мотивированным (дисплей – экран).

Не смотря на то что в последнее время наблюдается процесс общего снижения культуры речи, а отношение к языку СМИ зачастую противоречивое, надо отметить, что «современный русский язык сегодня черпает ресурсы для обновления литературной нормы именно здесь – в средствах массовой информации..., хотя долгое время таким источником была художественная литература» [1;4]. Поэтому накопление сведений о новых словах помогает воссоздать общую картину исторического развития лексического состава языка, а изменение в кругу дериватов помогут отразить закономерности развития словопроизводственных отношений.

1. Валгина Н. С. Активные процессы в современном русском языке.: Учебное пособие для студентов вузов. – М., 2003г. – 304 с.
2. Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе. – М., 1971г. – 262с.
3. Шапошников В. Н. Русская речь 1990-х: Современная Россия в языковом отражении. – М., 1998. – 243с.

Об индивидуальности авторского стиля творчества современного немецкого писателя-драматурга Фридриха Дюрренматта

Козаева Л. П.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Язык произведений немецкого писателя-драматурга Фридриха Дюрренматта (Friedrich Dürrenmatt) отличается выразительностью, красочностью и своеобразным колоритом. Созданию индивидуальности авторского стиля писателя в немалой степени способствовало виртуозное использование слов, с различными структурами основ. Для выявления характера функционирования подобной лексики в творчестве Фридриха Дюрренматта был исследован лексический состав некоторых его рассказов, пьес и литературно-критических эссе. Исследование существительных, прилагательных и глагольной лексики показало, что слова, включающие продуктивные словообразовательные модели современного немецкого языка, составляют 20%–30% лексического состава этих произведений. При этом употребление в них существительных превышает употребление двух других частей речи. Результаты проведенного исследования показали, что наиболее интенсивно использовались автором в произведениях различных жанров следующие словообразовательные модели: 1) суффиксальные существительные и прилагательные; 2) префиксальные глаголы; 3) глагольные единицы с наречными приглагольными компонентами; 4) сложные существительные и прилагательные; 5) существительные, образованные путем субстантивации и конверсии. Основы исследованных слов образованы в основном от немецких существительных, прилагательных и глаголов, однако автором употреблено также большое количество слов, включающих заимствованные словообразовательные элементы (в том числе интернациональных слов). Многие слова, образованные путем субстантивации или адъективации несут окказиональный характер, а употребление их часто способствует лаконичности и выразительности речи, а порой даже имплицитно выражает иронию автора. В художественных произведениях автор активно использовал в разговорной речи своих действующих персонажей слова, образованные по «экспрессивно окрашенным» словообразовательным моделям, которые выполняют определенные

стилистические функции в контексте употребления. В произведениях Фридриха Дюрренматта встречаются также производные лексемы в необычных для них значениях. Это—существительные с «уменьшительно-ласкательными» словообразующими суффиксами -chen и -lein, употребленные скорее с пейоративной или негативной семантикой. Например: der Onkelchen (abwertend und nicht ernst annehmend), der Männlein (abwertend), der Auslandschweizerlein (abwertend) и др. «Уменьшительно-ласкательное» значение, которым суффиксы -chen и -lein дополняют основы производных существительных в литературном немецком языке, на котором принято говорить в Германии (Hochdeutsch), имеет свой аналог—«уменьшительно-ласкательный» суффикс -li—в варианте немецкого языка Швейцарии (Schweizerdeutsch). Суффикс -li абсолютно заменяет швейцарцам остальные два суффикса при выражении позитивных эмоций по отношению к людям или предметам. Суффиксы—chen и -lein используются теперь в разговорной речи швейцарцев исключительно для обозначения небольшого размера или формы. Такая утрата начальной семантики, видимо, способствовала тому, что автор употребляет суффиксы -chen и -lein в «уменьшительно-уничижительном» значении, не свойственном нормативному немецкому языку Германии. Автор широко использует в художественных произведениях слова и с другими словообразовательными структурами основ, употребляющихся в разговорной речи швейцарцев. Слова, использование которых регионально ограничено, употребляются автором часто для «живописания» образов действующих персонажей и места действия, поскольку эти слова, в основном экспрессивно и стилистически окрашены. Словообразовательные модели современного немецкого языка характерны и для словотворчества писателя. Фридрих Дюрренматт употребляет в контексте художественных произведений новые лексемы. Например: die Steckköpfe (ein Schimpfwort, vermutlich gebildet von der in der Schweiz landläufigen Wortbildung „die Köpfe zusammenstecken“), der Blumen-Feuz (von „die Blumen“ und dem Namen „Feuz“, Die Platz-an-der-Sonnehütte.“

Характерное для автора широкое использование слов, образованных по современным словообразовательным моделям, а также употребление регионально ограниченных слов и индивидуальных образований придает художественным произведениям Фридриха Дюрренматта особый колорит и делает своеобразной авторский стиль писателя и его художественную речь.

1. Dürrenmatt Friedrich Der Besuch der Alten Dame.—Zürich: Verlag der Arche, 1956.—103S.
2. Dürrenmatt Friedrich Die Physiker .- Eine Komödie in zwei Akten—. Zürich: Verlag der Arche, 1962.—84S.
3. Dürrenmatt Friedrich Meistererzählungen.—Zürich: Diogenes Verlag, 1992.—S. 239-286, S. 7-22.

Аналитические подходы к паралитературе

Козлов Е. В.

Волгоградский государственный педагогический университет

Понятие «паралитература» принадлежит к числу достаточно противоречивых. Признавая разнообразный характер подходов к его изучению и небесспорный характер его категориальных признаков, следует отметить, что данный феномен занимает существенное место в культуре современности, акцентируя внимание исследователей на проблемах семиотики текста, социологии чтения, диалектических отношений между ведущими типами восприятия.

В западном литературоведении в 1970-1980-х гг., вслед за англо-американскими «культурологическими исследованиями» 1960-х гг., с большим интересом стали относиться к тривиальной литературе, которую прежде лишь «измеряли эстетическими масштабами литературы высокой» (Менцель, 1996:392). Не обошлось и без крайностей, которые проявились в вытеснении собственно литературоведческого анализа социологическим: популярность стала рассматриваться как эквивалентный критерий литературной значимости. Два последние десятилетия для франкоязычных исследований паралитературы характерна концентрация аналитических интересов на самом тексте, связях между его составляющими компонентами и связях, в которые вступает некоторый текст с другими текстами (французская школа). С другой стороны, в изучении паралитературы отмечается и смещение рассмотрения с текста на эффекты чтения и компетенции с ними связанные (канадские паралитературные исследования). В области популярной литературы, теперь представляется возможным говорить о наличии некоторой паралитературной модели, по которой конструируются тесты массовой художественной коммуникации. В плане прагматики чтения такая модель соотносима с появлением понятия «свободное время» (Bleton, 1999): популярные повествовательные тексты следует рассматривать в одном контексте со спортом и популярной музыкой. Все эти практики предназначены для структурирования свободного времени. Они являются моделями для такого структурирования а паралитературная модель объединяет некоторые семиотические характеристики, релевантные для разнообразных развлекательных текстов как культурных практик. Экономические интересы стимулировали инвестиции в возникающий сектор развлечений, структурирующий свободное время трудящихся масс и представляющий возможную прибыль для инвесторов. В этой связи потребовалась переоценка ряда культурных практик с учетом гедонистических и коммерческих установок. Новую интерпретацию, начиная со второй половины XIX века, получила и повествовательная практика. Индустриализация художественной продукции—печатного повествовательного текста (по своим формальным признакам) синонимична его превращению в объект паралитературы. С учетом новых условий, новых возможностей коммуникации нарратив был адаптирован к специфике СМИ. Паралитература есть печатный повествовательный текст, организованный в прямой зависимости от индустрии развлечений и возможностей средств коммуникации. Канадский исследователь Марк Ли (2000) определяет сложившуюся ситуацию в изучении паралитературы как тупик, концептуальную апорию. Он предлагает рассматривать популярные повествовательные тексты не в противопоставлении с «серьезной» литературой, но в рамках медиаккультуры. В основание смещения аналитического фокуса (со сферы легитимизированной, «серьезной» литературы на область медиаккультуры) также может быть положено отмечаемое многими авторами большое влияние на паралитературу внелитературного контекста и безусловная зависимость от медийной структуры коммуниката.

1. Менцель Б. Что такое популярная литература?//Новое литературное обозрение. 1996. N. 22. С. 391-407.
2. Lits M. Le concept de culture médiatique D'Eugene Sue au concours Eurovision de la chanson. 2000. <http://www.dal.ca/belphegor.htm>
3. Bleton P. Ça se lit comme un roman policier. Québec, Nota bene, études culturelles, 1999.

УДК 808. 2

Языковые особенности современной рекламы

Козловцева Е. Н.

Волгоградский государственный педагогический университет

1. Реклама прочно вошла в нашу жизнь. Ее транслируют по телевидению, на радио, печатают в газетах, и мы уже не можем представить себе эти отрасли средств массовой информации без данного явления. Все это и определяет актуальность данной работы.

2. В работе анализируется реклама на различных уровнях языка.
2. 1. Определено, что наибольшим резервом выразительных средств располагает лексический уровень языка. Здесь мы выделим следующие средства:
2. 1. 1. Многозначность (в рекламе идет игра на многозначности слова).
Например: Знаешь, а у нас будет маленький (реклама мобильных телефонов). Речь идет о телефоне, хотя слово «маленький» в таком контексте употребляется в значении «ребенок».
2. 1. 2. Антонимия (принципиальное противопоставление одного товара другим). Например: Все пьют пиво, а я – «Тинькофф» (частная пивоварня «Тинькофф»).
2. 1. 3. Переносное значение:
– олицетворение. Например: «Старый мельник» – душевное пиво.
– овеществление. Например: Sprite. Не дай себе засохнуть (реклама напитка «Sprite»).
2. 1. 4. Омонимия (омографы). Например: На берег я всегда выхожу с «Охотой» (реклама пива «Охота»).
2. 1. 5. Создание жаргонизмов. Например: Вливайся! (реклама напитка «Fanta»).
2. 1. 6. Создание неологизмов. Например: Не торМОзи. Сникерсни! (реклама шоколадного батончика «Сникерс»).
2. 2. В рекламе часто используются морфологические средства такие как, глагольные формы в повелительном наклонении, что позволяет усилить связь с потенциальным потребителем, например: Herbina. Сияй как солнце (реклама косметики), а также прилагательные в сравнительной степени, например: Не говори: вкусно, говори: еще вкуснее (реклама буллонных кубиков «Галина Бланка»).
2. 3. В рекламном тексте может быть создан неологизм (с ловеобразовательный аспект), основой которому послужило название продукта. Например: Пробуй по-новому, по-вишневому (реклама напитка «Coca-cola sherry»).
2. 4. На фонетическом уровне рекламисты часто используют прием звукописи, играющий на сходстве звуков. Например: Wella. Вы великолепны. В этих случаях заимствованное слово Wella, не вызывающее никаких ассоциаций у русского потребителя, ассоциируется со значением слова «великолепный» благодаря созвучному названию торговой марки.
2. 5. При рассмотрении синтаксического уровня хотим отметить, что предложения в рекламе простые, среди которых преобладают односоставные определенно-личные конструкции. Например, Сделай паузу – скушай Twix (реклама шоколадного батончика). Достаточно часто тексты строятся по схемам: название товара + слоган (Bon Aqua. Живая сила воды) или слоган + название товара (Настройся на Лондон, сделай Dew). Что дает возможность потребителю без труда запомнить рекламный текст, а вместе с тем и рекламируемый продукт.
3. В течение трех лет мы проводили анкетирование в разных возрастных группах. Кратко обобщая результаты проведенной работы отметим, что на данный момент дети стали более негативно относиться к рекламе, нежели раньше, более старшее поколение, напротив, стало терпимее к данному телевизионному явлению. Создатели рекламы понимают, что правильно подобранное или удачно созданное слово – это успех. Слово может либо поднять, либо уничтожить рекламу. Поэтому тексту в рекламе отводят особое место; используются различные лингвистические средства для привлечения внимания потребителей. Создание рекламы – это процесс, который не стоит на месте, который постоянно модернизируется. Поэтому предпринятый подход будет способствовать тому, чтобы вновь создаваемые тексты рекламы становились лучше, интересней, эффективней.

УДК 811. 161. 1

«Расшатывание» грамматической нормы как индикатор изменений в семантической структуре современного русского языка

Коломейцева Т. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Считается, что современный русский язык – это единый язык «от Пушкина до наших дней». Тем не менее, языковая система постоянно эволюционирует: появляется новая лексика, меняются словообразовательные модели, нормы фонетики и грамматики. Активное изучение русской разговорной речи, начавшееся в 60-х годах прошлого века, позволяет с наибольшей эффективностью отследить эволюцию языковой нормы на протяжении последних десятилетий. Общепризнанным на сегодняшний день является диалектический подход к языковой норме, признание ее подвижности, исторической обусловленности, наряду с устойчивостью. Эффективность, адекватность и корректность воспринимаются как релевантные свойства языковой нормы.

Следствием изменяющихся социолингвистических обстоятельств является выработка языковой системой новых средств, позволяющих адекватно выражать актуальные для современного носителя языка смыслы. Этот процесс протекает на разных уровнях языковой структуры, наиболее очевидны его последствия на грамматическом уровне языка. «Расшатывание» языковой нормы зачастую является лишь внешним индикатором этой глубинной тенденции. В докладе будут рассмотрены две языковые зоны, на примере которых можно проследить закономерности развития этих механизмов.

1. Проблема ненормативной замены синтаксических конструкций беспредложного управления и предложно-падежных сочетаний конструкциями типа «*”о”* + предложный падеж» (например, бояться о последствиях вместо бояться последствий) в речи носителей современного русского языка. «Формалистический» [М. Я. Гловинская] и «семантический» [Г. А. Золотова] подходы к проблеме. Исследование вопроса в диахронии показывает, что в русском языке: 1) прошёл процесс сужения круга слов и словосочетаний семантической группы «чувства», способных управлять конструкцией «*”о”* + предложный падеж» в делиберативном значении; 2) идёт процесс постепенного расширения круга слов и словосочетаний «информационной» семантической группы, способных управлять конструкцией «*”о”* + предложный падеж» в делиберативном значении. Вероятно, данный процесс во многом обусловлен экстралингвистическими процессами: возрастающей ролью информации в жизни социума, повышением частотности смысла «содержание», активным развитием официально-делового стиля, требующего полипропозитивности и развития соответствующих средств синтаксической связи.

С другой стороны, конструкция «*”о”* + предложный падеж» в современной русской речи часто наблюдается при словах, не входящих в «информационную» группу и группу «чувства». Именно они дают основной процент ошибок. Делиберативная синтаксема вступает в формальные подчинительные отношения с главным словом, не имеющим непосредственной делиберативной валентности, но нуждающимся в раскрытии «содержания» и управляющим в норме словами (классификаторами), которые имеют нужную валентность. Таким образом, можно утверждать, что в современном русском языке за конструкцией «*”о”* + предложный падеж» окончательно закрепилось значение делиберативного объекта. Анализ языкового материала показывает, что в современной русской речи имеет место активное использование делиберативной конструкции «*”о”* + предложный падеж» в качестве свободной синтаксемы за пределами круга слов и словосочетаний, которые традиционно управляют этой синтаксемой.

2. Интересным представляется исследование грамматического класса слов-предикативов. Под предикативом мы понимаем все неизменяемые слова, регулярно выступающие в функции предиката. Класс этих слов в современном

русском языке неоднороден, однако даже обзорное знакомство с языковым материалом позволяет сделать вывод, что слова-предикаты специализируются, в основном, 1) на выражении ментальных, эмоциональных, физических состояний субъекта (Ему весело. А мне фиолетово! и т. П.); 2) на выражении оценки (Он, кажется, того. Она себе на уме). При этом нередко грамматические конструкции, включающие в себя предикатив, воспринимаются как противоречащие кодифицированной норме литературного языка. Тот факт, что класс слов-предикативов постоянно пополняется новыми лексемами (в основном, за счет молодежного сленга: лениво, влом, по барабану), позволяет считать данную зону перспективной для дальнейшего исследования.

УДК 882

Сборник рассказов В. Набокова «Возвращение Чорба»: поэтика целого

Копосова Л. В.

Санкт-Петербургский государственный университет

Сборник рассказов «Возвращение Чорба» вышел в Берлине в 1930 году и, кроме 15 рассказов, включал в себя 24 стихотворения. В новейшем собрании сочинений писателя [1] произведения располагаются в порядке их первых публикаций, что не позволяет воспринимать их вместе как единство. Действительно, книги «Возвращение Чорба» в собрании нет, есть рассказы из этого сборника. Между тем, рассказы составляют собственно книгу, целое. Новеллы, включенные автором в данный сборник, были написаны в разные годы. Очевидно, что при публикации сборника существовала определенная концепция его построения, расположение рассказов не было случайным, несмотря на то, что внешне рассказы весьма разнородны.

Единство цикла «Возвращения Чорба» основывается на сходстве основных образов и мотивов, сквозных лейтмотивов рассказов; новеллы объединяет схожая система пространственно-временной организации, частотность употребления определенных цветовых обозначений. Некоторые рассказы сборника – «Благость», «Письмо в Россию» – мыслились писателем как главы первого романа «Счастье». Таким образом, можно говорить о тенденции тяготения рассказов рассматриваемого сборника к объединению в целое. По крайней мере, они мыслились автором как единство.

Важнейшим мотивом, оформляющим цикловое единство, выступает у Набокова мотив возвращения. Возвращение мыслится здесь как универсальная категория, единственный смысл существования. Возвращение – также сущность переживания субъекта. Здесь необходимо отметить связь мотива возвращения с мотивом круга, столь частым в произведениях Набокова.

Герой большинства рассказов – эмигрант, нищий художник, находящийся в поиске, оказывающийся в атмосфере несвободы, мире пошлости, буруемаемый чувством бесконечного одиночества в абсурдном мире. Неизбежен романтический конфликт «странного» и гениального героя-одиночки с окружающим его миром пошлости: «Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, и в этом мире смысла не было».

Попытка возвращения обречена на неуспех. Возвращение происходит скорее в иллюзорном мире, чем в реальности. Герой ранней набоковской прозы принадлежит миру реальной действительности. Устремляясь в мир грез, он не может оторваться от земли, которую в то же время не может преобразить. Все герои книги «Возвращение Чорба» неспособны на воплощение своих воздушных замков. Им нужно подтверждение своей мечты в реальности, их потребность ощутить утраченную реальность обрекает поиск и попытку возвращения на неудачу. Когда же они не находят то, что ищут, понимают, что являются изначально проигравшими.

С мотивом возвращения оказывается тесно связанным мотив смерти. В центре большей части рассказов сборника «Возвращение Чорба» – тема смерти или утраты, и, как следствие, ощущение глобального одиночества. Замкнувшись в чувстве потери, горя, которое становится главным предметом изображения, герой находится в состоянии отчуждения от всего остального мира.

О смерти не говорится в рассказах «Порт», «Звонок», «Гроза», «Путеводитель по Берлину», «Благость». Представляется, что рассказы, в которых не упоминается смерть, менее значимы в контексте цикла. В большинстве рассказов сам момент смерти остается за пределами текста, но факт смерти проступает через воспоминания и переживания (прошедшего – заново), смерть и является их истоком. Чувство глубочайшей утраты, образуя как бы глобальную требующую заполнения нишу, уводит от реальности и погружает в иллюзорный мир грез и воспоминаний.

Смерть как один из возможных уходов от абсурдной и враждебной реальности имеет зыбкий характер: четкой границы между жизнью и смертью не существует. В тесной связи с этим явлением находятся набоковские эксперименты со временем. Набоков знает, что бытие есть, а небытия нет. И задумывается над тем, что происходит в тот миг, тысячную долю секунды, – между жизнью и смертью. Для писателя это особое пространство настоящего, прошлого (памяти) и будущего (фантазии).

Как и в других рассказах, несчастье расширяет возможность видеть, дарит герою счастье созерцать окружающее, в чем и таится источник благости. Таким образом, можно проследить развитие основных мотивов от начала сборника к его концу. Рассказчик в «Благости» учится видеть мир и запечатлеть его в творчестве. Примечательно, что новелла заканчивается импрессионистической зарисовкой: Мотив возвращения появляется именно здесь: возвращение вновь сопровождает творчество, и это главный итог, к которому приходит герой. Потерявшие возвращаются к жизни (Чорб, Слепцов в «Рождестве», герой, пишущий «Письмо в Россию», повествователь в «Ужасе»), гибель близкого существа широко раскрывает им глаза на мир, в котором они живут, заставляет видеть и ощущать окружающую действительность. Смерть другого возвращает к настоящей жизни. Отсюда и импрессионистичность рассказов Набокова.

Смерть в рассказах Набокова зачастую становится благом, несет парадоксальное, непостижимое разумом счастье тем, кто умирает. Еще более продуктивным является возникающее не раз переплетение феноменов смерти и счастья – в мире Набокова они неразделимы: именно смерть спасает от нелюбви и несчастья. Таким образом, посреди жизненного трагизма, пошлости, одиночества герой Набокова приходит к ощущению счастья, блага.

1. Набоков В. В. Русский период: Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001.
2. Набоков В. В. Русский период: Собр. соч.: В 5 т. СПб., 2001. Т. 2. С. 490.

К вопросу об этическом содержании романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

Коренева Е. Ю.

Белгородский государственный университет

При решении проблемы соотношения этического и эстетического в романе «Портрет Дориана Грея» возникают по меньшей мере 3 вопроса, ответы на которые не соответствуют объективной оценке романа. Отобрав из различных литературоведческих работ 3 ключевые цитаты, составляющие суть трех проблемных вопросов, получаем 3 проблемные темы: 1) «лорд Генри и ему подобные», 2) «в погоне за блестящей фразой», 3) «искусство против нравственности».

Первая проблема заключается в отождествлении О. Уайльда с лордом Генри и Д. Греем. Основываясь на мнимом разделении писателем взглядов своих героев, часто строится литературоведческий анализ всего романа, причем извращенность и аморальность героев приписывается писателю, из чего делается вывод об извращенности и аморальности романа. Так, например, Д. Е. Яковлев отождествляет О. Уайльда и лорда Генри, доказывая взгляд О. Уайльда на человека в жизни и искусстве, исходя из следующего высказывания лорда: «Талантливые живут своим творчеством и поэтому сами по себе совсем не интересны». Поэтому, -делает вывод исследователь, -умирает Сибил Вейн: «несчастливая актриса солидарна с изысканным аристократом: действительность убивает искусство, искусство опустошает жизнь» [1]. Остается неясным, каким образом героиня может быть солидарна с лордом. Сомнительно также, что О. Уайльд, руководствуясь не сюжетом, но идеей об отсутствии интересности людей вне искусства, соотнося себя с Дорианом и лордом Генри, убивает Сибил. Еще в письме редактору Скотс Обзервер от 9 июля 1890 года в ответ на «вопиюще несправедливую рецензию» романа писатель пишет: «ваш рецензент совершает... преступную ошибку, пытаясь поставить знак равенства между художником и предметом его изображения... Он [художник] отдален от изображаемого. Он создает произведение и созерцает его» [2].

Вторая проблема—неоднозначная трактовка парадоксов О. Уайльда. «Уайльд обожает парадоксальные высказывания, в погоне за блестящей фразой ему порой приходится поступать точно и глубиной значения. Нередко Уайльда любовь к фразе ослепляла, мешала увидеть суть явления», - пишет Д. Е. Яковлев [1]. Следует, однако, отметить, что О. Уайльд, несомненно, понимал, что любой парадокс двусторонен и может быть истолкован по-разному. И ему ни в коем случае не было нужно откровенное обнажение некоей «сути». Д. Е. Яковлев, доказывая свою точку зрения, утверждает, что К. Чуковский «представлял лидера эстетизма [Уайльда] просто как... позера и болтуна, чьи афоризмы являются только пустой игрой острого, но бесплодного ума» [1]. Однако, К. Чуковский, напротив, пишет о том, что «исследователь поступил бы весьма опрометчиво, если бы стал безапелляционно огульно осуждать все эти парадоксы О. Уайльда и видеть в них одно лишь трюкачество», и добавляет, что на самом деле «аморальные» парадоксы Уайльда направлены против «фарисейской, биржевой «добродетели», против «закоренелых филистеров» [3]. С ним согласен В. В. Шерванидзе: «Парадоксальность суждений писателя обусловлена стремлением разрушить стереотип...» [4].

Одной из самых главных проблем соотношения этического и эстетического в романе становится решение исследователями вопроса, нравственен или безнравственен роман, причем по мнению большинства из них, роман безнравственен и, следовательно, не является «истинным искусством». Руководствуясь предисловием О. Уайльда к роману, Д. Е. Яковлев доказывает, что «отрыв нравственности от искусства подталкивает его [писателя] к аморальным выводам». Далее он утверждает, что «если искусство не желает быть моральным, то оно становится внеморальным или аморальным». Квинтэссенцией философии Д. Е. Яковлева можно считать следующее его высказывание: «Низвергая викторианскую мораль [которую К. Чуковский называет филистерской], Уайльд приходит... к аморализму. Во-первых, он выводит искусство... из сферы морали; следующий шаг—критика и неприятие добродетели как таковой» [1]. Однако, сам О. Уайльд писал, что произведение не может быть ни морально, ни морально, и понимать это следует так, что оно есть зеркало, в котором отражается только читатель: «люди с художественными наклонностями увидят его красоту, а люди, которым этика говорит больше, чем эстетика, увидят содержащийся в нем моральный урок... Каждый человек увидит в нем то, что он есть сам» [2].

В заключение работы, можно привести цитату из письма О. Уайльда У. Л. Кортни от 19 мая 1891 года: «по выходе в свет роман подвергся грубой и глупой критике за «безнравственность», а мне хотелось бы, чтобы он был критически рассмотрен исключительно с точки зрения искусства, т. Е. с точки зрения стиля, сюжета, построения, психологии итп» [2].

1. Яковлев Д. Е. Моралисты и эстеты. М., 1988.
2. Уайльд О. Письма. СПб., 2000.
3. Чуковский К. И. Люди и книги. М., 1960
4. Шерванидзе В. В. Зарубежная литература XX века. М., 2002

Мотив тепло/холод в повести Н. С. Лескова «Житие одной бабы»

Коробкова А. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Антитеза тепло/холод глубоко укоренена в русской языковой картине мира. В словаре В. И. Даля отмечены не только прямые лексические значения этих слов, но и переносные, поскольку они стали языковыми метафорами: «теплота души, сердца, чувства, доброе, милосердное, радушное расположение, любовь»; холод—«нравственная стужа, безучастие к нуждам ближнего, безчувственность, себялюбие, samotnost...» [2, 339,558]. Антитеза тепло/холод и метонимически связанные с ней антитезы зима/лето, весна/осень часто имеют иносказательное, символическое значение в литературе («Шинель» Гоголя, «Мороз, Красный нос» Некрасова) [5].

2. Связь творчества Лескова с народно-поэтическими традициями проявляется, в частности, в изображении природы [4], в близости к которой живут и трудятся многие его персонажи (своих любимых героев писатель находит обычно вдали от «гнилого» Петербурга). Символика пейзажа, психологический параллелизм, вмешательство природных стихий в решительные моменты сюжета – все это широко представлено в его произведениях. Вот как описано, например, в хронике «Старые годы в селе Плодомасове» появление героини в усадьбе ее жестокого похитителя: «...Сквозь грязно-серые облака золотыми стрелами упал пук вечернего солнца и, как бы благословив прибытие боярышни, снова закрылся» [1,370]. Это стилизация сказания, легенды.

3. В повести «Житие одной бабы» (1863) рассказано о трагической судьбе крепостной крестьянки, Насти Прокудиной, предвосхищающей тип «праведницы». Сюжет прост и печален: Настю, разумницу, работницу и пещельницу, по расчету выдают насильно замуж за «гугнявого» полуидиота, в замужестве она чахнет, а потом приходит любовь и вслед за ней—смерть, которую сильно ускорила полицейские меры (беглянку возвращают по этапу домой). Хотя установка на сказ очевидна в заглавии («Житие...»), стиль в этой ранней повести Лескова еще неровный, и можно

говорить о совмещении в рассказчике художника слова и публициста-идеолога. Здесь чередуются два способа выражения единой идейно-смысловой точки зрения. Многие главы включают назидательные концовки, явно избыточные по отношению к уже рассказанному эпизоду. Так, глава о свадебном створе (основной текст ее составляет иносказательный разговор будущих родственников за штофом вина) завершается разъяснением: «С радости все целовался пьяный брат, продавши родную сестру за корысть, за прибитки» [1,123]. В следующей повести, «Леди Макбет Мценского уезда», подобных вставок уже не будет.

4. На фоне публицистического комментария особенно очевидно своеобразие художественного «языка». И формой косвенного присутствия автора, выражения оценки является сквозной мотив тепла / холода. Обоснован сам выбор календарного времени, на которое приходится завязка сюжета: «Снежок в эту осень рано выпал; к Михайлову дню уж и санный путь стал» [1,116]. Рассказчик, как и его герои, определяет время по церковному – и одновременно аграрному – календарю: «Так прошло Рождество» [1,126]; «пришел Великий пост» [1,160]; «после Успеньева дня» [1,176]. Рассказу о свадьбе сопутствует мотив холода: брат объявляет Насте о своем решении в чулане, где «холод, и слезы, как падают, так смерзнут» [1,124]; от подблюдных песен Настя убегает во двор, где «пробил ее мороз до костей в одном платье» [1,128]; «В церкви долго ждали попа; все свахи, дружки и подружки измёрзли...» [1,132]; сваха положила Настю «в холодную постель и одела веретьем, а сверху двумя тулупами. Тряслася Настя так, что зубы у нее стучали. Не то это от холода, не то бог ее знает от чего. А таки и холод был страшный» [1,135]. Упоминание о холоде становится знаком беды. И умирает Настя зимой: она «замерзла в мухановском лесу» [1,227].

5. Но время действия повести, охватывающей несколько лет из жизни героини, – не только зима. Здесь есть и весенний, и летний пейзаж, по-разному соотносённый с судьбой и переживаниями героини. После первой зимы, проведенной в постылом доме свекра, в «Вербное воскресенье», с Настей случился припадок истерики. Лесков подчеркивает контраст между «светлым, теплым, солнечным днем», когда «чтуется во всем пора любви, пора темных желаний» [1,160-161], и болезненным состоянием героини. Другой контекст – психологическая параллель между недолгим счастьем Насти и весенними «днями погожими и ночами теплыми, роскошными, без луны, с одними звездочками на синем небе» [1,181].

6. В повести можно выделить и другие сквозные мотивы: теснота/простор, песни/косноязычие, немота. В совокупности эти внутритекстовые и одновременно интертекстуальные мотивы [3] создают богатый иносказательный «язык» художника, незаметно воздействующий на все пласты сознания читателя.

1.. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 6 т. М., 1973. Т. 1; 2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1995. Т. 4; 3. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М., 1994; 4. Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988; 5. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». М., 1990.

Образ Грааля в средневековом романе XII – XIII вв.

Королёва Е. М.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

В работе рассматриваются произведения французских и немецких авторов, таких как Кретьен де Труа, Вольфрам фон Эшенбах, Робер де Борон, Генрих фон дем Тюрлин, Альбрехт фон Шарфенберг, а также анонимные французские романы XIII века («Перлесво», «Ланселот-Грааль»). Прослеживается формирование, развитие и функции образа Грааля, одного из самых загадочных символов Средневековья и нашего времени.

Грааль с самого начала своей литературной истории тесно связан с женскими персонажами. Герой принадлежит к роду Грааля по материнской, а не по отцовской линии, что сохраняется даже в самых поздних, христианизированных версиях («Ланселот-Грааль»). Мать – первый этап инициации героя, его интеграция в окружающий мир. Грааль невозможно покорить, не искупив грех, совершённый по отношению к матери (К. Де Труа, Р. де Борон), не освободив её из Другого мира (Тюрлин), не защитив её от врагов («Перлесво»). Встреча с возлюбленной – второй важнейший этап инициации героя. Её замок – прообраз замка Грааля, что прослеживается при сравнительном анализе их описаний. Любовь возвышает героя, подготавливает его к восприятию Грааля. Таким образом, женские персонажи играют связующую, посредническую роль между артуровским миром и миром Грааля.

Свойства Грааля явно указывают на его женскую природу: он обладает плодородными функциями (снабжает присутствующих едой и напитками по их желанию). Кроме того, по своей форме Грааль в большинстве романов – блюдо (Кретьен)/ кубок (Р. Де Борон, «Перлесво»), «Ланселот-Грааль»). Если у В. фон Эшенбаха Грааль – камень, то последующие немецкие авторы (Тюрлин, Шарфенберг) возвращаются к французской версии (Грааль – чаша, сделанная из камня Эшенбаха). Чаша – изначально женский символ, она – один из основных атрибутов кельтских Богинь-Матерей, с которыми, как показано в работе, генетически связаны женские персонажи романов о Граале.

И женские персонажи, и Грааль связаны не только с идеей плодородия, изобилия, но и с Другим миром, миром мёртвых. Там расположен замок Грааля, на что указывают многочисленные детали (недоступность для обычных людей, месторасположение на острове/ горе, способность исчезать/ появляться и т. п.). Г. фон дем Тюрлин прямо говорит о том, что замок населён мертвецами. Сам Грааль смертоносен для тех, кто недостойн его (грешники/ язычники), поиски Грааля фактически становятся причиной гибели артуровского королевства («Ланселот-Грааль»). Женщины в романах о Граале несут не только радость и процветание, олицетворяя суверенитет государства, но и ведут рыцаря (а с ним иногда и всю землю) к гибели (Гениевра, чуть не погубившая Ланселота своей жестокостью; история Orgueilleuse Pucelle и Гавейна и т. д.). Таким образом, наблюдается амбивалентность образа Грааля и фигуры женщины в романах о Граале.

В романах XIII века в связи с проникновением догматической, христианской мысли место возлюбленной занимает девственная сестра героя: плотские отношения заменяются духовным. Здесь, несомненно, наблюдается влияние культа девы Марии, нашедшего свой расцвет в XIII веке. Трансформируется также и фигура матери: отныне в её образе особенно подчёркиваются черты траурности, жертвенности, уподобляющие её скорбящей Богоматери. Возлюбленная же, напротив, становится препятствием к достижению Грааля («Ланселот-Грааль»), хотя иногда она может ставиться на одну ступень с самой матерью Христа, как происходит, например, в романе «Перлесво» с королевой Гениеврой. В образе сестры героя также делается акцент на жертвенности (Дандрана в «Ланселот-Граале» погибает, отдав свою кровь для излечения прокажённой; у Шарфенберга – Сигуна, скорбящая по Шионатуландеру и др.). Дева Мария также, как и Богини-Матери, связана с образом сосуда, что доказывается примерами из лирики XII – XIII вв. (А. де Сен-Виктор, «Salve Mater salvatoris,/ Vas electum, vas honoris...»; немецкие Marienlob), а значит, связана и с Граалем – именно деве Марии посвящён храм Грааля у А. фон Шарфенберга.

Роль коннекторных рядов при создании образа ночи в рассказе И. А. Бунина «Поздний час»

Кощкарова Н. И.

Ставропольский государственный университет

Считается, что изобразительность И. А. Бунина стала новым этапом в развитии русской прозы. В прозе И. Бунина реалии, их постоянные и переменные признаки, ситуации описываемого мира изображаются с конкретной пространственно-временной точки зрения повествователя или персонажа, которая находится в динамике, при этом учитываются различные аспекты восприятия (зрение, слух, осязание, обоняние). Стиль И. А. Бунина во многом отличался от предшественников, которым была чужда «острая яркость красок» и присуща точная последовательность в указании всех признаков. Описания в его прозе, с одной стороны, ситуативны, а с другой — характеризуются объединением разных аспектов восприятия.

Одной из особенностей стиля И. Бунина является употребление повторов, образующих конкретные ряды. С их помощью писатель создает тот или иной образ в тексте, акцентирует внимание читателя на том или ином объекте.

Рассмотрим на конкретном примере (рассказ «Поздний час»), как и с помощью каких типов и видов повторов Бунин создает образ ночи. Термин «коннекторы», введенный в зарубежную лингвистику Е. Байзиковой, подразумевает средства взаимосвязи. Ею были выделены «содержательные коннекторы», к которым она отнесла тему, мотив автора (установку), «различные смысловые отношения между текстовыми единицами» [2].

Наиболее важным способом формирования коннекторных рядов всех пяти глобальных категорий текста является использование приема повторов. Именно они интересуют нас в данном случае.

Текстовое пространство рассказа «Поздний час» содержит несколько микротекстов, в которых создан образ июльской ночи. Связаны эти микротексты при помощи повторов:

1. «...А я шел в тени, ступал по пятнистому тротуару, — он сквозисто устлан был черными шелковыми кружевами. У нее было такое вечернее платье, очень нарядное, длинное и стройное. Оно необыкновенно шло к ее тонкому стану и черным молодым глазам».

2. «... Видел... одинокую зеленую звезду, теплившуюся бесстрастно и вместе с тем выжидательно, что-то беззвучно говорившую. Но и двор и звезду я видел только мельком — одно было в мире: легкий сумрак и лучистое мерцание твоих глаз в сумраке».

3. «... Из-за стены же дивным самоцветом глядела невысокая зеленая звезда, лучистая, как та, прежняя, но немая...».

При помощи парадигматического повтора: «оно шло к ее тонкому стану и черным молодым глазам», «лучистое мерцание твоих глаз в сумраке» — образы «ночи» и «возлюбленной» переплетаются в одно целое, становятся неотъемлемой частью друг друга. Это также подтверждает следующее использование парадигматического повтора: «... ступал по пятнистому тротуару, — он сквозисто устлан был черными шелковыми кружевами...», оно необыкновенно шло к ее тонкому стану и черным молодым глазам.

Как уже говорилось ранее, прозаическим текстам Бунина присущ динамический характер, который поддерживает точные, полные повторы: «Я шел — большой месяц тоже шел, а я шел... я шел все прямо по проспекту»

Парадигматический повтор: И мы сидели, сидели в каком-то недоумении счастья... Когда я глядел вправо, я видел одинокую зеленую звезду... из-за стены же дивным самоцветом глядела невысокая зеленая звезда, лучистая, как та, прежняя, но немая, неподвижная. Однако эта, настоящая звезда, противопоставлена той, прошлой, тоже зеленой, но немой, неподвижной.

Исходя даже из этого небольшого материала, можно увидеть, какую немаловажную роль играют типы и виды повторов для создания волнующего образа ночи в прозе Бунина. В свою очередь, создание коннекторных рядов придает особенность, некоторую изюминку всему стилю писателя.

УДК 82. 0:801. 6;82 – 1/9

Эстетическая концепция Н. М. Карамзина в синхронно-диахронном освещении

Кравцова Н. Ф.

Ставропольский государственный университет

Эстетическая концепция крупнейшего представителя русского сентиментализма Н. М. Карамзина до сих пор подвергается уточнению и дополнениям, однако не подлежит сомнению целостность и осознанная разработанность эстетической концепции художника.

Целью работы является уточнение общих философских и эстетических принципов, нашедших своё отражение в творчестве писателя.

Эстетические воззрения Карамзина получили своё теоретически-философское и художественное воплощение в стихах и прозаических произведениях, напечатанных в «Московском журнале».

Эстетическая концепция Карамзина базируется на философских и эстетических идеях французского, немецкого и русского Просвещения. Просветители разбудили интерес к человеку как духовно богатой и неповторимой личности, чьё нравственное достоинство не зависит от имущественного положения и сословной принадлежности. Идея личности стала центральной и в творчестве Карамзина, и в его эстетической концепции.

«Человек велик духом своим, — писал Карамзин. — Божество обитает в его сердце».

Карамзин кладет в основу своих убеждений мысль о том, что именно обыкновенный, наделенный всеми слабостями, вынужденный бороться с недостатками человек и есть человек в подлинном значении этого слова.

Человеческие слабости привлекательнее, чем нечеловеческие добродетели.

Человек, сознающий себя далеким от совершенства, по мнению Карамзина, будет чужд и суровости и фанатизма, часто сопутствующих добродетели и героизму. Зато он будет отличаться добротой и терпимостью. Культурный прогресс и нравственное совершенство, с ним связанное, состоят не в создании идеального человека.

Карамзин убежден, что именно искусство воспитывает. Разработка, усовершенствование душевной тонкости человека достигается эстетическими средствами. Красота — лучший воспитатель. Поэтому и любовь — Карамзин считает это чувство эстетическим по существу — не порок и не слабость.

Карамзин писал: «Поэзия есть роскошь сердца. (...) Сие наслаждение возбуждает в нас чувство внутреннего благородства — чувство, которое удаляет нас от низких пороков. Благодарите, смертные, благодарите Поэзию, за то, что она возвышает дух и приятным образом напрягает силы ваши!»

Так определяется личность Поэта. Он должен быть человек, то есть не лишённый слабостей. Для того чтобы понимать людей, он должен быть сам человеком. От простых людей он отличается лишь способностью к перевоплощению, особым даром вмещать в себя не один, а множество характеров.

Чувствительность — так на языке конца XVIII века определяли главное достоинство повестей Карамзина. Писатель учил сострадать людям, обнаруживая в «изгибах сердца» «нежнейшие чувства», погружал читателя в напряжённую эмоциональную атмосферу «нежных страстей». «Чувствительным» и «нежным» называли Карамзина.

Трагизм жизни человека, порождаемый столкновением чувствительной души с враждебным обществом, — вот что прежде всего обнаружит читатель в повестях Карамзина. А ведь именно через осознание трагического, через сострадание человек может прийти к катарсису, т. е. нравственному очищению.

Таким образом, можно говорить об особом эстетическом мировидении Н. М. Карамзина, сформировавшемся под влиянием философских идей эпохи Просвещения.

Антропоцентризм при этом выступает художественной и философской доминантой концепции Н. М. Карамзина. Отождествление прекрасного и нравственного и абсолютизация роли художника, с одной стороны, обнаруживают предромантические тенденции в концепции Карамзина, с другой, гуманизм, в его классическом ренессансном инварианте, дают право утверждать о проникновении идей русского предренессанса в эстетику и творчество Н. М. Карамзина.

1. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина—М.: Книга, 1987.
2. Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии./Сб. статей—Л.: Худ. лит., 1986.
3. Макогоненко Г. П. Избранные работы. О Пушкине, его предшественниках и наследниках—Л.: Худ. лит., 1987.
4. Орлов П. А История русской литературы XVIII века—М.: Высш. шк., 1991.
5. Яковлев Е. Г. Эстетика: Учебное пособие.—М.: Гардарики, 1999.
6. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Повести.—М.: Правда, 1980.

УДК 808

Личностное мировоззрение глазами лингвиста

Крылов А. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Мировоззрение – проблема не только философская. Структура мировоззрения, его внутреннее устройство раскрываются, в частности, через лингвистику.

2. В любом тексте заложена определенная "философия", отвечающая на фундаментальные вопросы бытия. Чем меньше текст по своему объему и по своей культурной важности, то есть чем больше текст принадлежит к разрядам "временное", "повседневное", а не "вневременное", "вечное", тем меньше заметна его философская, мировоззренческая, идеологическая основа. Однако она есть даже у простого газетного объявления и раскрывается через концептуальный анализ, а также рассмотрение текста в широком культурном контексте.

3. Автор через создаваемую в тексте концепт-структуру воздействует на читателя и изменяет читателя, изменяет в нем самое главное – его мировоззренческие ориентиры и духовное содержание.

4. Поэтому концептуальная структура текста – проблема мировоззренческая. Это вопрос не просто устройства текста, но устройства сознания. А значит, и устройства деятельности того, кто является носителем данной концептуальной системы.

5. Личность принимает тот или иной концепт, и этот концепт начинает влиять на саму личность. Влияние проявляется в тексте, коммуникации и жизненном поведении. Текст и поведение в свою очередь оказывают влияние на окружающих, и таким образом происходит концептуальное воздействие личности на мир. Отследить данное воздействие бывает сложно. Это возможно, опять, через анализ концептуальной структуры текста.

6. Вспомним хрестоматийный пассаж из Сепира, использованный Уорфом в статье "Отношение норм поведения и мышления к языку"*: "Люди живут не только в объективном мире вещей и не только в мире общественной деятельности, как это обычно полагают; они в значительной мере находятся под влиянием того конкретного языка, который является средством общения для данного общества. Было бы ошибочным полагать, что мы можем полностью осознать действительность, не прибегая к помощи языка, или что язык является побочным средством разрешения некоторых частных проблем общения и мышления. На самом же деле "реальный мир" в значительной степени бессознательно строится на основе языковых норм данной группы. Мы видим, слышим и воспринимаем так или иначе те или другие явления главным образом благодаря тому, что языковые нормы нашего общества предполагают данную форму выражения". То, что здесь говорится о языке, можно перенести и на концептуальную систему конкретной личности. Человек окружен принятой им концептуальной системой, он смотрит на мир через некие виртуальные, мировоззренческие очки. Без таких очков человек просто не может существовать, как не может летать самолет без системы навигации. Система концептов – это система навигации. Это не столько отражение реальности, сколько ее интерпретация, ее построение для субъекта. Она же определяет построение самого субъекта как личности со свободой выбора. Она задает систему этого выбора и его критерии.

Личностное мировоззрение глазами лингвиста видится как сложно устроенная система. Эта система (через конкретного человека) воздействует на мир и изменяет мир. Именно лингвист (филолог) может профессионально отследить это воздействие. И – если надо – блокировать его.

1. Зарубежная лингвистика. Вып. 1. М., 1999. С. 58

УДК: 808. 012:801. 005

Типы лексических трансформаций при переводе названий организаций в газете

Кудинова И. А.

Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого

В процессе перевода постоянно приходится прибегать к грамматическим и лексическим трансформациям. В лексических системах двух языков, т. е. в языке оригинала (ИЯ) и языке перевода (ПЯ) наблюдаются несовпадения. Причиной, вызывающими лексические трансформации, являются:

Разница в смысловом объеме слова. Слово может иметь различные виды лексических значений, оно может расширять или сужать свое значение, делать его более конкретным или абстрактным.

Различия в сочетаемости. Слова находятся в определенных для данного языка связях. Сочетаемость слов имеет место в случае совместимости обозначаемых ими понятий. Эта совместимость в разных языках бывает разной, и то, что возможно в одном языке, является неприемлемым в другом.

Каждая из разновидностей переводимого материала ставит особые требования к переводу. Для текстов газетно-информационных характерно наличие терминов, названий различных учреждений, фирм, организаций, более частых в данном жанре в связи с его целенаправленностью. Мы рассматриваем типы лексических трансформаций, связанные с переводом названий организаций в газете. Основные типы лексических трансформаций, применяемых в процессе

перевода, включают такие приемы как транскрибирование и транслитерация, калькирование и лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, смысловое развитие).

1. Транскрибирование. В языке, помимо исконных слов и освоенных заимствований, используются слова и сочетания, сохраняющие свой иноязычный облик и воспринимающиеся как вкрапления из других языков. Они могут оформляться как латиницей *alma mater*, так и кириллицей алма-матер. Особую важность имеет точность передачи собственных имен, например, названий организаций: 'Стандард ойл девелопмент компани' – "Standard Oil Development Company", Ассошиэйтед Пресс – "Associated Press", Би-би-си – "BBC", Бритиш Юнайтед Пресс – "British United Press".

2. Транслитерация. Этот прием аналогичен заимствованию иностранного слова. В качестве переводческого эквивалента безэквивалентной единицы ИЯ используется ее графическо-фонетическое обозначающее, воспроизводимое в письменном переводе буквами ПЯ, а в устном переводе произносимое согласно фонетическим правилам ПЯ. Транслитерация является едва ли не единственным приемом воспроизведения безэквивалентной лексической единицы в переводе, например: Интерпол – "Interpol", НАСА – "NASA", НАТО – "NATO", ОПЕК – "OPEC", ВМО – "WMO", ВТО – "WTO".

3. Калькирование. Суть этого приема заключается в том, что составные части безэквивалентной лексической единицы (морфемы или лексемы) заменяются их буквальными соответствиями на языке перевода. Степень раскрытия описываемого явления с помощью этого приема зависит от того, насколько «конструкция» самой лексической единицы, именуемая в лингвистике внутренней формой, отражает то, что она обозначает ("BBC" – "British Broadcasting Corporation" – Британская вещательная корпорация, "CIA" – "Central Intelligence Agency" – ЦРУ, Центральное разведывательное управление, "DIA" – "Defence Intelligence Agency" – Разведывательное управление министерства обороны США, "FBI" – "Federal Bureau of Investigation" – ФБР, Федеральное бюро расследований).

Удачные продукты транслитерации и калькирования – транслитеремы и кальки – пополняют собой сначала неформальный арсенал переводческих эквивалентов, а затем общие и специальные двуязычные словари. В результате этого постоянного процесса безэквивалентная лексика, поддающаяся калькированию и транслитерации, через какое-то время перестает быть безэквивалентной.

Исследование приёмов перевода названий организаций показало, что самым распространенным является калькирование или дословный перевод. Если раньше в ПЯ не хватало словарных единиц для перевода тех или иных слов, и переводчики прибегали к таким способам перевода как транскрипция и транслитерация, то сейчас словарный состав ПЯ, в данном случае русского языка, довольно обширен, что спокойно позволяет находить для перевода названий организаций слова, являющиеся эквивалентами словам ИЯ.

1. Латышев Л. К. Технология перевода. М.: НВИ-Тезаурус, 2001, 278 с.

2. Левицкая Т. Р., Фитерман А. М. Проблемы перевода. М.: Издательство «Международные отношения», 1976, 205 с.

3. Розенталь Д. Э., Джанджакова Е. В., Кабанова Н. П. Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию. Издание второе, исправленное. – М.: ЧеРо, 1998. – 400 с.

УДК 82. 0:801. 6;82-1/9

Глаза как художественная доминанта в создании портрета героя в прозе М. Ю. Лермонтова

Кудинова Л. В.

Ставропольский государственный университет

Интерес к глазам в искусстве является закономерным, что обусловлено выражением через них таинственной жизни духа. Согласно теории живописи, именно глаза привлекают наибольшее внимание реципиента [1].

Основываясь на текстах двух незаконченных романов М. Ю. Лермонтова («Вадим» и «Княгиня Лиговская»), можно проследить акцентирование глаз, взгляда в портретных характеристиках и описаниях героев, являющееся способом воссоздания их облика. Чаще всего такие описания помогают в раскрытии характера, а иногда обманывают ожидания читателя, играя на контрастном сопоставлении предполагаемого богатства и чистоты духовного мира и реальной нравственной низости.

В «Вадиме» и «Княгине Лиговской» встречаются случаи намеренного снижения значимости глаз как ретранслятора сверхчувственной сущности личности. Однако стоит заметить, что редуцирование до описания только глаз портрета Печорин связан с противоречиями, разрывающими душу Печорина. Примечательно в этом также то, что для своих «инсценировок» Печорин не только в этом романе выбирает не совсем обычных женщин. В «Княгине Мери» у героини «бархатные глаза», они «будто бы тебя гладят», а еще они «магнетические», выдающие внутреннюю жизнь сердца и свою мистическую силу.

Глаза как деталь портрета в некоторых случаях могут быть и указанием на особенности философской концепции автора.

Очевидно, что больше всего внимание автора сосредоточено на взгляде тех его персонажей, которые связаны с духовным, а значит и потусторонним, миром. Поэтому на примере описания глаз героя можно проследить воплощение различных типов демонической личности в произведениях Лермонтова (Вадим, Печорин из «Княгини Лиговской», Печорин в «Герое нашего времени»). Здесь следует также отметить и некоторую нестандартность внешности первого Печорина и Вадима (неправильные черты лица, вплоть до уродства у второго), которая также может быть намеком на мистическую выделенность героя из круга людей. Кроме того, Вадим самим Лермонтовым именуется демоном. Как видим, деталь портрета подтверждает ранее сделанный исследователями вывод о том, что каждый из рассмотренных героев представляет собой последовательные воплощения демонической личности, причем эволюция образа идет по пути от косвенно причастного вещному миру одинокого и бунтующего духа к человеку, являющемуся носителем демонизма и пытающемуся вопреки року быть режиссером собственной жизни.

Интересно отметить сходство в описании глаз у Печорина и Демона. В главе «Максим Максимыч» «Героя нашего времени» сказано, что у Печорина в глазах «был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный». Взгляд Демона из одноименной поэмы тоже отмечен сравнением с металлом:

Могучий взор смотрел ей в очи!

Он жег ее. Во мраке ночи

Над нею прямо он сверкал,

Неотразимый, как кинжал.

Учитывая, что блеск глаз акцентируется не только у этих двух героев, можно, на наш взгляд, рассматривать его как характерную примету демонизма.

Приведенные выше факты позволяют утверждать, что описание глаз в прозе М. Ю. Лермонтова, во-первых, соотносится с универсальным для искусства представлением о них как о зеркале души и, во-вторых, является внешней характеристикой демонического героя (способность блестящих, горящих глаз к прозрению себя и других, выражение бунта против мироздания). Последняя особенность выступает указанием на систему философских идей автора.

УДК 10. 01. 01

Образ дома в драматургии Николая Коляды

Кузнецова Н. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

В драматургии Николая Коляды дом является константным художественным образом и выступает как модель мироздания, отдельный «микрокосмос». Устойчивые атрибуты дома, такие как: двери, окна, стены носят у Коляды символический характер и напрямую связаны с темой смерти. Так, люди, живущие в маленьких комнатах-гробах, превращаются в мертвецов еще при жизни. В домах царит атмосфера неустроенности и хаоса, и если здесь и можно жить, то из последних сил. Постоянные потоки («Корабль дураков», «Уйди-уйди») и невыносимые запахи, доносящиеся то с птицефермы, то с коксохимического завода («Мурлин Мурло»), а также звуковые образы еще более усиливают невыносимость существования героев. Подземный гул и грохот, раздающиеся от проезжающего под домом поезда метро, вызывают ассоциации с адом, в котором черти варят грешников («Канотье») и создают устойчивый для драматургии Николая Коляды образ дома, в котором просто невозможно жить. Множество ненужных, бесполезных вещей, груды мусора, пустые бутылки захламляют и без того тесные жилища героев. Со всем этим беспорядком и хламом причудливо сочетаются детали интерьера, призванные хоть немного приукрасить убогие дома. Но духовные потребности героев не выходят за пределы «кича», поэтому портреты поп-идолов и политических деятелей, репродукции картин передвижников, коврики с рисунками из сказочных сюжетов и цветы в горшках на фоне всеобщего хаоса выглядят неестественно и глупо. Вся метафизика жизни этих людей сводится анекдоту: «В канаве, полной грязи пльвет облезлая крыса с крысенком на спине. Заметив над канавой летучую мышь, крысенок задирает голову и кричит: «Мама, смотри, ангел, ангел!» («Рогатка»).

Постоянные мечты о нормальной жизни и желание вырваться из привычной среды обитания создают в пьесах ритм вечного «чемоданного» настроения («Курица», «Мурлин Мурло»). Герои Коляды – «скитальцы», так как находятся вне дома, вне семьи, вне устоявшихся человеческих традиций, а постоянная нехватка места приводит к тому, что им приходится жить в бараках и коммуналках или искать временное жилье. Естественное любопытство провинциального жителя к тому, как живут в столицах, очень скоро объясняется недоверием к возможности иного, нездешнего бытия. Поскольку само существование столицы или центра уже вызывает сомнения – и какой-нибудь Шпиловск или Дошатов не с чем соизмерять, ему нечего противопоставить. Герои уверены, что живут на краю света и ничего вокруг их дома, кроме силикатного завода и пропасти, больше нет («Три китайца»). Доминирует ощущение полнейшей заброшенности, отлученности от многообразного, бесконечного мира.

Любое, даже самое камерное пространство в пьесах Коляды, благодаря поведению его персонажей, похоже на площадь, базар, общий приют. Нарушается частное пространство героев, и их дома превращаются в проходной двор: сюда может войти любой, всегда, как если бы имел на это право постоянного жильца. Процесс жизни героев и основное содержание их существования, без каких-либо целей делает их близкими миру животных («Мы едем, едем, едем», «Полонез Огинского», «Уйди-уйди»). Их жизненные интересы случайны и никак не связаны между собой, как и темы беспорядочных разговоров и лишенные смысла поступки. Нетерпимость и враждебность персонажей пьес по отношению к окружающим и друг к другу приводят к тому, что здесь даже матери не испытывают нежности к своим детям, а их ссоры переходят в драки («Мурлин Мурло», «Уйди-уйди»). У Коляды возникает реальная опасность, что в мире его героев детей вообще не будет. Само продолжение жизни проблематично, быть может, потому, что взрослые герои – как не повзрослевшие дети, никогда не сумеют по-настоящему встать на ноги.

Однако, глубокая убежденность, что «так жили всегда» заставляет героев приспособливаться к такому существованию и жизнь по законам «дурдома» считать нормой. Они ссорятся и мирятся, справляют дни рождения и поминки, объясняются в любви и мечтают. Словом – живут.

Кажется, неоткуда взяться радости после очередного погружения в атмосферу «дурдома», созданную безумием его обитателей и уничтожающую их. Но, раскрывая неприглядные стороны жизни, Коляда не оставляет ощущения безнадежности: стоит только выглянуть за пределы «микрокосмоса» и убедиться, что за домом нет пропасти.

Функции иноязычных вкраплений в романе В. В. Набокова «Лолита»

Кузнецова Е. П.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Феномен творчества Владимира Набокова представляет для литературоведа-компаративиста особый интерес, так как ему удалось парадоксальным образом соединить отечественную и инонациональную литературные традиции. Проблема диалога наций и культур, проблема взаимопереводимости двух различных языков были для писателя источником постоянных размышлений и творческой рефлексии.

2. Использование иноязычных вкраплений в прозе Набокова как русского, так и американского периода объясняется его неверием в возможность выразить все ключевые особенности, все оттенки смысла какого бы то ни было языка посредством перевода, а также устойчивой творческой тенденцией «воплотить задуманное любыми средствами, находящимися в распоряжении писателя»[2].

3. В целом иноязычные вкрапления могут служить знаком принадлежности произведения к интеллектуальной прозе, отражать языковую ситуацию в обществе (проза Л. Н. Толстого), особенности мировосприятия и манеру письма самого писателя (В. В. Набоков).

4. Для «Лолиты» источниками идей, мотивов и сюжетных ходов стали произведения, написанные на нескольких языках: лирика Эдгара По (в частности стихотворение «Аннабель Ли»), «Кармен» Проспера Мериме и «Братья Карамазовы» Достоевского. Иноязычные вкрапления останавливают внимание читателя и исследователя на этих, а также многих других литературных аллюзиях и реминисценциях (Гете, Бюргер, Бодлер, Верлен и другие).

5. Французский язык, представленный вкраплениями в исконной графике, является значимым элементом создания образа Гумберта Гумберта: «винегрет из генов», «родился в Париже, учился в английской школе» [1]. Французские иноязычные вкрапления подчеркивают чужеродность Гумберта той среде, в которой он оказался, последовательно выстраивают ряд антитез: интеллектуал-европеец средних лет, запутавшийся в сетях саморефлексии и тупиковых лабиринтах избыточной европейской культуры, и американская девочка-подросток; «прогнвишая» Европа и мешанская Америка бесконечных дорог и мотелей (все это в сознании самого Гумберта). Помимо этого французские вкрапления выявляют связи двойничества между Гумбертом Гумбертом и другими персонажами: Клэрм Куильти и Гастоном Годэном, также использующими этот язык.

6. Иноязычные вкрапления используются и как элемент пародии, а значит, литературной полемики о целесообразности творческого метода, как ее понимал Набоков. Размышления Гумберта в одной из ключевых сцен романа, (он идет по коридору «чертога Зачарованных охотников»[1] к комнате, в которой спит Лолита) – это пародия на многоязычный поток сознания Джеймса Джойса, где французская речь Гумберта перемежается немецкими, итальянскими и английскими словами.

7. Можно выстроить следующую классификацию остальных групп иноязычных вкраплений:

а) Вкрапления в исконной графике, призванные сохранить то, что неизбежно потерялось бы при переводе (с английского на русский). Например, похожая на тюленя Шарлотта, старательно произносящая «уотерпруф». По словам Набокова, это один из тех образов, что составляют «нервную систему книги»[3].

б) Вкрапления на уровне морфем: нежный и мелодичный итальянский суффикс в имени Лолиты и уменьшительный немецкий суффикс -хен-, выявляющий глубокую внутреннюю связь Лотхен и Лолитхен, матери и дочери, о которой размышляет Гумберт, рассматривая семейный альбом.

в) Вкрапления, введенные в текст с целью фонетической игры, очень разнообразны. (Творческая манера Набокова вообще характеризуется пристальным вниманием к звуку и звуковым комбинациям как смыслопорождающим элементам). Это «говорящие» имена собственные, приобретающие дополнительный смысл, если попробовать их перевести или подыскать созвучие (фамилии Гейз, Клэр Куильти, Бианка Шварцман, Гумберт Гумберт, а также весь список учеников Рамздэльской школы). Это и географические названия, демонстрирующие любовь Набокова к именованию, созданию собственных миров, порождений его сознания, игре с читателем, которого он постоянно мистифицирует, предлагая разгадать, что такое Лектобург или Grey Star.

8. Таким образом, от подробного анализа функций иноязычных вкраплений в романе Набокова мы приходим к тому, что мысль о всемирности таланта писателя, о преодолении узких национальных рамок и придании всему лучшему, что он написал, интернационального статуса, мысль, впервые высказанную, кажется, Ниной Берберовой, следует признать справедливой.

1. Набоков В. В. Лолита. М., 1991; 2. Набоков о Набокове и прочем. М., 2002, с. 129-156; 3. Набоков В. В. О книге, озаглавленной “Лолита”// Владимир Набоков: pro et contra. СПб., 1997, с. 88; 4. Злочевская А. В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература 19 века. М., 2002, с. 5.

УДК 81. 73:882

Типология ценностей в аргументативном дискурсе

Кузьмин И. В.

Кемеровский государственный университет

“Ценности являются абстрактными идеалами, положительными или отрицательными, не связанными с какой-либо специфической позицией, предметом или ситуацией, которые отражают мнение лица об идеальной модели поведения и идеальной конечной цели”. [1].

В политике, морали, праве и других областях социальной и гуманитарной деятельности они часто служат основанием конкретной аргументации. Так, исходя из признания свободы как высшей социальной ценности для человека, можно аргументировано обосновать требование свободы слова и средств массовой информации, которые призваны эту свободу выражения мыслей граждан реально осуществить.

Например: It could open the prospect of the United Nations helping to build a government that represents all Iraqis – a government based on respect for human rights, economic liberty, and internationally supervised elections. (G.W.Bush 12. 09. 2002) Обращаясь к Генеральной Ассамблее ООН Буш апеллирует к тем ценностям, которые поддерживает сама ООН.

Ценностные установки характеризуются тем, что они выражаются в самых разнообразных конкретных формах, начиная от поступков и поведения людей и кончая мнениями, позициями и точками зрения по сложнейшим проблемам жизнедеятельности общества.

Ценностные суждения обладают значительно большей устойчивостью, чем мнения. Рокич, например, считает, что “люди могут иметь десятки или сотни тысяч мнений, придерживаться тысячи позиций, но располагают лишь дюжиной ценностей”. [1, с. 124].

Тем не менее, они также ограничиваются определенными факторами, условиями и обстоятельствами. Таким ограничителем выступает само время. Ведь то, что казалось ценным раньше, утрачивает свое значение позже. Важнейшим фактором изменения и ограничения ценностных ориентаций являются социально-экономические и культурно-гуманитарные факторы. Именно под их воздействием происходит формирование и изменение доминирующих ценностных суждений, а последние в свою очередь влияют на выбор форм деятельности, профессии, характер поведения и — что особенно важно — приемов и методов убеждения в процессе аргументации.

Например: Our first priority must always be in security of our nation, and that will be reflected in the budget send to Congress. My budget supports three great goals for America: We will win this war; we’ll protect our homeland; and we will revive our economy. (G.W. Bush 29. 01. 2002). Еще несколько лет назад у США не было таких приоритетов во внешней и внутренней политике. Но вследствие событий 11 сентября 2001 и приходом к власти радикально настроенного президента общенациональные ценности резко изменились.

Поскольку в ходе аргументации приходится добиваться согласия аудитории с выдвигаемыми утверждениями и т. д., постольку аргументатор должен быть готов к анализу тех неявных ценностных ориентаций, на которые опирается, большей частью имплицитно, та или иная аудитория. В этих целях важно выявить мотивации оппонента или собеседника, которые обычно также не выражаются вполне отчетливо и ясно, особенно когда речь идет о сложных и запутанных вопросах, которые затрагивают интересы людей. Под влиянием изменившегося положения вещей, неожиданных событий и т. п. результатов, изменится и место и значение отдельных ценностей в системе, а соответственно этому их иерархия в рамках ценностной ориентации.

Например: My thoughts and prayers are with the Iranian people, particularly the families of the many Iranians who are in prison today for daring to express their hopes and dreams for a better future. We continue to stand with the people of Iran in your quest for freedom, prosperity, honest and effective government, judicial due process and the rule of law. And we continue to call on the government of Iran to respect the will of its people and be accountable to them. (G.W. Bush’s radio address to the People of Iran on Radio Farda). Буш учел все страдания, проблемы и интересы народа Ирана, чтобы завоевать их доверие и расположение.

Дифференциация ценностей в конечном счете зависит от того сообщества людей, которые их придерживаются и защищают в различных видах деятельности в процессе коммуникации и аргументации.

1. Rokeach M. Beliefs, Attitudes and Values. p. 124. San Francisco, 1968.

Функционально-семантические особенности реализации пациенса (на материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)

Кузьмина О. В.

Ставропольский государственный университет

Целью настоящей работы является рассмотрение пациенса в трех аспектах: во-первых, с точки зрения семантики данного типа актанта, во-вторых, грамматические средства выражения, в-третьих, его функции.

Актанты входят в диктумное содержание предложения, являясь субъектами и объектами высказывания, которые соответствуют определенным действующим лицам и предметам в называемой ситуации. При этом актанты субъектного типа являются выражением различных типов субъекта, а актанты объектного типа – выражением объекта. Пациенс – это актант объектного типа, «типичная семантическая характеристика (роль) пассивного участника ситуации, описываемой в предложении», этим термином «обозначают участника, вовлеченного в ситуацию, которую он не контролирует и не исполняет» [1]. Пациенс может обозначать участника ситуации при предикатах-состояниях, объект воздействия при предикатах процесса и действия и т. Д., т. Е. его семантическая роль зависит от семантики предиката. Это широкое понимание пациенса. В узком смысле пациенс выражает лицо, подвергающееся действию субъекта предложения. Мы рассматриваем функционально-семантические особенности реализации пациенса, основываясь на его понимании в узком смысле.

Система актантов опирается на падежную систему. Поэтому грамматическим выражением пациенса являются существительные в определенных падежных позициях. Падежная форма всегда выступает как носитель определенной системы значений. Так, через дательный падеж выражается объектное значение, т. Е. значение объекта-адресата, либо (шире) того, к кому, на кого обращено действие, речь, отношение. Берлиозу отрезет голову женщина. Ему прокуратор приказал сдать преступника начальнику тайной службы. Объектное значение дательного падежа выражается и при сочетании с первообразными предложениями «к» и «по» в присловной позиции, а также с производными – «по отношению к», «навстречу» в неприсловной: Родные вам начинают лгать, вы, чья неладное, бросаетесь к ученым врачам, затем к шарлатанам, а бывает, и к гадалкам. ! По отношению к нему она чувствовала неприязнь.

Пациенс может быть выражен винительным падежом, при этом в присловной позиции он может называть объект самых различных действий и состояний в зависимости от семантики глагола. Семантика активного действия выражается пациенсом при переходных глаголах: Поэт, для которого все сообщаемое редактором являлось новостью, внимательно слушал Михаила Александровича, уставив на него свои бойкие зеленые глаза, и лишь изредка икал, шепотом ругая абрикосовую воду...Крысобою ..., ударил арестованного по плечам. Семантика отношения – при глаголах и безлично-предикативных словах: Она любила его, она говорила правду. Объектное значение винительного падежа в неприсловной позиции выражается предикативами, называемыми субъективным признаком: Важное сведение, по-видимому, действительно произвело на путешественника сильное впечатление... Ему было жаль племянника жены.

Творительный падеж (как с предложениями, так и без них) также выражает объектное значение пациенса. ... вообразите, что вы, например, начнете управлять, распоряжаться и другими, и собою, вообще, так сказать, входить во вкус и вдруг у вас...кхе...кхе... саркома легкого. Я вижу, что совершилась какая-то беда из-за того, что я говорил с этим юношей.

Функция пациенса в предложении – прямое наименование объекта действительности (лица), которое подвергается действию субъекта. При этом типовое значение предложения, где пациенс выражен винительным падежом, – «направленность глагольного предиката на полный объем объекта», например физического воздействия, проявляющего положительные или отрицательные чувства по отношению к объекту. Предложения с пациенсом в творительном падеже имеют значение «управлять объектом». Типовое значение предложений с пациенсом в дательном падеже – «содействовать или препятствовать объекту в чем-либо», «проявлять адресованное кому-либо положительное или отрицательное отношение через речь или поведение, поступки»[3].

Таким образом, функционально-семантическими особенностями реализации пациенса является указание на объект (лицо), это обусловлено как собственно семантическими особенностями пациенса, так и выбором грамматических средств, а также той функцией, которую реализует этот вид актанта в предложении.

1. Лингвистический энциклопедический словарь.- М.,2002.
2. Русская грамматика. Том II.- М., 1982.-С. 422-457.
3. Шелякин М. А. Функциональная грамматика русского языка.-М.,2001.-288с.

Ещё об одной загадке «Чёрного монаха» А. П. Чехова

Култаева Л. А.

Стерлитамакский государственный педагогический институт

Взаимоотношения творчества Чехова с литературой прошлого – это серьезная исследовательская проблема, обозначенная современным литературоведением. «Чехов видел, что для объяснения явлений литературы часто необходима литературная же перспектива – будь то установление литературного генезиса, литературного контекста или типология литературных явлений», – отмечает В. Б. Катаев. [1, 3-4].

В «Чёрном монахе» мы находим ситуацию диалогического взаимоотражения многих литературных текстов, жанров, образов, стилей. Особое место, на наш взгляд, здесь принадлежит «Евгению Онегину» А. С. Пушкина. Многие образные и сюжетно-смысловые параллели обнаруживают осознанную ориентацию Чехова на пушкинский текст. Более того, в повести Чехова мы находим прямую и откровенную отсылку к пушкинскому роману: «Онегин, я скрывать не стану, / Безумно я люблю Татьяну», – шутиливо поёт Коврин в одной из сцен повести [2, 427].

Задача данной работы – привести ряд текстовых наблюдений, подтверждающих это, и попытаться обозначить те предварительные гипотетические выводы, к которым они приводят.

Образы главных героинь обоих произведений представлены в углубленном психологическом рисунке: см., н-р, [2, 433]; [3, 39]. В указанных здесь примерах Чехов даже подчёркивает непохожесть своей Тани на Ларину. Однако глубинная сущность героинь имеет множество точек совпадения: обе они крайне впечатлительны и восприимчивы, для обеих характерна тонкость, одухотворённость всего облика. У пушкинской Татьяны этот внутренний трепет скрывается под внешней сдержанностью, у Тани Песоцкой он находит выражение и во внешнем жестовом рисунке.

У Татьяны Лариной «киснежные пальцы не знали игл», а Таня Песоцкая целиком погружена в сад. Но, как известно, в образе пушкинской Татьяны нашёл своё символическое отражение один из древнейших идеалов женственности, в котором обозначены два начала: идеал небесной девы, и идеал женщины как хранительницы жизни,

домашнего очага, хозяйки. Подобное же сочетание мы видим и в Тане Песоцкой. Таким образом, и здесь налицо одновременное противопоставление и отождествление героинь Чехова и Пушкина.

Такой же двойственный параллелизм обнаруживают и многие сюжетно-событийные ситуации произведений. Обе Татьяны предчувствуют своего избранника, и в то же время обеих любовь настаивает почти врасплох [2, 437]. Один из главных внутренних сюжетных мотивов пушкинского романа – мотив спасения души Онегина, утратившей способность любить. Именно любовь к Татьяне воскрешает его душу. Невозможность счастья заставляет страдать Онегина, но это страдание и есть знак пробуждения души. Вместо Онегина холодного, разочарованного и равнодушного, является Онегин любящий, страдающий и живой. Похожие метаморфозы переживает и чеховский Коврин.

Если для пушкинских героев земное счастье оказывается невозможным, то судьбы чеховских героев поначалу складываются благополучно: их роман завершается браком. Однако и для них счастье оказывается лишь возможностью. Чехов как будто моделирует иной вариант судьбы героев, но итоговый смысл их судеб оказывается неожиданно и драматически схожим. Душа Коврина также воскрешает к жизни и любви, однако это воскрешение совершается ценою земной жизни.

Параллели с пушкинским сюжетом обнаруживают в мире Чехова некую загадочную, роковую невозможность счастья в его житейском «благополучном» понимании. Сама фигура Чёрного монаха становится знаком того иррационального, фатального драматизма, который подстерегает не только «идеальную» любовь, но и всё, что стремится соединить идеал с жизненным благополучием.

Однако по мысли Чехова жизнь прекрасна и в самой своей драматичности. Именно это открывается Коврину в его финальной катастрофе и одновременном катарсическом просветлении. Чтобы постичь красоту и смысл земного существования во всей их полноте, оказывается необходимым перейти границу жизни и смерти.

1. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М., 1989.
2. Чехов А. П. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. Повести и рассказы. М., 1982.
3. Пушкин А. С. Избранные сочинения в 2-х томах. Т. 2. Самара, 1996.

Традиционные литературные мотивы в повести М. А. Булгакова «Дьяволиада»

Кутепина Г. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Одной из художественных форм продолжения и обновления литературной традиции, свойственных поэтике булгаковских произведений, являются мотивы. Уже в ранней повести «Дьяволиада» (1924г.) обнаруживается тяготение писателя к мотивному принципу композиции [1]. Можно указать на ряд сюжетных и предметных деталей, обретающих особую смысловую значимость благодаря их акцентированной повторяемости в пространстве художественного мира повести. К таковым относятся, например, повтор портретных черт, подчеркивающий сходство некоторых персонажей, («шесть светлых, мелкозубых женщин», «три совершенно одинаковых бритых блондина в светло-серых клетчатых костюмах»)[2] и др.), мотивы преследования (погоня Короткова за Кальсонерами, погоня чиновников за Коротковым в последней главе), превращения (Кальсонера в чёрного кота, Собесского в статую). Булгаков демонстративно акцентирует традиционные романтические мотивы двойничества, куклы/автомата (сближения живого и неживого), потери человеком «части своего «я». В «Дьяволиаде» все эти мотивы представлены в том же комплексе, который характерен для романтизма, что подтверждает неслучайность их появления, их знаковость.

Бюрократический мир, в котором оказывается герой повести Коротков, – это мир «двойников». Булгаков реализует метафору «двоится в глазах», мотивируя психологическим состоянием обезумевшего Короткова тождество Кальсонеров, машинисток, канцелярских служащих. В сюжете повести они взаимозаменяемы и их действия в отношении Короткова (который также имеет в бюрократическом мире двойника – Колобкова) идентичны, достигнуть взаимопонимания с ними невозможно. Взаимоотношения в этом мире чисто формальные, механистические, вследствие чего сами чиновники уподобляются машинам, куклам, автоматам (гл. 9 «Машинная жуть»). По мере их появления в сюжете смысл повторения обретает новый оборот, оправдывая название повести «Дьяволиада». Власть бюрократии над человеком, обрешая героя повести Короткова на гибель, власть нелепая и жестокая, ассоциируется с властью самого дьявола, персонифицирующего общечеловеческое зло, подобно тому, как это было в романтизме у Гофмана, Гоголя и других. В тексте повести эта ассоциация поддерживается мотивом серного запаха, который согласно культурной традиции сопутствует нечистой силе и ощущается героем повести в моменты столкновения его с чиновниками.

Сюжетная судьба Короткова определена господством закона, подменяющего человека бумагой. Бытовой случай потери документов обретает для героя повести судьбоносное значение, так как в мире бюрократии означает утрату человеком его лица, его самобытной личности. (Ср.: потеря персонажем тени [3] или носа [4] в сюжете романтической повести.) Это вызывает катастрофический сдвиг в сознании Короткова. Личность захваченного вихревым круговращением бюрократической машины Короткова раздваивается, его самосознание искажается.

Гибель Короткова проясняет бесчеловечную сущность бюрократизма и истинный масштаб таящегося в нём зла, обнаруживая его трагическую подоплёку. Насыщая повесть литературными реминисценциями и традиционными мотивами, Булгаков подчеркивает мнимую новизну советского мира. Идея самоценности личности уже у романтиков определила сатирическую трактовку бюрократических устоев общества как подавляющих личностное самосознание, разрушающих человеческую психику.

Традиционные литературные мотивы расширяют семантическое поле повести Булгакова, увеличивают смысловую нагрузку художественных образов за счёт подключения дополнительных ассоциативных рядов. «Дьяволиада» воспринимается в более широком контексте, чем творчество одного автора. Вместе с тем, творчески осмысляя художественное наследие, писатель вносит свой неповторимый вклад в обновление и развитие литературной традиции.

1. Булгаков М. А. Дьяволиада.//Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 2. С. 17, 23.
2. Гоголь Н. В. Нос.//Гоголь Н. В. Соч.: В 2 т. М., 1969. Т. 1. С. 460-484.
3. Шамиссо А. Удивительная история Петера Шлемиля.//Шамиссо А. Избранное. М., 1974. С. 23-77.
4. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 83.

Идеальная любовь в «Гептамероне» Маргариты Наваррской.

Курмашева Е. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

подавляющее большинство новелл в «Гептамероне» посвящено проблеме взаимоотношений женщин и мужчин, что позволяет заключить, что основная тема сборника – это любовь. Наряду с чувственной любовью в «Гептамероне» представлена и идеальная любовь, которая менее явно выражена, но это отнюдь не значит, что она имела второстепенное значение. Можно даже предположить, что она и является главным мотивом, будучи показана на контрасте с чувственной любовью.

На французскую литературу эпохи Возрождения огромное влияние оказывала Платоновская Академия, учрежденная во Флоренции, и ее главный деятель Марсилио Фичино. Он был духовным лицом, и поэтому приводил платонизм в согласие с христианской религией; таким образом, он добился того, что великая языческая философия и современная ему христианская идеология достигли слияния, сохранив каждая свою цельность. Маргарита Наваррская тоже не могла остаться равнодушной к философии итальянского богослова-платоника, поэтому в «Гептамероне» очень заметны его идеи.

По Фичино, человек есть «связующее звено между Богом и миром» [2]. Согласно Фичино, атог есть лишь другое название того “*circuitus spiritualis*”, которое совершается от Бога к миру и наоборот. И любящая личность вступает в этот мистический поток, дабы обрести себя в Боге [2]. У Платона, автора трактата «Пир», в котором рассматривается вопрос идеальной любви, это возвращение к своей «первоначальной природе» [1].

Теория идеальной любви утверждает, что мужчина и женщина ищут друг друга, руководствуясь интересами красоты и взаимного совершенствования. Если их союз становится возможным, то они познают иную любовь, которая и ведет их к совершенному идеалу любви человека к Богу. И даже если любовь не может быть реализована, то тогда она получает своё выражение в христианской вере [3]. Подтверждением этого может послужить девятнадцатая новелла, рассказанная Эннасьютой.

Вся философия Фичино вращается вокруг идеи любви, в которой он объединяет платоновский эрос и христианскую *caritas*, почти не делая между ними различия. Любовь к Богу выражается через любовь к человеку, ибо он создан по образу и подобию Божьему. И во многих новеллах эта идея не выражена напрямую, но проявляется в каких-то деталях, которые и указывают на божественную сущность любви. Например, в новелле тринадцатой, Маргарита Наваррская пытается показать, что Бог говорит с влюбленными, ибо они ближе всего к нему в своей чистой любви.

Однако самыми показательными новеллами, которые иллюстрируют тот факт, что идеальная любовь – это стремление к любви к Богу, это двадцать четвертая и шестьдесят четвертая. Обе новеллы повествуют о том, что не найдя взаимности у своей возлюбленной, человек реализует свою любовь через любовь к Богу, и тем обретает высшее благо. Постепенно Парламента/Маргарита, которая столь рьяно защищает идеальную любовь, разочаровывается в реальности ее воплощения на земле, и пример этих двух новелл доказывает это [3].

Несчастные возлюбленные в «Гептамероне» обращаются либо к войне (за истинную веру, за Господа), либо к монашеству. Монастырь и война в данном случае выполняют одну и ту же функцию. Это способ реализовать свою любовь, если она отвергнута любимым [3].

Фичино, основываясь на учении Платона, полагал, что свойственное истинной страсти ненасытное и тоскливое ощущение неполноты самого полного обладания – знак Божьего присутствия. Пересказывая легенду об андрогинах, Платон разрабатывает теорию о необходимой целостности мужского и женского начал для возвращения к «первоначальной природе» [1]. Эта легенда получила отражение в разговоре, вызванном восьмой новеллой. Девятая новелла еще раз иллюстрирует платоновскую теорию о двух половинах. Теория Платона о двух половинах имеет одно условие: любовь – это стремление к благу [1]. Любовь – это движение по направлению к Благу, это небесная эманация души, тоскующей о Благе. В христианской идеологии под Благом подразумевается Бог и чистая вера.

Маргарита Наваррская подчеркивает, что любовь добродетельная достаточно редка. Чтобы показать это на метафорическом уровне, писательница использует образ Лукреции в сорок второй новелле и в шестьдесят второй [3]. Для Маргариты образ Лукреции является символом чистоты и добродетели.

Десятая новелла представляет собой пример «кода куртуазности», который позволяет разграничивать понятия супружества, призванного увековечить род людской, и понятие идеальной созерцательной любви, которая обращена не к существу из плоти и крови, но к абстрактному качеству, а живая женщина (носитель этого качества) в данном случае не больше, чем просто символ, которому поклоняется мужчина [4].

1. Платон Пир//Избранные диалоги. М., 2002.
2. Фичино М. *Convivium*. М., 2003.
3. Tetel M. “L’Heptaméron de Marguerite de Navarre”. Paris, Klincksieck, 1991.
4. Fevre L. “Amour sacré, amour profane: autour de l’Heptaméron”. Paris, Gallimard, 1971.

УДК 82. 0

Аллюзии в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети»

Лапшина М. В.

Ставропольский государственный университет

Для литературы конца 20 века характерно смещение акцентов в системе текстообразующих принципов, и то, что для литературы до модернистской было приемом, средством создания текста, теперь выступает самоценностью, т. Е. текстообразующим фактором. Одним из таких принципов является интертекстуальность, которая перестала быть просто средством наращивания смысла. «Для познающего субъекта интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [4. С. 225]. Одной из форм проявления интертекстуальности является аллюзия. В современном литературоведении термином «интертекстуальность» обозначается совокупность межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеюще игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам.

До сих пор не существует единой точки зрения на принадлежность Людмилы Улицкой-писателя к постмодернистской литературе, но не вызывает споров тот факт, что некоторые приметы присущи ее текстам. В данной работе мы рассмотрим роман «Медея и ее дети» в ключе отношения к этому направлению.

К каждому произведению этого автора нужно подходить критически и в то же время, очень бережно, чтобы «прочитать» послание, обращенное к читателю. В настоящей жизни нет строго выраженного зла, граница между добром и злом, как правило, размыта. Автор показывает всем те стороны жизни, которые обычно прячут от чужих глаз, и это придает им ещё больше пикантности, ещё больше притягивает. Человек получает ту замочную скважину, через которую можно смотреть в чужой, но такой интересный и увлекательный мир.

Рассмотрим параметры, по которым реализуется данная интеракция. Первое на что обращает внимание читатель при чтении романа «Медея и ее дети» – противоречие содержания романа его названию – «спустя много лет бездетная Медея собирала в своем доме в Крыму многочисленных племянников и внучатых племянников» [1 с. 10]. Видимо неслучайно выбранное имя героини – Медея и ее происхождение «последняя чистородная гречанка на Таврических берегах» [1с. 7], отсылает читателя к трагедии Еврипида «Медея». Есть еще одна общая черта этих персонажей – Медее Еврипида дана ночь перед изгнанием; ночь проводит в своем доме Медея Мендес, урожденная Синопли, узнав о старой измене мужа, прежде чем отправиться к сопернице (одной из своих сестер). Несмотря на все различие судеб этих женщин, несомненно их «генетическая» связь, у Медеи Мендес не происходит такой трагедии в жизни, как у Медеи Еврипида. «Современная» Медея продолжает ряд героинь, отдающих все ради любви, сильных и цельных натур, для них собственные дети вовсе не залог «величия в веках», «Это удивительно приятное чувство – принадлежать к семье Медеи, к такой большой семье, что всех ее членов даже не знаешь в лицо и они теряются в перспективе бывшего, не бывшего и будущего» [1. с. 236].

Медея Улицкой характеризуется «греческим», почти мифологическим отношением к морю. Вся ее жизнь прошла рядом с ним, волны приносили к ее ногам подарки, с морем связаны и радость и горе Медеи – в море погибает ее отец, оставив тринадцать детей ей на попечение. Вся ее семья с благоговением принимает стихию моря: «Это была всегдашняя минута почтительного молчания перед лицом относительной вечности, которая мягко плескалась у самых ног» [1. С. 64].

Персонажем греческого эпоса предстает перед нами образ одного из родственников Медеи – Григорий, на протяжении всего романа он вызывает у разных лиц сходство с Одисеем: "... похожий – теперь она додумалась – вовсе не на римского легионера, а на Одисея" [1. с. 39].

Перед нашими глазами проходит целая галерея разных персонажей, вся многочисленная родня Медеи и каждый из них обладает своей индивидуальной судьбой, характером. Благодаря этому, мы понимаем характер главной героини, символический и полный противоречий. Именно она обладает даром видеть в темноте и находить потерянные вещи; не обладающая красотой в молодости, с возрастом приобретает неземную, сошедшую с иконы, красоту; собирая всех в своем доме, сложно сказать, любит ли кого-то и прочие интересные факты.

1. Улицкая Л. Е. Цю-юрик : Роман, рассказы. -М.: Эксмо, 2002. -368с.
2. БВЛ Т 5. Античная драма. - М.: Художественная литература, 1970. -765с.
3. Постмодернизм. Энциклопедия. -Минск, 2001. -1040с.
4. Ильин П. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. -М., 1996. -253с.

Национальное своеобразие портрета героинь в поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан»

Лидина А. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. В «южных поэмах» Пушкина в портретах героев подчеркнуты их национальные черты. Сопоставление разных национальных культур, религий определило принцип портретизации. «Бахчисарайский фонтан» не исключение. Образы героинь раскрываются через различие их «миров» (восточного и западного), христианского и мусульманского (Мария и Зарема).

2. В работе В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин» [3] подробно прослеживается влияние «восточных поэм» Байрона на «южные поэмы» Пушкина. Образ русского «байронического» героя имеет национальные и биографические корни. Одновременно с этим в «южных поэмах» намечается и преодоление романтического байронизма как художественного метода. В сюжете поэмы одно из центральных мест занимает крымский хан (Гирей), который, несмотря на черты наносного байронизма, сам принадлежит к этнографической обстановке «татарской» поэмы.

3. В докладе в основу анализа портретов двух героинь «Бахчисарайского фонтана» лежит классификация, предложенная М. О. Габель [2]. Здесь выделены, в частности, такие виды портрета, как «отвлеченный» (описание внешности заменено впечатлением от нее), «живописный», «портрет паспортных примет». При анализе портрета уделяется внимание «цветовой гамме», а также «рамке», фону (характерно для живописного портрета).

4. В «Бахчисарайском фонтане» прежде всего представлен «отвлеченный портрет», в описании Заремы: «...Но кто с тобою, / Грузинка, равен красотою?»; «живописный портрет», в котором главенствующее значение имеет цвет (волосы, глаза, одежда). Описание Заремы соответствует типичному облику грузинской женской красоты: «Твои пленительные очи / Яснее дня, чернее ночи»; «Как милы темные красы / Ночей роскошного Востока! / Как сладко льются их часы / Для обожателей Пророка!». В облике Марии подчеркнуты, напротив, черты славянского типа: «... Движенья стройные, живые / И очи томно-голубые...». Немалую роль в создании портретов играет свет, освещение. Когда грузинка Зарема приходит в комнату Марии, ее фигура освещена лампадой: «Вошла, взирает с изумленьем... / И тайный страх в нее проник / Лампады свет уединенный, / Кивот, печально озаренный, / Пречистой девы кроткий лик...». И в «живописном портрете» очень важна «рамка». Если обратиться к общему, групповому портрету героинь, то в начале поэмы можно их увидеть на фоне бассейна: «... Младые жены... / Или при шуме вод живых, / Над их прозрачными струями...»; «Раскинув легкие волосы, / Как идут пленницы младые / Купаться в жаркие часы, / И льются волны ключевые / На их волшебные красы». Автор также сопоставляет наружность человека с окружающим миром – растительным, животным, минеральным. Так, в поэме Зарема сравнивается с розой: «... о Зарема, / Кто мир и негу возлюбя, / Как розу, в тишине гарема / Лелеет, милая, тебя»; «Как пальма, смятая грозю, / Поникла юной головою». Сравнения использованы и при создании образа Марии: «... И жаром девственного сна / Ее ланиты оживлялись / И, слез являя свежий след, / Улыбкой томной озарялись / Так озаряет лунный свет / Дождем отягощенный свет». Можно говорить о психологическом параллелизме – приеме, выделенном А. Н. Веселовским [1].

5. При создании портретов героинь учитываются разные точки зрения (героини-соперницы, хана Гирея и самого автора). В образе Марии подчеркнута увиденная Заремой ее религиозность. Мария, заключенная в Бахчисарайском дворце, «в неволе увядая», «плачет и грустит» – все помыслы обращены к Богу: «Там день и ночь горит лампада / Пред ликом девы пресвятой, / Души тоскующей отрада, / Там упованье в тишине / С смиренной верой обитает».

Контраст портретов в «Бахчисарайском фонтане» великолепно оттеняет основной сюжетный конфликт поэмы.

1. Веселовский А. Н. Из истории эпитета // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.
2. Габель М. О. Изображение внешности лиц // Белецкий А. Н. Избранные труды по теории литературы. М., 1964.
3. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин // Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978.

Сакральный смысл творчества у немецких романтиков (В. Г. Вакенродер, Л. Тик «Сердечные излияния монаха – любителя искусства»)

Лилеев Ю. С.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Изданные в 1796 году, «Сердечные излияния» обозначили новый этап немецкой литературы – с этого манифеста романтического искусства следует отсчитывать историю немецкого романтизма. Однако указанному произведению отводится несправедливо малое место в контексте историко-литературных исследований. В размышлениях об искусстве и его творце центральными понятиями становятся религия и Бог, «слияние религиозного и эстетического энтузиазма». В такой постановке проблемы можно усмотреть стремление Вакенродера отказаться от рационалистического восприятия искусства XVIII века и обратиться к религиозным образам для объяснения процесса творчества. Новизна «Сердечных излияний», с нашей точки зрения, заключается также и в том, что в этом произведении впервые в рамках романтизма проблемы художественного творчества ставятся в контекст размышлений о сущности двух «европейских конфессий», впоследствии это привело к яркому противопоставлению католицизма как единственно истинной веры протестантизму (ср. «Христианство, или Европа» Новалиса).

«Сердечные излияния» появились во время, когда, по словам Новалиса, «в вере усматривали причину общего застоя». Делая рассказчиком своей книги монаха, Вакенродер хочет явно опровергнуть просветительскую тенденцию критики религии и церковных институтов. При этом он не встает на сторону консервативных защитников церковных устоев, монастырь становится образом некоего убежища от современных «философствований», где в уединении можно размышлять об истинном искусстве.

Уже в первой главе Вакенродер особо подчеркивает значимость проблемы «вдохновения поэтов и художников» и связывает ее с ведущими еще с античных времен спором о вдохновении (*Begeisterung*), или творческом энтузиазме. Автор признает «присутствие божественного во вдохновении художников» и гневно порицает «лжемудрецов», которые пытаются вписать «откровение гения художника» (*“Offenbarung des Kunstgenies”*) в уже готовые рационалистические системы Просвещения.

Ранние немецкие романтики были не первыми, кто нашел во внутреннем мире человека (и художника в частности) сторону, которая не поддается рациональному описанию. В «Гимнах к ночи» Новалиса восхищение «темной» стороной человеческого познания может иметь свои истоки в мистических учениях Псевдо-Дионисия Ареопагита. Понятие *“cognitio obscura”* встречается у Г. Лейбница. Однако эстетика Просвещения не допускала истинности «темного познания» и, соответственно, не ставила «темное» выше «света»–разума. Мысль о превосходстве «темного», «чувственного» познания над разумом, высказанная в пору активности позднего немецкого Просвещения, открывала прямую полемику с последним.

В истинном искусстве для Вакенродера скрыто нечто «темное», не поддающееся логическому анализу, то, что человек может лишь предчувствовать (*“ahnden”*), и за этой «темной» стороной скрывается божественное. Процесс творчества состоит из двух взаимосвязанных фаз: «предчувствия»–*“Ahndung”* – как состояния смутного ощущения прообраза будущего творения и акта божественного вразумления, нисходящего в душу художника, благодаря чему только и возможно появление подлинных шедевров. Уже в «Фантазиях об искусстве» Вакенродер пишет, что «люди суть лишь ворота, через которые со времен сотворения мира божественные силы достигают земли и зримо являют себя в религии и вечном искусстве»,–в этой фразе он выражает все свое видение смысла творчества и природы художника. Помимо почти «средневекового» отрицания творческой индивидуальности, искусство представляется здесь как область, в которой человеку наиболее явлено божественное. Отсюда и неразрывная взаимосвязь искусства и религии: постижение произведений не возможно без веры (ср. с о. П. Флоренским: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»).

Истинной религией для Вакенродера представляется католицизм (хотя он лишь один раз вступает в открытую полемику с протестантами), который воспринимается им исключительно через призму искусства и полотно великих мастеров итальянского Возрождения, «божественного Рафаэля», Микеланджело. Особенно важен образ католической мессы, где таинственным образом соединены в одно целое архитектура, живопись, музыка – как прославление Бога и постижение искусства через сакральное. Сам Вакенродер видит в конце произведения свою заслугу в том, ему «удалось воздвигнуть еще один алтарь во славу Божию».

То, что католическая месса являлась соединением различных видов искусства, также могло привлекать Вакенродера. Она была реальным примером того, что впоследствии Фридрих Шлегель в своей программной статье в «Атене» назовет «универсальной поэзией»–*“progressive Universalpoesie”* (ср. также с неоромантическим понятием Вагнера *“Gesamtkunstwerk”*).

Дискурс “вуали” и проблематика общения в поэзии Э. Дикинсон

Логутов А. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

В поэзии Э. Дикинсон проблематика говорения, успешности коммуникативного акта, непрямых форм общения и преодоления порога вербализации занимает одно из центральных мест. При анализе текста, мы часто сталкиваемся с тем, что речь на том или ином уровне утрачивает самождественность, и потому ситуация открытого разговора представляется одновременно и притягательной, и чреватой опасностью. При этом фундаментальными коммуникативными стратегиями становятся, с одной стороны, уклонение от беседы, а с другой – реализация коммуникативного акта в его косвенных, часто невербальных, модусах [2].

Подобное положение дел фундировано помимо всего прочего в особенностях организации коммуникативного пространства в стихах Дикинсон, основной из которых является наличие излишнего препятствия между собеседниками. Чаще всего в качестве такой преграды выступает «вуаль» (*veil*).

В зависимости от тематического ядра стихотворения, вуаль может выполнять различные функции. В тех стихах, где тематизируется личное общение между людьми, она выступает материальной метафорой порога вербализации: то есть, с одной стороны, препятствует разворачиванию открытого диалога (интерлокуции), а с другой – парадоксальным образом удерживает коммуникантов друг напротив друга в этой вечно становящейся беседе. Подобный модус общения мы обозначаем термином «предлокуция». В коммуникативной ситуации «публичности», предстояния перед толпой, вуаль, наоборот, выполняет защитную функцию. И, наконец, в многочисленных стихотворениях, где тематизируется как диалог встреча человека со смертью, особое значение получает жест «сбрасывания вуали», в котором дух избавляется от своей телесной оболочки.

Во всех трех случаях контрапунктом мотиву вуали как некоего существенного избытка отвечает мотив нехватки, значимой недостатка, вместе с которым он задает общую тональность стихотворения и определенным образом организует коммуникативное пространство. Так, в ситуации предлокации недостаточно видимым оказывается скрытое за вуалью лицо. Оказавшись на публике, душа, прикрываясь вуалью, отказывается от самоидентификации через имя [2]. В диалоге со смертью дух, сорвав с тебя излишний теперь телесный покров, парирует таким образом недостаточно основательные притязания смерти и указывает на некое новое, избыточное, существующее помимо налично данного, упование (trust).

Тот же неустойчивый баланс между избытком и недостатком мы обнаруживаем в способе истолкования поэтом самой сущности поэтического слова, то есть своей собственной речи, обращенной к читателю, являющейся через себя одновременно и слишком мало, и слишком много. В разговоре между лирическим героем и читателем ошутимо присутствуют многочисленные преграды: это и грамматически неправильный язык, и отсутствие заголовков [1], и многочисленные лакуны и недомолвки, и непривычная пунктуация [3,5]. Но именно эта "завуалированность" языка – также как и в вышеперечисленных трех случаях – дает сказать что-то, что иначе осталось бы невысказанным или незамеченным [4].

Таким образом, мотив вуали так или иначе прослеживается и на тематическом, и на формальном уровнях текста. Поэтому его анализ представляется тем более перспективным для истолковывающего понимания поэтического наследия Дикинсон.

1. Blasing, M.K. "Emily Dickinson's Untitled Discourse" // *American Poetry: The Rhetoric of Its Forms*. New Haven: Yale UP, 1987.
2. Dobson, Joanne. *Dickinson and the Strategies of Reticence*. Bloomington: Indiana UP, 1989
3. Miller, Cristanne. *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*. Cambridge: Harvard UP, 1987.
4. Pinsky, Robert. *The Situation of Poetry*. Princeton: Princeton UP, 1976.
5. Porter, David. *Dickinson: The Modern Idiom*. Cambridge: Harvard UP, 1981.

УДК 81'373. 612. 2:81'26:316. 77

Прагматическое использование образного языка как способ воздействия на общественное сознание в средствах массовой информации

Любимова А. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Наиболее деструктивным проявлением постоянно возрастающего воздействия средств массовой информации на общественное сознание, является языковое манипулирование – скрытое воздействие на человека с целью побуждения к действиям, противоречащим его собственным интересам. Языковое манипулирование осуществляется вербальными и невербальными способами и является предметом междисциплинарного исследования: оно изучается психологией и философией, медициной и юриспруденцией, социологией и политологией, лингвистикой и журналистикой. Лингвистике отведена одна из главных ролей в исследовании манипуляции сознанием: она изучает вербальное построение манипуляционного высказывания и прогнозирует реакцию реципиента, основываясь на фонетических, лексико-семантических, грамматических, синтаксических законах языка и риторических правилах построения речи.

Лексические и семантические средства являются ключевыми в процессе языкового манипулирования, поскольку именно они формируют концепты, на которых строится языковая картина мира. Особую силу воздействия на общественное сознание имеют образные средства: когда реципиент с помощью сложных конструкций вводится в мир образности, ему становится намного сложнее осмыслить определенный текст рационально – он уже находится во власти поэтического образа, публицистический текст сближается с художественным.

Метафора, запуская механизм ассоциативного мышления реципиента, рождает устойчивый образ, который нередко закрепляется в языке в качестве составляющего значения слова. Обращаясь к западным СМИ, можно вспомнить такие метафоры, как: "сердце света", "ярчайший маяк свободы" по отношению к США и "сердце тьмы" по отношению к недружественным США государствам.

Развернутая в семантическом и концептуальном плане метафора становится мифом. Миф, нечувствительный к рациональным аргументам, образует "синтез всех бессознательных разнообразных стремлений и надежд на их реализацию" [1] и представляет собой коллективную "высшую идею" ("Единая Европа", "мир во всем мире").

В текстах современных СМИ мифы все чаще создаются с целью деструктивного воздействия на сознание и формирования асоциального поведения реципиента. Проиллюстрируем этот тезис на материале авторской программы Елены Масюк о наркомании "Караван", показанной на РТР. На первый взгляд, центральная мысль фильма – осуждение растущей во всем мире наркомании, однако анализ вербального и аудио-визуального ряда этой программы открывает колоссальный актив внедрения в массовое сознание идей и эмоций противоположной направленности – пропаганду наркомании.

Основной миф, создаваемый авторами, сводится к следующему утверждению: "наркотики – положительный и финансово выгодный феномен". Можно выделить несколько составляющих этого мифа.

- включение в семантическое поле слова "наркотик" лексической единицы с положительными коннотациями "традиция".
- включение "наркотиков" в семантическое поле "лекарства", осуществляется путем приведения многочисленных примеров, иллюстрирующих использование марихуаны в медицинских целях.
- включение "наркотиков" в семантическое поле "культура". В передаче подробно рассказывается о музее конопли, колледже наркомании и спектаклях о наркоторговле.
- включение "наркотиков" в семантическое поле "нравственность". Авторы фильма приводят слова протестантского пастора о негреховности употребления героина. Манипулирование в данном случае строится не только на мифе, но и на ложном силлогизме и обращении к высшему авторитету.
- включение "наркотиков" в семантическое поле "созидательная жизнь".
- манипулирование с помощью контекста – помещение слов, означающих наркотические вещества в привычный всем контекст "еды".
- Манипулятивное внедрение образа в подсознание усиливается счет ассоциаций и повтора – названия наркотиков постоянно, навязчиво соединяются со словами, имеющими положительные коннотации: "кайф", "полетать", "мультки посмотреть", "расслабиться", "все такое яркое, зеленое, красивое", "несколько секунд блаженства", "Это просто потрясающе!"

Перечисленные лингвистические приемы дополняются акустическими и визуальными.

Внедрение мифа может быть настолько интенсивным, что нередко он укореняется в международной терминологии и широко используется в текстах официальных международных резолюций. Так, например, произошло с мифологемой "гуманитарная катастрофа" во время бомбардировок Сербии в 1999 г. [2]. В анализируемом материале словосочетание

"легкие наркотики" имеет аналогичную природу, и является мифологемой, поскольку последствия использования "легких" и "тяжелых" наркотиков близки, однако слово "легкий" в сознании реципиента является, во многом, синонимом слова "безопасный" [3].

Анализ дискурса средств массовой информации, ориентированный на раскрытие манипуляционного потенциала используемых вербальных средств, способствует изучению закономерностей языковой эволюции, а также помогает вырабатывать эффективные механизмы защиты от деструктивного воздействия – как на уровне индивида, так и на уровне социума.

1. Лебон Г. Психология толп // Психология толп, Москва, 1998. – 412с.
2. Любимова А. А. Интерпретация текста и языковое манипулирование в текстах современных западных средств массовой информации. // Вопросы интерпретации текста.–М.: МАКС Пресс, 2004.–с. 66-78.
3. Уорф Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку // Зарубежная лингвистика. 1.–М.: Прогресс, 2002.–С. 58-92

УДК 801. 3:802. 0

Терминоведение и его классификация

Магомедова А. Н., Магомедова С. О.

Дагестанский государственный университет

Терминоведение более точно отражает значение науки о терминах. Терминоведение сформировалось в недрах лексикологии и использует практически все методы описания и анализа общепотребительной лексики. Для терминоведения важны также словообразование и синтаксис словосочетаний. Тесная связь существует между терминоведением и научно-технической информатикой. Некоторые информационные работы, например, разработка средств лингвистического обеспечения информационных систем–носят преимущественно терминологический характер.

Роль специальной лексики в получении, хранении и передаче научных знаний, тесная связь истории специальной лексики с историей зарождения и развития научных понятий обуславливают связь терминоведения с теорией познания, науковедением и историей науки и техники. Это находит отражение в ряде работ по моделированию процессов приобретения специальных знаний и созданию систем искусственного интеллекта. В терминоведении используются различные математические методы, в первую очередь методы математической статистики [1].

С. В. Гринев [2] выделяет ряд самостоятельных направлений в терминоведении. Так, общее терминоведение изучает наиболее общие свойства, проблемы и процессы, происходящие в специальной лексике; частное терминоведение занимается изучением отдельных областей знания; семасиологическое терминоведение занимается исследованием проблем, связанных со значением (семантикой) специальных лексем, изменением значений и всевозможными семантическими явлениями –полисемией, омонимией и пр.; ономасиологическое терминоведение исследует структурные формы специальных лексем, процессы наименования специальных понятий и выбора оптимальных форм наименований; историческое терминоведение изучает историю терминологий для того, чтобы вскрыть тенденции их образования и развития, и с их учетом дать правильные рекомендации по их упорядочению.

В термине как лексической единице выделяются содержательная структура, включающая значение и смысл, реализуемый в разных видах мотивированности, формальная структура, зависящая от наличия у термина языкового субстрата и реализуемая в виде фонетической, словообразовательной, словосочетательной формы вплоть до специфической терминологической, и функциональная структура, включающая номинативную, сигнификативную, коммуникативную, прагматическую функции, а также эвристическую функцию, характерную только для терминов. На различных этапах формирования и функционирования специальных языков в их лексике существуют два основных вида объединения средств обозначения общих понятий: стихийно складывающиеся совокупности–терминологии, состоящие из предтерминов, и сознательно конструированные совокупности–терминосистемы, состоящие из терминов.

Все эти вопросы входят в предмет терминоведения как лингвистической науки, касающейся других предметных областей.

1. Марчук Ю. Н. Основы компьютерной лингвистики. М., 2000, 226 с.
2. Гринев С. В. Введение в терминографию. М., 1995, 158 с.

Дискурсивная функция приставки “за”

Марушкина А. С.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Обычно считается, что в русском языке граммема инхоатива выражается с помощью префикса “за-” [Мельчук, 1998]. Разные ученые по-разному оценивали категорию фазовости. В зависимости от того, к какому разряду тот или иной исследователь относил данную категорию–считал ее словоизменяющей или словообразующей–сложились две основные тенденции. Элемент за рассматривался либо как формообразующий, дающий определенному глаголу его видовую пару, либо как словообразующий префикс, достаточно сильно модифицирующий семантику глагольной основы [Богуславский, 1963]. В любом случае исследование ограничивалось морфологической функцией приставки. Однако некоторое время назад аспектуальные различия в грамматике русского языка получили новое специфическое освещение. В “Коммуникативной грамматике русского языка” [Золотова, Онипенко, Сидорова, 1998] видовое значение приставочных элементов рассматривается по отношению к устройству текста в целом. Эта работа дает возможность по-другому взглянуть на функцию провербов в определенном ряде употреблений, к коим относится и инхоативное “за-”. Она дает основания выделять у подобного рода языковых единиц дискурсивную функцию и позволяет говорить о том, что их использование в контексте зачастую мотивировано коммуникативной установкой говорящего (автора) и служит для организации связного нарратива.

Цель данного исследования – выяснить, в чем состоит специфика инхоативного значения префикса “за-”, и сопоставить его с другими способами выражения начинательности в русском языке, как лексическими (конструкции типа “начать + V”, “стать” + V и т. Д.), так и грамматическими (к примеру, приставка “по-” с глаголами направленного движения: “побежать”). Предполагается рассмотреть конкретные компоненты значения элемента “за-” и на этой базе обосновать его функционирование в качестве дискурсивной “связки”. Параллельное рассмотрение особенностей поведения приставки с этих двух точек зрения позволяет получить более полное и ясное представление о ее семантических и парадигматических свойствах. Появляются основания предполагать, почему взаимодействие одного и того же проверба с разными глагольными основами может давать разный семантический эффект при том, что теоретически вполне прогнозируем одинаковый результат (ср. “засмеяться” vs “зачитать”).

В качестве основных компонентов значения приставки, обуславливающих ее появление в рассматриваемой группе контекстов, выделяются следующие: глагол с префиксом “за-” вводит новую ситуацию на смену некоторой предыдущей (“Пары пошли вразброд, волоча обрывки серпантинных лент. Но тут музыка снова заиграла”). Глагол с префиксом “за-”, указывая на начало некоторого действия, процесса или состояния, не подразумевает его окончания (ср. “поговорить”–“заговорить”). Предполагается, что новое сюжетное звено, вводимое предикатом с “за-”, будет достаточно продолжительным (“заволноваться”– некоторое время экспериментер будет находиться в состоянии волнения). Употребление глагола с префиксом “за-” обычно маркирует внезапное, непреднамеренное изменение сюжетной линии (“И вдруг, увидев меня, завопил ...”). Считается, что именно эта особенность оказывает принципиальное влияние на выбор между лексическим способом выражения инхотативного значения и приставочным.

Мы предлагаем наглядно показать, как проявляются эти особенности при построении дискурса, в рамках сюжетной грамматики Румельхарта [Rumelhart. 1975]. Данный формализм удобен тем, что он позволяет достаточно прозрачно представить структуру текста в виде синтаксического и семантического деревьев. При разбиении текста на составляющие учитываются и имплицитные сюжетные компоненты, такие как внутреннее состояние персонажа или его замысел. Это дает нам возможность полнее описать дискурсивную роль рассматриваемого элемента.

1. Богуславский А. Глагольная префиксация в современном русском языке. // Московский лингвистический журнал. Т. 5, №1, М., 2001.

2. Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.

3. Мельчук И. А. Курс общей морфологии. Т. 2, Москва-Вена: "Языки русской культуры", Венский славистический альманах, 1998.

4. Rumelhart, David. Notes on a schema for stories. // Representation and understanding. Studies in cognitive science. N.Y.: Academic Press, 1975.

Воздействие креолизованных рекламных текстов, в которых используется визуальное представление вербальной метафоры

Махнин П. Н.

Московский государственный лингвистический университет

Рекламные тексты могут быть как вербальными, так и сочетать вербальный и изобразительный ряд, причем на сегодняшний день наблюдается тенденция увеличения доли негомогенных текстов в медийном пространстве. В психолингвистике «тексты, структура которых состоит из двух негомогенных частей, называются креолизованными» [1]. В речевом общении креолизованный текст предстает «сложным текстовым образованием, в котором вербальные и иконические элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное прагматическое воздействие на адресата [2].

Проведенный нами анализ современных рекламных текстов, как в отечественных, так и в зарубежных печатных средствах массовой информации позволяет говорить о большой распространенности метафоры в рекламных посланиях. Такие свойства метафоры как образность, способность вызывать (порождать) ассоциации отмечаются многими учеными, изучающими метафору.

С утверждением компьютерной графики, позволяющей вершить многие «чудеса», стал часто использоваться прием визуализации словесных образов [3], в том числе и многочисленные «случаи визуализации или буквального воплощения словесной метафоры в зрительном образе: например, призыв к большей гибкости (словесная метафора) в маркетинге сопровождается изображением вздувающихся полос «Тайм» [4]. Используемая в подобных рекламных текстах метафора может быть как «живой», так и «настолько стертой в обращении, что ее уже не замечают» [4].

Для буквального представления словесной метафоры в рекламном тексте характерно то, что ее «метафоризирующий компонент (слово, признаки которого приписываются)» [5] визуализируется посредством какого-либо элемента изобразительного ряда. Это может быть сам товар, его фрагмент, деталь, а чаще—реальное или ассоциативно-связываемое свойство товара (см. пример выше).

С целью изучения особенностей восприятия и оказываемого речевого воздействия вышеозначенных креолизованных рекламных текстов нами было проведено пилотажное экспериментальное исследование. Эксперимент проводился в два этапа с использованием методов интервьюирования и семантического дифференциала. В качестве респондентов выступили студенты ВУЗов гг. Москва и Петропавловск-Камчатский. На первом этапе были зафиксированы и подвергнуты статистической обработке характеристики (персональные конструкты) полученные в ходе бесед с респондентами относительно предъявленных современных рекламных текстов. В результате чего был составлен набор из 23 однополярных шкал. В ходе второго этапа использовался метод семантического дифференциала. Трём группам по 10 испытуемых, предъявлялись в случайном порядке: а) креолизованные рекламные тексты, в которых используется прием визуализации вербальной метафоры, б) креолизованные рекламные тексты, из которых с помощью компьютерной обработки были убраны визуализирующие словесную метафору элементы, в) только вербальный компонент соответствующих рекламных текстов. Затем была предпринята процедура факторного анализа по программе центроидного метода с подпрограммой поворота факторных структур по принципу «Варимакс».

Было выделено 3 фактора, составляющих соответственно 38, 18, 16 процентов общей дисперсии.

В большинстве случаев имеются значимые различия между рекламными текстами трех видов. Характер распределения нагрузок исследуемых текстов по факторам говорит о том, что различия между первым и вторым типами текстов наблюдаются в том случае, если визуализирующий словесную метафору элемент изобразительного ряда отчетливо выделяется на фоне и сопоставим по размерам с доминирующим объектом, чаще всего рекламируемым товаром.

Таким образом, получены основания для проведения более объемного эксперимента. Представляется перспективной дальнейшая интерпретация полученных данных.

1. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция//Оптимизация речевого воздействия. М., 1990, с. 180 – 186

2. Анисимова Е. Е. Взаимодействие вербального и паралингвистического в креолизованном тексте: учебное пособие по интерпретации текста. Воронеж 1999, с. 147

3. Борисов Б. Л. Технологии рекламы и PR: учебное пособие. М., 2001, с. 618

4. Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 1998, с. 431

5. Абрамова Г. А. Экстралингвистический аспект изучения метафоры рекламного текста: (на материале журналов англоязычной рекламы). Ровно 1988., с. 16

Маццола Е.

Институт языкознания Российской Академии Наук

С начала 70-х годов частицы являются одним из популярных объектов лингвистических исследований. Частицы изучались с разных точек зрения: синтаксической, семантической, прагматической, дискурсивной [1], [2].

Этот интерес объясняется тем, что изучение частиц заставляет размышлять над проблемами общетеоретической значимости (соотношение семантики и прагматики, взаимосвязь разных компонентов плана содержания высказывания, взаимодействие языковых средств, принадлежащих разным уровням языковой системы в процессе речемыслительной деятельности). Частицами занимаются и лингвисты отдельных языков, особенно русисты и германисты. Это объясняется типологическими различиями языков. Действительно, частицы играют большую роль в славянских и германских языках, а в романских языках их семантика беднее и их употребление менее частотно. В связи с этим, перевод со славянских языков на романские представляет собой проблему. В частности, при переводе русского текста на итальянский язык значения русских частиц передаются разнообразными лексическими, синтаксическими и просодическими средствами. Необходимо провести дальнейшее тщательное научное исследование сопоставительного характера.

Данное исследование является попыткой применения сравнительного подхода к изучению семантики частицы же. Цель исследования — проанализировать способы перевода русской частицы на итальянский язык, построить классификацию ее переводных соответствий и попытаться выявить факторы, определяющие выбор того или иного варианта перевода. В настоящей работе мы исходили из описаний семантики частицы же, предложенных в статье Кодзасова и Бонно [3] и Падучевой [4].

Материал исследования представляет собой корпус русских прозаических текстов XX века и их переводов на итальянский язык.

В ходе исследования нами впервые были получены и систематизированы следующие результаты:

1. При отсутствии определенного класса частиц в итальянском языке в передаче смысла же участвуют следующие языковые средства: союзы, соединительные выражения, наречия, интонация, порядок слов.

2. Носителем модального значения является не только частица же, но и связанный с ней интонационный контур. Интонация — одно из важнейших средств передачи оттенков субъективно-модальных значений. Объектом семантического анализа является амальгама значения частицы и интонационного контура [5]. И в итальянском языке интонация выступает совместно с другими средствами [6]. Однако нередко она одна передает значение частицы. В таких случаях эксплицитный маркер с соответствующей семантикой отсутствует в тексте, но смысл оригинала тем не менее сохраняется.

3. Для каждой из выделенных семантических функций частицы можно предложить один или более переводных эквивалентов. Чтобы выбрать более подходящий вариант, необходимо анализировать контекст употребления. Особое внимание нужно уделять положению частицы в тексте, ее позиции и контекстному окружению, так как оно играет существенную роль в передаче смысла.

4. Нами предлагается собственная классификация переводных эквивалентов в контексте, позволяющая осушествить выбор предпочтительных эквивалентов.

Таким образом, проведенное исследование предлагает ответ на вопрос о том, как переводится на итальянский язык частица же, и чем обусловлен выбор адекватного переводного соответствия. Оно подводит нас к общему заключению, что несмотря на всю специфичность и сложность экспликации, субъективно-модальные значения единиц одного языка могут быть адекватно переданы средствами другого языка и можно сформулировать правила выбора переводных эквивалентов для типизированных контекстов.

1. Николаева Т. М. Функции частиц в высказывании. М., 1985, с 169
2. Кобозева И. М. "Проблемы описания частиц в исследованиях 80-х годов" // Прагматика и семантика, 1991, с. 147-176.
3. Кодзасов С. В., Бонно К. "Семантическое варьирование дискурсивных слов и его влияние на линейризацию и интонирование (на примере частиц же и ведь)" // Дискурсивные слова русского языка, под ред. К. Киселевой, Д. Пайара, 1998, с. 382-443.
4. Padučeva E.V. "La particule ЖЕ: sémantique, syntaxe et prosodie" // Les particules énonciatives en russe contemporain, 1987, N3, с. 11-44.
5. Баранов А. Н., Кобозева И. М. "Модальные частицы в ответах на вопрос" // Прагматика и проблемы интенциональности, 1988, с. 45-69.
6. Bertinetto P.M., Magno Caldognetto E. "Ritmo e intonazione" // Introduzione all'italiano contemporaneo – Le strutture -, a cura di A. Sombroero, 1993, p. 141-185

Проблемы структуры литературного произведения в античной эстетике

Меникова Е. Б.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Структурный анализ литературного произведения, т. е. анализ с точки зрения соотношения его структурных элементов (содержание, форма и их компоненты), — один из наиболее продуктивных методов литературоведческого анализа текстов, позволяющий исследовать вопросы стиля писателя, свободы авторской воли, литературных направлений, судьбы литературного произведения, взаимоотношения автора и читателя и др.

2. Проблема формы и содержания литературного произведения, соотношения его структурных элементов не имеет однозначного решения в теории литературы. Каждая эпоха, зачастую даже каждый выдающийся эстетик, теоретик литературы дают свой ответ на этот вопрос, причем ответ этот тесно связан с теорией познания, принимаемой исследователем.

3. Оппозиция форма/содержание впервые возникает в эстетике Гегеля, однако уже в античности, которая явилась колыбелью не только европейской цивилизации, но и литературоведения, были предложены первые теории структуры литературного произведения. Три ключевые фигуры литературной мысли эпохи — Платон, Аристотель, Гораций.

4. Спор о форме и содержании литературного произведения сильно осложнен спором терминологическим. Чтобы избежать участия в собственно терминологическом (а, следовательно, едва ли имеющем единое решение) споре, в данной работе мы отказываемся от проекции современных терминов на теории рассматриваемой эпохи, т. е. сознательно не оперируем понятиями «форма» и «содержание», а излагаем важнейшие концепции, опираясь на терминологию эпохи.

5. Структура произведения – понятие, которое также может трактоваться крайне многообразно. В данной работе принята за основу структура, понимаемая под углом целевой ориентированности литературного произведения. С этой точки зрения в пространстве произведения четко выделяются три плана: 1) что автор стремится выразить в произведении (элемент-1); 2) на каком материале он это выражает (элемент-2); 3) какими средствами он это выражает (элемент-3).

6. Теория литературного творчества у Платона опирается на его учение об эйдосах – абсолютных идеях реально существующих вещей, которые, в свою очередь, подчинены идее блага. Задачей литературного произведения является воплощение эйдосов, то есть, по нашей терминологии, эйдосы и есть элемент-1. Литературное творчество – это подражание подражанию (то есть действительности, которая, в свою очередь, подражает эйдосам). События, предметы, существа реальной действительности, по Платону, и должны являться материалом литературного произведения, т. е. элементом-2. Наконец, элемент-3 в концепции Платона состоит из 1) способа изложения (прямой, подражательный и смешанный); 2) композиции и 3) ритмико-мелодических характеристик стиха.

7. У Аристотеля литературное творчество – один из видов познания. Цели литературного произведения – само познание и наслаждение, с ним связанное. Задачей его является познание форм – абстрактных идей предметов, людей и событий. В отличие от эйдосов Платона, они не существуют сами по себе, а только в единстве с материей, на которую они воздействуют, чтобы творить реальный мир. Единственная форма, существующая «в себе» – это бог, абсолютное благо и идея блага. Формы и являются, согласно нашей терминологии, элементом-1. Предметом подражания, или элементом-2 (материалом), являются люди, предметы и события. Элемент-3 – внешнее оформление, то есть характеры (подражание лицам), фабула (подражание действиям) и ее элементы, внешние и внутренние составные части произведения и словесное выражение.

8. Цель литературного творчества, по Горацию – это наслаждение, доставляемое стихами слушателем: речь идет об удовольствии от познания блага (в этом он продолжает традицию Аристотеля). Таким образом, в теории Горация так же, как и в теориях его предшественников, подразумевается некий «элемент-1», связанный с познавательной функцией искусства. Поэт открывает миру истины, скрытые от него в повседневной жизни, тесно связанные с идеей блага. Элементом-2, так же, как в предыдущих концепциях, являются персонажи действительности или мифа, которым подражает поэт. Элемент-3 – это план выражения в литературном произведении: персонажи, их речь и поступки. Гораций подробно разработал теорию стиля литературного произведения как набора строго регламентированных норм плана выражения (элемента-3), явившись в этом отношении предтечей классицистов.

9. В итоге проведенного анализа можно выделить следующую закономерность в понимании структуры литературного произведения в античности: четко прослеживается схема из трех элементов: Э-1 – то, что автор хочет (или должен стараться) выразить в своем произведении – идея блага, некие абстрактные истины; Э-2 – тот материал, который автор использует для реализации Э-1: это реальная действительность, которой автор подражает; Э-3 – средства выражения: образы, композиция, словесное выражение, у Аристотеля – фабула.

10. Можно заметить, что такой тип наполнения этой трехчленной схемы тесно связан с теорией литературного творчества как подражания, мимесиса. Средневековые с его теорией символизации внесет значительные коррективы в этот шаблон.

Топ города в романе Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоз»

Меркулова А. С.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

В романе Д. Липскерова «Сорок лет Чанчжоз» мы имеем дело с пространственно развернутым мифом об истории вымышленного города. В русской литературной традиции этот сюжет стоит в одном ряду с «петербургским», «московским», «уездным» и другими локальными мифами. Одно из главных отличий заключается в том, что миф о городе Чанчжоз не имеет реального прототипа на географической карте мира. Поэтому в данном случае речь идет не о геопоэтике, а скорее, о сложном образом внутренне структурированной метафоре-мифеме. Несмотря на жесткую структурную заданность, данная модель в определенном смысле открыта для элементов активного мифотворчества автора и частичного использования известных геопоэтических мифов.

Город является определенной «формой сознания», способом, при помощи которого сознание объективирует себя в конечных, дискретных и отдельных целых величинах [1]. Перед читателем разворачивается сложное внутренне-дифференцированное пространство, в которое включены архетипы, синтезирующие в свернутом виде древние мифы и фольклорные и литературные ассоциации и выполняющие функцию сопряжения внешнего и метафизического мира.

В художественном пространстве город присутствует имплицитно, как материализация определенной сферы человеческого сознания. Поэтому внутреннее пространство города представлено условно, намечены лишь главные из его составляющих: площадь, улица, корейский квартал, дорога. Автор сознательно не наделяет город никакими архитектурными или декоративными атрибутами, весьма скудна топонимика: отсутствие названий подчеркивает условность топоса, его универсальность. Внешние границы города размыты, пространство вне Чанчжоз также условно и туманно: оно предстает в разговорах героев романа не менее мифическим, чем сам город. Автору важно, преодолев конкретику топоса, выйти на мифологический и метафизический уровни.

Локальной безликости и однообразию топоса противостоит почти энциклопедическое многообразие социальной жизни. В фантазийный мифический локус автор стремится поместить весь мир.

Включенные в художественное пространство «мифологемы намеренно размывают историческое время, чтобы акцентировать общезначимость происходящего, где место обычных персонажей занимают «символы вечности»... Ассоциативность образов эволюционирует в сторону «нечеткого» художественного мышления, повышающего информативность образов, их интеллектуальный потенциал» [2].

Перед нами некая культурная семиосфера, для которой город – это лишь удобная форма, структура организации семиотических знаков, формирующих философскую концепцию автора, своеобразная урбопоэтика. Фантазийный город Липскерова – это Город-Универсум, микрокосмос, в котором отражено все мироздание с его пространственными физическими характеристиками и возможностями метафизического выхода в Абсолют. Чанчжоз является условным пространством, сконструированной географией мыслеобраза, которая действует как реальное пространство, таковым по сути не являясь. Этот вымышленный топос-Универсум Липскерова не является чисто теоретическим построением, а представляет собой органичное единство, живущее по законам собственной логики, наиболее близкой логике мифологического мышления.

Так называемое реальное время вытесняется летописным прошлым города, возведенным в миф. Это время может сжиматься, застыть в одной точке, возвращаться вспять. Кроме того, неправильная длительность времени сюжетно выражена в том, что жителей Чанчжоз периодически поражает всеобщая потеря памяти. Все это также признаки того, что город является скорее условной моделью сознания автора, пространством сознания, стремящегося выйти за собственные пределы, расширить границы воспринимаемого мира.

Таким образом, перед нами город раздвоенного пространственно-временного континуума, находящегося одновременно на псевдореальном и метафизическом уровнях. Авторская вольность и фантазия внутри хронотопа обусловлена жестко заданными философскими, историософскими и мифологическими рамками. Подобная структура произведения, в основе которой лежит миф об истории вымышленного города, роднит роман Д. Липскерова со многими другими произведениями мировой литературы, среди которых, в частности, «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина и «Сто лет одиночества» Г. Маркеса.

1. Пятигорский А. М. Мифологические размышления. М., 1996, с. 56.
2. Марков В. А. Логико-онтологические модели пространства и времени в литературе // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1984, с. 5.

УДК 82. 091. 01

Соотношение власти и познания в творчестве Стругацких.

Милославская В. В.

Ставропольский государственный университет, .

В данной работе мы попытаемся сопоставить творческую позицию Стругацких с идейно-теоретическими исканиям французского постструктурализма, претендующего если не на объяснение современной ситуации, то по крайней мере на заменяющую такое объяснение речь о создающих данную ситуацию механизмах власти [2].

Целью нашей работы является попытка показать, что важнейшим видом тотального контроля и нормирования в Утопии Стругацких является познавательная деятельность. Мы выделяем следующие ключевые пункты

1. Фантастика строит свой мир на базе фундаментальной дихотомии между пространством Жизни и пространством Смерти; причем пространство Жизни обычно совпадает с пространством социума. Стругацкие выводят государство в своих произведениях в особой роли космической силы, устанавливающей границу между Жизнью и Смертью [2]. В результате этого акта насилия два пространства становятся существенно неравноправны: налицо дисбаланс власти между двумя составляющими мифа, пространство Жизни стремится подчинять и контролировать пространство Смерти.

2. Одним из важных моментов концепции власти у Фуко является тождественное единство власти и познания. Важнейшим видом тотального контроля и нормирования в Утопии Стругацких является познавательная деятельность. Отношения власти-познания нужно анализировать не на основе субъекта познания, который свободен или не свободен по отношению к системе власти, а наоборот: субъект, который познает, объект, который должен быть познан, а также и модальности познания нужно рассматривать как следствие действия власти-познания и ее исторических трансформаций [2].

3. Познавательная деятельность в Утопии Стругацких имеет два аспекта: во-первых, установление строгого информационного надзора внутри освоенного человеком пространства и рационализация этого пространства, во-вторых, экспансия вовне, расширение горизонта познания, вторжение в сферу Иного, его оккупация и утилизация.

В заключении повторимся, что важнейшим видом тотального контроля и нормирования в Утопии Стругацких является познавательная деятельность.

1. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература 1950 – 1990-е годы. В 2 т. Т. 2. – М., 2003.
2. Некрасов С. Власть как насилие в утопии Стругацких: опыт деконструкции. – М., 1996.

УДК: 809. 453. 2:800. 873:801. 314. 1.

Синонимы в коми диалектах

Митюшева С. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

В лексике любого языка имеется большое количество слов, обозначающих одни и те же предметы и явления действительности. Это слова-синонимы.

Коми язык очень богат синонимами. Синонимы (греч. *synonymos* – одноименный) – слова одной и той же части речи, имеющие полностью либо частично совпадающие значения. Синонимы могут отличаться оттенками значений или стилистической окраской.

Состав синонимов в коми языке пополняется из различных источников. В создании новых синонимических рядов существенную роль играют диалекты: ичот (вс., лл., печ., скр., сс.), дзоля (вв.), пони (уд.). Коми диалекты являются самым мощным и действенным источником обогащения, совершенствования лексики литературного языка. Проявляясь на страницах журналов, газет, художественных произведений, они постепенно усваиваются всей комиязычной читающей публикой. Небезызвестно отметить, что ценные в номинативном и стилистическом отношении периферийные слова со временем теряют свою диалектную окраску и включаются в нормативные словари без ограничительных помет, как полноправные единицы литературной речи.

Рассмотрев синонимические ряды, можно сказать, что они в коми языке немногочисленны. Самые короткие могут состоять из двух слов. Самый длинный ряд представлен синонимами к слову БОБОНЯНЬ 'клевер'. Первое слово в синонимическом ряду БОБОНЯНЬ относится к нормативной лексике. А остальные слова встречаются в коми диалектах.

Изучение диалектной синонимии даёт возможность:

- 1) обогащения литературного языка;
 - 2) изучения истории коми языка;
- определения стилеобразующих возможностей коми языка.

УДК 4И (ан.)

Социокультурный компонент рекламного текста при переводе с английского языка на русский

Михаленко Т. М.

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова

Возникнув как проводник коммерческой информации от производителя к потребителю, реклама давно переросла узкие рамки этой ипостаси. На современном этапе реклама стимулирует не только коммерческие операции, но и экономический прогресс в целом. Более того, реклама стала ярким социокультурным явлением и приобрела первостепенное значение в общественной жизни.

Исследователи рекламы едины во мнении, что она зарождалась как средство коммуникации, которое было обусловлено потребностью общества в закреплении и передаче духовного опыта. С развитием форм межличностной коммуникации реклама действует как ответ на потребность человека в передаче духовно-ценностных отношений [1].

Сегодня реклама завоевывает пространство и время, связывая в единую сеть самые отдаленные уголки земного шара. Огромный охват широких аудиторий, технологический прогресс превращают рекламу в важный фактор, «трансформирующий» всю систему духовного наследия [2]. На современном этапе развития общества реклама является не только определенной системой представления объектов, программирующей потребителя на приобретение того или иного товара, но и своеобразным идеологическим кодом, выстраивающим систему символических ценностей: социальных, моральных, политических, семейных [3]. С помощью конкретных лексических форм, уникального звучания рекламный текст транслирует определенные образы и установки. Однако, образы и установки, использованные в рекламе, близкие и понятные потребителям в США не могут эффективно воздействовать на российского потребителя. Поэтому становится очевидной необходимость изучения рекламных текстов в социокультурном аспекте.

Исследование социокультурных особенностей рекламы, на наш взгляд, позволяет получить более полное представление о менталитете народа, его национальном образе мира. Рекламные тексты, являясь одним из важнейших средств массовой коммуникации, наиболее однозначно, хотя часто и примитивно, передают стереотипные представления, шкалу ценностей нации [4].

Современные реалии заставляют более внимательно относиться также и к переводу рекламных текстов. Единого решения проблемы перевода рекламных сообщений на русский язык не существует. При всем изобилии языковых средств воздействия, которое характерно для всех иностранных текстов, очевидно, что насыщенность языковой части рекламы разнообразными средствами выразительности вовсе не служит гарантией успеха. Отличительным признаком удачного перевода является гармоничное соединение основной рекламной идеи с теми средствами выразительности, которые ей соответствуют в большей степени. Это выражается, в частности, в нахождении той единственно верной тональности рекламного обращения, которая придает тексту особую энергетику, усиливая его воздействие на массовую аудиторию. Кроме того, при переводе рекламных текстов в исходный текст необходимо внести определенные поправки с учетом социокультурных и психолингвистических особенностей адресата. Таким образом, перевод рекламного текста при изменении словесной формы должен быть, вместе с тем, точно передан по смыслу и поэтому точно понят читателем.

1. Чаган Н. Ф. Реклама в социокультурном пространстве: традиции и современность //Маркетинг в России и за рубежом, 2000.-№2, с. 7;
2. Федорова Л. Н. Реклама в социоинформационном пространстве: социологические эссе.-М.: Московское рекламное обозрение, 1996, с. 45;
3. Вугман А. Этнокультурные особенности восприятия рекламного текста// Лаборатория рекламы, маркетинга и Public Relations, 2002, с. 13;
4. Анисимова Е. Е. Россия между Западом и Востоком (социокультурная ориентация общества и ее отражение в современных рекламных текстах)// Перевод: язык и культура, 2000, с. 123;
5. Швейцер А. Д. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. –М: Наука, 1988, с. 75;
6. Коммисаров В. М. Слово о переводе.-М.: Международные отношения, 1973, с. 136;

УДК: 82. 09

Роман У. Фолкнера «Свет в августе»: пространственно-временные отношения и фигура главного героя

Мороз Н. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Джо Кристмас, центральный герой романа У. Фолкнера «Свет в августе» (1932), существует в «междумирье», мечется между двумя измерениями причаю к мысли о том, что в нем есть капля негритянской крови. Два мира, между которыми Кристмас принужден выбирать, – мир белых людей и мир негров.

Мир белых Кристмас воспринимает как изначально замкнутый, регламентированный. Это мир, в который он попадает в детстве и юности, – приют, дом, в котором живет его приемный отец, Макихерн. Мир негров или женский мир – это бунт, отрицание замкнутого мира, хаос, стремление к которому Кристмас чувствует в себе и который его пугает, мир, где все существует в слиянии. Однако принять хаос можно только приняв его «грязь» – в хаосе грязь и чистота существуют нераздельно. Кристмас сохраняет влияние обоих миров, но полностью отдаться одному из них он не может. Или же его просто гонят. Отсюда – «бегство» Кристмаса, его бунт и трагедия.

Два мира существуют для Кристмаса параллельно с раннего детства. Время для него – смена одного символического пространства другим, в которых присутствуют и переплетаются оба «мира». Здесь нельзя говорить о течении времени – только о смене «измерений». Каждый этап жизни Кристмаса заканчивается бегством или изгнанием, начиная с наказания за первое «преступление», совершенное в приюте в пятилетнем возрасте. Он бежит сам или изгоняется из «женского» или «негритянского» мира, – хотя испытывает к нему непреодолимое влечение, даже страдая от сознания его «скверны». Он бежит из «замкнутого» мира, но никогда не может освободиться от его притяжения и его влияния. Интересно, что в переломные моменты, при смене «этапов» рушатся оба мира одновременно.

Можно выделить несколько таких «этапов»:

1. Замкнутый мир белых – это приют, в который старик Хайнс приносит младенца в рождественскую ночь. Это лабиринт, целиком состоящий из коридоров, в которых легко заблудиться, из комнат, в точности похожих одна на другую. Параллельно с лабиринтом коридоров и безмянных комнат Кристмасу открывается «другое измерение» – комната диетсестры, куда мальчик приходит потихоньку лакомиться зубной пастой. Знакомство со вторым миром заканчивается для Кристмаса изгнанием, как и много раз впоследствии, во взрослой жизни. Отныне таинственный, влекущий к себе, «розовый» женский мир будет связан для него с представлением о грязном и запретном.

2. Второй этап – детство и юность Кристмаса, его жизнь в доме приемного отца – Макихерна. Дом Макихерна – это символическое замкнутое пространство, в которое Кристмас попадает, покинув пределы приютского замкнутого мира. Дом – двойник самого Макихерна. Дом не отпускает из-под своей власти – Кристмас все время невольно оглядывается на него, словно измеряя пройденный путь; дом живет по «расписанию» – выходить наружу ночью запрещено, опоздания строго караются.

Вторая неудачная встреча с «негроженским» миром происходит не в доме Макихерна, а в темном сарае, куда Кристмас и его ровесники приходят к молодой негритянке. Это вход в «другое измерение», встреча с той бездной, которая тянет к себе Кристмаса и от которой становится жутко.

Отправляясь на ночные свидания, Кристмас выбирается из дома Макихерна «запретным» путем – по веревке через окно. Дверь, порог связываются со «сторожем», с непреодолимой преградой; на пороге вечно появляется миссис Макихерн. И только после убийства Макихерна Кристмас врывается в дом без страха, оттолкнув с порога свою приемную мать. Ради женщины он окончательно порывает с домом Макихернов, с «замкнутым» миром, совершает

преступление. Но его не принимают—Кристмаса бросают в одиночестве в пустом доме официантки, он оказывается отвергнутым вторым миром, отказавшись от первого.

3. Дом Джоанны совмещает в себе характеристики двух измерений. Он с первого взгляда кажется Кристмасу «мрачной громадой» и в то же время «втягивает» его, как «всеутроба безвестности и тьмы» [306]* Кристмас проникает в дом, начинается его роман с Джоанной – как чередуются день и ночь, начинают чередоваться два мира, в которых живет хозяйка, сменяются «фазы» ее страсти. Но Кристмас снова отвергает оба мира. Он боится «порчи», диких ночей, «бездонной трясины» [326], которая засасывает его. Но он не может остаться и в «замкнутом» мире, в который постепенно возвращается Джоанна и в который она пытается его вовлечь.

В романе присутствуют эпизоды, через пространственно-временную символику отражающие «путь» Кристмаса в целом. Длинному отступлению, рассказывающему о прошлом героя, в романе предшествует эпизод накануне убийства Джоанны Берден. По дороге из Джефферсона к дому Джоанны Кристмас проходит через места, как бы сосредоточившие в себе самую суть двух «враждебных» измерений, между которыми он живет.

Второй такой эпизод-символ связан, скорее, не с пространством, а с восприятием времени. Это бегство Кристмаса из Джефферсона по дороге в Мотстаун. Кристмас вступает наконец в ту «бездну», которой так желал и боялся. Время для него перестает существовать, сливается, путаются минуты и часы, день и ночь. Однако выдержать долго в таком «измерении без измерения» Кристмас не может. Он не может вырваться из замкнутого круга; он бродит по земле и остается чужд ее «непреложным законам»—он слишком долго жил между искусственным «замкнутым» миром и диким миром, который не приемлет никаких законов вообще.

Ему остается только одно – смерть. Он уверен в своей гибели – Кристмас больше и не верит в спасение, не мечтает войти хотя бы в один из «миров»—он бросает вызов обоим.

Кристмас все-таки достигает свободы. Но мир, в котором он обретает эту свободу,—это не мир вечно возрождающейся жизни, в котором существует Лина Гроув, а мир смерти. Смерть для Кристмаса и не абсолютная цель, как вытекает из логики «замкнутого» мира. Это единственный возможный для него выход. Тридцать три года Кристмас мечется между двумя измерениями, не принимая их полностью,—и все-таки «впитывает» в себя оба мира. Он как бы «накапливает» в себе их страдания, носит в себе их преступления. В этом смысле Кристмас действительно может сопоставляться с Христом, но воскресения для него нет.

1. Русский текст романа с указанием соотв. стр. в скобках цит. по изд.: Фолкнер У. Свет в августе / Пер. В. Голышева // Фолкнер У. Романы.—М., 1999. — С. 149-500

Проблема двоеверия в творчестве Марии Французской

Морозова М. Н.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Двоеверие можно определить как результат длительного наложения и пресечения языческой и христианской картин мира. В основе двоеверия лежит христианская мифология, то есть «комплекс представлений, образов, наглядных символов, связанных с религиозной доктриной христианства и развивающихся во взаимодействии этой доктрины с фольклорными традициями народов» [1]. Однако в каждом конкретном случае двоеверие проявляется по-разному, и его нельзя интерпретировать однозначно в силу неоднозначности как явления в целом, так и составляющих его элементов.

Своеобразное выражение феномен двоеверия нашел в произведениях Марии Французской, французской поэтессы, жившей в середине—второй половине XII века. В России ее творчество мало изучено, и практически нет попыток перевода ее произведений на русский язык. Марии Французской принадлежат 12 лэ, созданные в 50-х -60-х гг. столетия и (по одной из гипотез) преподнесенные в дар королю Генриху II, при дворе которого она жила. Избранный ею жанр лэ принадлежит к кельтской традиции, изначально он имел форму музыкальной композиции, но в творчестве Марии Французской был переосмыслен, то есть приобрел нарративный характер и был подчинен назидательным целям [2], что способствовало усилению смыслового единства. Однако его далеко не всегда легко проследить в силу причудливого переплетения кельтских фольклорных мотивов, куртуазных элементов и христианских символов. Они сменяют друг друга самым неожиданным образом в казалась бы хаотичном порядке, хотя по замыслу автора их чередование подчинено законам сосуществования в лэ мира реального и мира чудесного. Эти два мира подобны двум плоскостям, расположенным по разные стороны зеркала. И по ту сторону зеркала персонажи ищут не нечто неизвестное, а напротив, хорошо знакомое и в полной мере реализованное [3]. За подобным восприятием действительности, (а для героев лэ и самой Марии Французской мир чудесного не менее действителен, чем реальный мир), скрывается попытка постичь тайну бытия, что возможно лишь путем приобщения к понятию некоей абсолютной любви, не сводимой в отдельности ни к куртуазным канонам *fin` amor*, ни к необузданной страсти кельтских мифов, ни к идеалу христианской любви.

В большинстве лэ на первый взгляд преобладают элементы куртуазного канона (сердце рыцаря принадлежит замужней даме, обреченной ревнивым мужем на заточение, сам герой обладает всеми качествами, необходимыми для истинно куртуазного влюбленного, и счастье влюбленных будет длиться, пока сохранена тайна их любви) и образы кельтского фольклора (Иной мир, волшебные предметы и животные, водная преграда (река или море), разделяющая мир людей и Иной мир). Однако при этом центральный образ куртуазной лирики, образ Прекрасной и Немилосердной Дамы (*la Belle Dame sans Merci*), переосмыслен Марией Французской [4]. Она решительно отвергает его, утверждая идеал разделенной любви. С другой стороны, заимствуя традиционные мотивы кельтской мифологии, Мария и их подчиняет своей основной идее. В ее лэ один из персонажей как правило наделен чертами сида или сиды, обитателей Иного мира (*Autre Monde*), одного из центральных образов в лэ. Но в отличие от сидов, как правило навязывающих свою любовь людям, герои французской поэтессы предлагают ее как высший дар, какой только может быть ниспослан человеку на земле. Один из героев, принадлежащий к земному миру, обречен на тоску и уныние, как, например, Дама в лэ «Йонек». Однако тоска в христианской традиции несет погибель человеческой душе, и потому сама героиня в надежде обрести полноту внутренней жизни взывает к Господу, умоляя спасти ее от духовной смерти, то есть, как это ни парадоксально, ниспослать ей возлюбленного. Так казалась бы далекие от христианства мотивы и образы приводят к идее спасения в любви, пусть даже это не возвышенная любовь к Господу, а земное чувство, разделенное, свободное и всеобъемлющее.

1. Аверинцев С. С., Христианская мифология // Мифы народов мира, т. 2, М., 1982, с. 598-602.
2. Ménard Philippe, *Les lais de Marie de France: contes d' amour et d' aventure du Moyen Age*. Paris, 1979, pp. 53-54.
3. Sinaert Edgar, *Les "Lais" de Marie de France: du conte merveilleux à la nouvelle psychologie*. Paris, 1978, p. 26.
4. Wind Bartina H., *L' idéologie courtoise dans les lais de Marie de France // Mélange de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille*. Gembloux, 1964, pp. 741-748.

Некоторые особенности жанра псалма в поэзии Тудора Аргези

Москалев М. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Псалом в Библии это хвалебная песнь, гимн Богу, имеющий явные черты молитвы. Аргези не случайно обращается к этому жанру. Он написал около пятидесяти псалмов и стихотворений, близких к ним по содержанию. Псалмы Аргези являются важной частью. Стихотворений, посвящённых Человеку и человеческому творчеству. Поэтому его диалог с Богом чрезвычайно важен своим драматизмом и неоднозначностью. Псалмы в творчестве Тудора Аргези можно рассматривать как составляющие некую общность тексты, которые отличаются от других стихотворений особой коммуникационной структурой. Как и в обычной коммуникации, в псалмах есть адресант и сообщение, адресат же — третье звено — сильно отличается от обычного слушателя или читателя. Этот адресат — Бог. Его молчание, то есть двусторонняя коммуникация, при которой одна сторона не желает отвечать (хотя может), становится причиной страданий поэта.

Бог — слушатель, который абсолютно понимает любого обращающегося к нему. Таким образом, между тем, что хочет сказать адресант и тем, что воспринимает Бог, не остается никакого зазора непонимания, как между людьми. Бог понимает всю глубину человеческих страданий, но молчит, не помогая человеку. Это молчание вызывает целый спектр ответных реакций поэта: от мольбы «Когда ж хоть знак подашь ты, Боже мой?» И недоумения: «Так почему же ныне, Всеблагодный, пренебрегаешь ты моей мольбой?» До обвинений и угроз: «... Замки, засовы, загражденья... Разбить их, растоптать, в песок дробя?» Но нет, я понял: я начну с Тебя.»

Таким образом, большинство псалмов имеют трехчастную структуру: в первой поэт сообщает о своих страданиях, о своем состоянии, вторая часть — это молчание Бога, то есть она отсутствует и в то же время повсюду в тексте подразумевается, и третья часть — реакция поэта на это молчание.

Однако, несмотря на такую односторонность сообщения, "неответа" на сложные вопросы, поэт точно знает, что Бог есть, так как он уже являл себя и, более того, помогал людям:

Когда волхвы пошли на свет звезды,
Не обделил их добрым словом ты.
Когда Иосиф начал путь неблизкий,
Нашел ты и его в заветном списке...

Но поэта нет в этом "заветном списке". Для него Бог молчит, подавая, таким образом, многочисленные поводы к рефлексии и интерпретации своей сущности. Неравное положение Высшего Существа и человека (Бог понимает поэта, поэт не понимает Бога) толкает последнего к познанию Бога, то есть выравниванию позиций, когда оба коммуниканта понимают друг друга. Однако такие попытки расцениваются как грех и преступление: «Я умолял: откройся кто же ты?» За этот грех, терзая и казня Ты осудил и мучаешь меня». Так как поэт не понимает Бога, он не может достичь единения с ним, то есть полного взаимопонимания.

1. Tudor Arghezi, Versuri. Editura 100+1 Gramar București, 2001, с. 250
2. Тудор Аргези, Стихи. "Художественная литература", 1980, с. 12
3. Тудор Аргези, Лирика. "Художественная литература", 1971, с. 57

Понятие «ложных друзей переводчика» (на материале русского и испанского языков)

Москаленко А. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Еще в древние времена люди из разных племенных союзов пытались понять своих соседей, говоривших на другом наречии, т. е. отождествить свою речь с их речью. Они стремились найти и находили эквиваленты слов непонятого им языка в своем собственном.

Прошли столетия и даже тысячелетия с тех пор, а мы и сейчас находим, изучаем, описываем, сравниваем и систематизируем соответствия слов различных языков.

Межъязыковые лексические соответствия давно уже стали языковой данностью. Они закономерны и универсальны.

Одной из главных причин, обуславливающих это, является, по мнению В. С. Виноградова, «единая материальная сущность человеческого мышления, которое с физиологической, психологической и логической точек зрения подчиняется общим законам и одинаково для всех людей, а с позиций языковых — взаимoadекватно» [1].

Межъязыковые лексические единицы подразделяются на внешне сходные и внешне несходные (т. е. сходные по своей внешней форме или различные). Нас будут интересовать только внешне сходные межъязыковые лексические единицы. Говоря о внешне сходных межъязыковых лексических единицах, нужно отметить, что они, как правило, распространены в границах языковых ареалов: европейско-американского, ближне- и средневосточного, восточно-азиатского и др. Наиболее изучены «европеизмы», в основе фонда которых лежат слова греческого или латинского происхождения. Однако не только «мертвые» языки служили основой для интенциональной лексики (хотя таких причинство), но и современные живые языки на различном этапе истории могли оказывать влияние на другие языки. Причем речь идет не просто о влиянии одного языка на другой, так сказать, об иностранных заимствованиях (для каждого языка в разный период их источник будет различен), а о влиянии того или иного языка на все или большинство языков данного ареала. Например, морские термины из нидерландского языка, спортивные — из английского, музыкальные — из итальянского (не говоря уже об очень сильном влиянии английского языка в настоящее время практически во всех сферах жизнедеятельности).

С другой стороны, среди межъязыковых лексических единиц выделяют межъязыковые синонимы и межъязыковые омонимы. Межъязыковые синонимы, в свою очередь, классифицируются на полные (абсолютные) и неполные (относительные).

Другими словами, все внешне сходные межъязыковые лексические единицы можно разделить на:

1) абсолютные межъязыковые синонимы, т. е. слова двух (и более) сопоставляемых языков, обладающие сходством в плане выражения, имеющие общие значения и не отличающиеся эмоционально-экспрессивной, стилевой и другой константной знаменательной информацией; например, филиал—filial, философ—filósofo, грамматический — gramatical, социализм — socialismo, космодром — cosmódromo, косметолог—cosmetólogo, космос — cosmos, география—geografía и др. (в основном, это термины или слова номенклатурного характера);

2) относительные межъязыковые синонимы (слова с абсолютной межъязыковой синонимией на уровне значений (у совпадающих значений) и с межъязыковой омонимией на уровне значений (у несовпадающих значений)), т. е. слова двух (и более) языков, совпадающие по форме и несовпадающие во всех своих значениях, но обязательно имеющие

общие значения. Например, расa–raza, такт – tacto, авторитет–autoridad, акция–acción, банда–banda, карта–carta, характер – caracte и другие;

3) межъязыковые омонимы, т. е. слова двух (и более) языков, сходные по своей внешней форме, но имеющие разные значения. Примером таких слов будут: конкуренция – concurençia, минута – minuta и др.

Как видно из нашего деления, “ложными друзьями переводчика” (впервые термин faux amis du traducteur возник и закрепился во французской лингвистической терминологии) будут являться такие внешне сходные межъязыковые лексические единицы, которые относятся к межъязыковой омонимии и неполной межъязыковой синонимии. Другими словами, “ложные друзья переводчика” – слова двух и более языков, “ассоциируемые и отождествляемые благодаря сходству в плане выражения ... в плане содержания или по употреблению не полностью соответствуют или даже полностью не соответствуют дру другу” [2].

Метафорический термин «ложные друзья переводчика» закрепился в языкознании, хотя он и слишком категоричен. У таких слов некоторые значения безусловно совпадают и не составляют трудность при переводе. Они ведут себя «подружески» по отношению к переводчику. Но другие значения переводчик может не знать, незнание и подводит его. Как утверждают В. Н. Комиссаров, Я. И. Рецкер и В. И. Тархов, «понимание и перевод ... нередко искажается невольными ассоциациями с соответствующими словами русского языка» [3]. Поэтому переводчик должен уделять повышенное внимание к таким словам и знать или, по крайней мере, предугадать все возможные случаи их расхождения значений.

1. Виноградов В. С. Введение в переводоведение. М., 2001, с. 67.
2. Акуленко В. В. «О «ложных друзьях переводчика»// Англо-русский и русско-английский словарь «ложных друзей переводчика». М., 1969, с. 372.
3. Комиссаров В. Н., Рецкер Я. И., Тархов В. И. Пособие по переводу с английского языка на русский ч. 1, М., 1960, с. 90.

УДК 882. 09 «18»+929

Мир православной духовности в творчестве и жизни А. С. Пушкина

Московка Я. В.

Тверской государственный университет

Данная статья является кратким изложением работы «Мир православной духовности в творчестве А. С. Пушкина», в которой сделана попытка обозначить границы мира православной духовности в творчестве поэта и способы его выражения через использование старославянской лексики. Работа состоит из 3 частей: «Христианские мотивы в творчестве А. С. Пушкина», «Место и роль старославянизмов в произведениях А. С. Пушкина» и «Религиозно-философский цикл 1836 года. Лингвостилистический комментарий».

Автору работы представляется наиболее целесообразным представить на конференции ее первую часть, носящую литературоведческий характер. Нами была сделана попытка определить основные христианские мотивы, заявленные в творчестве поэта. Прежде всего отметим некоторые моменты из биографии Пушкина – от рождения поэта в день праздника Вознесения Господня до специфичных духовных настроений в семье Пушкиных, где нередко сразу после причастий и исповедей декламировались богохульные стихи Парни – прямая насмешка над обрядами и таинствами. Пушкин быстро и прочно усвоил такую остроумную манеру, которая и проявилась в таких его произведениях, как лицейские поэмы «Монах» и «Гавриилиада». Первая поэма, впрочем, не была кощунственной, несмотря на пародию житийного сюжета. В «Гавриилиаде» же богохульство и кощунство над одной из величайших святых христианства вообще не являются содержанием поэмы. «Антирелигиозность» здесь не столько суть, сколько материал, излагающий главную тему: могущество плоти, перед которым бессильна сама Высшая сила.

Отметим, что, анализируя в хронологическом порядке произведения Пушкина, содержащие в себе духовные мотивы, мы сталкиваемся с крайней неоднозначностью, сложностью и нелинейностью духовно-религиозных воззрений поэта. С одной стороны – множественные духовные кризисы (по сути своей морально-нравственные, но ощущаемые самим поэтом как религиозные), неприятие веры в качестве навязываемого общегражданского культа, посещение уроков «чистого афеизма» у глухого англичанина. Как следствие – упомянутые поэмы, стихи «Безверие» (1817), «Демон» (1823), «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), восходящая к люциферианству тема Наполеона (1823-1830). В «Безверии», написанном как экзаменационное задание, Пушкин подчеркнул, что вера – вопрос сердца и совести, но не гражданская обязанность – отклик на тогдашние традиции; ср. также «В. Л. Давыдову» (1821).

С другой стороны – те же самые духовные кризисы, но в другом преломлении. В итоге в том же «Демоне» мы видим смену точек отсчета: если раньше причиной духовных разочарований считалось несовершенство мира, «неправильно» созданного Творцом, то здесь неверие в высшие истины суть идея демоническая. Стихотворение начинает отчуждать от души поэта эти самые демонические идеи, и уже через год в «Подражаниях Корану» появляется Единый Бог как центральный духовный образ. Совсем немного позже в трагедии «Борис Годунов» Пушкиным раскрывается истинная суть православного мироощущения, указываются православные истоки появления на Руси людей, подобных Пимену, и вообще обозначается решающее воздействие православия на характер нации. То же мы видим и в стихотворениях, признанных шедеврами духовной лирики Пушкина, – «Пророк» (1826) и «Странник» (1835). В «Пророке» на совершенно новой, православной основе утверждается идея пророческого служения поэта; удивительно точно соответствует христианским канонам обретение героем даров Всевышнего (отметим как сравнения и образы, так и страдания, восходящие по нарастающей). Тем не менее, именно после «Пророка» Пушкин создает упомянутый «Дар напрасный...» – следствие нового духовного кризиса, нового падения и свидетельство пока все же только частичного осознания «Высшей правды». В «Страннике» же лирический герой (а вслед за ним и автор) видит свое спасение именно на пути от безверия к вере – вере в нравственные идеалы добра и милосердия, определяющие мир православной духовности.

Наиболее полно эти настроения поэта отразились в 1833-1836 годы, когда Пушкин создает цикл значительных произведений духовной лирики, насыщенных православно-христианской духовностью, как ни одно из других творений поэта. В первую очередь это стихотворения «Отцы пустынники и жены непорочны...», «Подражание итальянскому» и «Мирская власть», составляющие религиозно-философский цикл 1836 года. Эти стихи облечены в форму церковно-религиозной поэзии – евангельской легенды и христианской молитвы и располагаются в соответствии с библейскими событиями Страстной недели.

Таким образом, исходя из подробнейшего анализа всего творчества А. С. Пушкина, мы пытаемся сделать вывод и о духовности самого поэта. К концу жизни Пушкин научился видеть Бога в истинно православном свете; вслед за собою он учил и Россию видеть Бога и тем самым утверждать и укреплять свои исконные национальные духовные силы.

1. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. М., 1963.
2. А. С. Пушкин: путь к православию. / сост. Стрижев А. Н. М., 1996.
3. Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX века. Пушкин. Некрасов. М., 1981.

4. Дунаев М. М. Православие и русская литература. М., 1996.
5. Томашевский Б. В. Пушкин. М., 1990.

Epibolē tēs dianoias и prolēpsis как критерии истинности эпикурейского восприятия мира

Московкин А. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Эпикур и его школа как материалисты. Линия Левкипп– Демокрит– Эпикур. Эпикур– сторонник сугубо материалистических взглядов на мир, на его устройство и на то, как устроено человеческое восприятие. В отличие от своих предшественников, прежде всего Демокрита, Эпикур в центр своего философского учения ставит не миф, а природу [1], окончательно порывая в этом отношении с традицией, восходящей к натуралистическим учениям мидийских магов.

Учитывая всё вышесказанное, мы можем утверждать, что Эпикур не просто рассматривает весь мир как состоящий из атомов различных форм и веса, но и все до него непонятные "случайности", которые объяснялись, как правило, вмешательством богов или Провидения, объясняет через природу атома, вводя понятие его самопроизвольного "отклонения". Сам атом немалым без этого "отклонения", предпосылки для которого уже имплицитно присутствуют в самом атоме. В результате этого мы получаем полностью материалистическую картину мироздания.

Все эти особенности эпикурейской философии в целом обуславливают и его теорию восприятия. Диоген Лаэртский [3] приводит классификацию эпикурейских критериев истины (kritēria tēs alētheias). Он называет четыре таких критерия: "чувства" (aisthēseis), "претерпевания" (pathē), prolēpsis и epibolē tēs dianoias. В этом же пассаже Диоген сообщает, что последний, четвёртый, критерий– изобретение Эпикура.

Если первые два критерия не требуют пояснений и хорошо известны нам из других философских школ, то последние два совершенно непонятны. Путаницу вносит, с одной стороны, prolēpsis стоиков, с другой же– объяснение Цицерона [5], к точке зрения которого восходит большинство современных трактовок понятия prolēpsis у Эпикура (insitae vel potius innatae cognitiones). Epibolē tēs dianoias современные учёные, а вслед за ними и переводчик Диогена Лаэртского М. Л. Гаспаров [2] понимают дословно как "бросок мысли". Таким образом, механизм восприятия у Эпикура остаётся совершенно неясным, так как подобные переводы ничего не говорят нам о сути дела.

Мы предлагаем рассматривать этот механизм следующим образом. Первые два критерия ("чувства" и "претерпевания") могут быть объединены, так как по отдельности они как критерии верификации "не работают". "чувства" должны подвергаться внешнему воздействию ("претерпевать"), а сами "претерпевания" возможны только при наличии "чувств".

Руководствуясь этой логикой, то есть логикой парности критериев истины, объединим и два других. На основе изучения эпикурейского представления о сновидениях, сформулированного Диогеном из Эноанды (2 в. н. э.) [4], мы установили, что два оставшихся критерия истины действуют только во сне, вместе с "претерпеваниями" и "чувствами", так как процесс восприятия во сне протекает более сложно из-за того, что наш разум (logismos), где "хранятся" результаты всех восприятий, работает только когда мы бодрствуем. Следовательно, результаты наших восприятий нужно передать разуму, когда тот "включится". Для этого существует epibolē tēs dianoias, которую мы понимаем как "наложение на рассудок данных наших восприятий". Перевод громоздкий, но лучше всего отражающий суть понятия. Далее же данные наших сновидений материализуются в разуме как prolēpsis, которые в таком случае следует понимать как "представления". Таким образом, реальный мир и мир снов оказываются отделены друг от друга, но при этом одинаково важны для пополнения наших знаний о мире.

1. Делез Ж. Логика смысла. М., 1998. С. 365.
2. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1998. С. 377.
3. Diogenes Laertius. Lives of eminent philosophers (with an English translation by R. D. Hicks). Harvard Univ. Press., 1995. P. 560.
4. Diogenes of Oinoanda. The Epicurean Inscription/ Ed. By M. F. Smith. Napoli, 1993.
5. Cicero. De nat. Deorum. I, 17. 44.

«Труды и дни» Гесиода и «Георгики» Вергилия (образ верховного божества)

Мостовая В. Г.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Для римской поэзии I в. до н. э. характерна ориентация на нормы александрийской поэтики. Ранние опыты Вергилия и его первое значительное произведение «Буколики» всецело принадлежат римскому александринизму, ориентировавшемуся, в отличие от греческой литературы 3-1, вв. не на классические образцы, а уже непосредственно на саму эллинистическую литературу. В «Георгиках» Вергилий отступает от канона и обращается к Гесиоду, автору греческой архаики. Как неоторик Вергилий мог обнаружить такие точки соприкосновения с Гесиодом, как оформление авторского «я» в целостный художественный образ и прекрасное знание редких мифов и обычаев. Однако в трактовке субъекта поэтической деятельности в эпоху архаики и в I в. До н. Э. есть глубокие различия. Архаический поэт осознает себя, прежде всего, членом рода, общины, и подчиняется законам, установленным свыше и обязательным для всех. Индивидуальное здесь подчинено общему, в то время как для поэтики эллинизма и римского александринизма характерной чертой является субъектоцентризм. Почему Вергилий обращается именно к Гесиоду, в чем проявляется его ориентация на Гесиода, а в чем своеобразие, мы бы хотели показать на сопоставительном анализе образов Зевса у Гесиода и Юпитера у Вергилия.

2. В качестве критериев для анализа выбраны: 1) функции божества, его связь с природными и социальными явлениями; 2) идеологическая направленность образа; 3) способы создания мифологического образа и их роль в произведении.

На основании сопоставления этих двух образов можно сделать вывод об основном сходстве функций божества (и Зевс Гесиода, и Юпитер Вергилия показаны как божество дождя или как сам дождь, а также как устроитель мирового пространства), равно как и о совпадении способов создания образов (используется прямое изображение божества, когда акцент делается на его действии; божество вводится в общий контекст через свой атрибут; Зевс-Юпитер показан тождественным явлению, божеством которого он является). В то же время различны и функция самих способов создания художественного образа (например, изображение предмета как атрибута бога у Гесиода служит только для характеристики предмета, а у Вергилия помимо этого еще и расширяет мифологический контекст), и его идеологическое содержание. В «Георгиках» Вергилия звучит новый мотив, мотив прародителя, мотив предка. Он проявляется как в образе Юпитера–прародителя, так и во многих других мифологических контекстах поэмы, не попавших в наше

рассмотрение. При этом Юпитер Вергилия не играет роли законодателя, как Зевс Гесиода, хотя тоже является строителем мирового пространства. Правителем в мире людей является Август, скорое обожествление которого предсказывает Вергилий. Такое смещение акцентов объясняется в первую очередь социально-историческим фоном: Гесиод – это поэт эпохи разложения общинно-родового уклада и классового расслоения общества, сторонник старого уклада, а Вергилий принадлежит к кружку Мecenата, сторонника и советника императора Августа, и придерживается в своих взглядах программы августовского правления. Меняется и оценка установлений Зевса-Юпитера, а именно, различно отношение к труду у Вергилия и Гесиода. Тема труда является главной в обоих произведениях и оба автора говорят о том, что Зевс-Юпитер повелел людям трудиться; однако в то время как Гесиод это воспринимает как вынужденную необходимость, единственное средство к благополучному существованию, Вергилий утверждает, что труд способен облагородить и землю, и самого земледельца.

3. Связь специального предмета с более общими мировоззренческими вопросами отличает «Георгики» от произведений эллинистической литературы, в которых господствует установка на ученый эмпиризм и на субъективизацию художественного мира произведения. Эта же черта одновременно сближает Вергилия с Гесиодом и характеризует «Георгики» как произведение раннего римского классицизма, поскольку как для архаического эпоса, так и для классицизма характерным является подчинение части целому, индивидуального – общему.

4. Подводя итоги, можно сказать, что в «Георгиках» Вергилия соединяются способы изображения божества гесиодовой и александрийской традиций, меняется содержательная сторона мифа согласно современной ему исторической действительности, проявляются классицистические тенденции в создании общей мировоззренческой концепции.

УДК 811. 512. 133

Дейктические средства в синтаксической организации предложения кумыкского языка

Муратчаева Ф. А.

Институт языка, литературы и искусства Дагестанского научного центра РАН

I. С развитием теории пресуппозиции, прагматики, синтаксической семантики в центре внимания лингвистов все больше оказываются проблемы, связанные с человеческим фактором в языке. Модель мира, представленная воображением человека, непосредственно связана с концептуальной и языковой картиной мира. Человек "помещает" себя в этот мир: частью отражаемого мира оказывается не только физический и духовный облик человека, мир его чувств, но и сам язык, речевая деятельность (Арутюнова Н. Д., Булыгина Т. В., Кибрик А. А., Красухин К. Г., Крылов С. А., Падучева Е. В., Варшавская А. И., Кубрякова Е. С., Шахнарович А. М., Сахарный Л. В., Телия В. Н., Графова Т. А. и др.).

Проблеме дейксиса в кумыкском языке не уделялось должного внимания, за исключением отдельных фрагментарных исследований, посвященных местоимению (Дмитриев Н. К., Ашнин Ф. Д., Щербак А. М., Керимов И. А., Даибова К. Х. Хангишиев Д. М., Кадыраджиев К. С.).

Исследование предложения в кумыкском языке как системной единицы языка осуществляется на различных уровнях: семантическом, логико-коммуникативном, структурно-синтаксическом. Анализ предложения в плане высказывания дополняется эмоционально-экспрессивным, прагматическим, дискурсивно-коммуникативным аспектами.

Как известно, дейксис языковой системы служит для актуализации компонентов речи и содержания высказывания через конкретизирующие указания на участников речевого акта (говорящего и адресата), предмет речи и степень его удаленности, временную и пространственную локализацию сообщаемого факта, то есть для актуализации коммуникации. При этом носителями дейктических функций могут быть как лексические единицы языка – местоимения, наречия, так и грамматические категории. Однако границы понятия "дейксис" четко не определены в лингвистике, что затрудняет определение места дейктических средств в грамматической системе различных языков.

II. Категория местоимений как система дейктических слов, заменяющих имена существительные, прилагательные, числительные и наречия, в кумыкском языке теоретически еще не разработана.

В большинстве тюркских языках основное различие между обобщенно-указательными и конкретно-указательными местоимениями заключается в степени дейктичности и анафоричности: первые выражают обычное указание, последние – указание, усиленное и подчеркнутое жестом, речевой ситуацией. Семантика указательных местоимений бу "этот, эта, это", шу, шо и о "тот, та, то" основана главным образом на принципе пространственном (этот близкий – тот далекий); бу указывает на предмет близкий и известный, шу относится к предмету близкому, но неизвестному, т. Е. еще не бывшему объектом нашего опыта; о указывает на отдаленный предмет, а шо относится к предмету, который дальше шу, но ближе о: буну да алып, шону да, "взяв это, вот это, вон то и то" (Дмитриев Н. К.).

III. Отличительной особенностью сложноподчиненного предложения с придаточным подлежащим в кумыкском языке является то, что местоимение главного предложения употребляется в основном падеже. Местоименно-соотносительные слова обычно являются общими для большинства сложноподчиненных предложений, таких как с придаточным подлежащим, сказуемым, определительным, дополнительным. Эта общность обеспечивает единство способов связи и семантических отношений этих сложноподчиненных предложений. Однако по синтаксической связи они отличаются друг от друга. Основное различие в том, что придаточное предложение определяет, в какой роли выступает тот или иной член главного предложения – в роли подлежащего, сказуемого, определения, дополнения или обстоятельства. Именно с этой стороны, то есть в зависимости от синтаксической функции их можно различать.

Придаточное подлежащее в кумыкском языке, представляя грамматически оформленное зависимое предложение, поясняет и раскрывает содержание подлежащего главной части, выраженного местоимениями о(ол) "он", шо "тот", выполняющими функцию подлежащего и стоящими в основном падеже (употребление в косвенных падежах ведет к изменению типа придаточного). Связь с главным предложением осуществляется посредством относительных местоимений ким "кто", не "что", а также формой сказуемого в условном наклонении: Кепекни хадирын ким билмесей буса, шо озыо кепекге де тиймей "Кто не ценит копейки, тот сам не стоит ее"; Гьали ким бизин арабыздан кюлесе, шо узакь кьалмай чыгып гетер "Сейчас кто среди нас засмеется, тот сразу уйдет".

Придаточное подлежащее выполняет функцию подлежащего главного предложения, когда оно отсутствует, или раскрывает конкретное значение подлежащего главного предложения, когда оно выражено соотносительным словом.

В местоименно-соотносительных предложениях такого типа придаточная часть относится к соотносительному слову, находящемуся в главной части, и выполняет функцию конкретизации местоимения, раскрывая и определяя его значение. Главная часть таких предложений, включающая в свой состав лексически неполноценное, нуждающееся в раскрытии значения соотносительное слово, получает семантическую завершенность лишь в соединении с придаточной, что делает связь между частями предложений особенно тесной.

Некоторые параметры мотивации выбора в ситуации официального двуязычия (на материале языковой ситуации в Норвегии)

Наумова А. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

В настоящее время на территории Норвегии функционируют два государственных языка – букмол и нюнорск. Складывание поликомпонентной языковой ситуации в Норвегии происходило в период с XV по XX вв. В конце XV – начале XVI вв. из-за массового вымирания грамотного населения страны вследствие эпидемии чумы, а также из-за вступления Норвегии в унию с Данией литературный язык коренного населения страны практически перестал существовать.

Когда в 1814 г. Норвегия вышла из унии с Данией и стала самостоятельным государством, нация столкнулась с проблемой отсутствия национального языка; попыткой решить эту проблему было создание в середине XIX века искусственного языка на базе сельских диалектов. Данный выбор был обусловлен утверждением, что сохранившиеся в сельской местности говоры наиболее четко отражают исконно норвежский язык, то есть национальный язык. Данный искусственно созданный язык получил название «ланнсмол», в противоположность так называемому датско-норвежскому языку, риксмолу.

Таким образом, возникло противостояние между двумя языковыми нормами – литературным языком, обладающим престижем, но не являющимся национальным, и национальным языком, не являющимся литературным и приобретшим популярность лишь у очень ограниченной части населения.

В XX веке при помощи ряда реформ, проведенных на государственном уровне, была сделана попытка уравнивать статус обоих языков. Язык, сформировавшийся на базе датско-норвежского (ранее называвшийся «риксмол»), получил название «букмол», а искусственный язык, созданный на базе диалектов (ранее называвшийся «ланнсмол»), получил название «нюнорск».

На протяжении XX века соотношение коммуникативной мощности языков менялось, при этом букмол продолжал оставаться функционально доминирующим идиомом.

В настоящее время процентное соотношение носителей языка, использующих букмол и нюнорск, может быть представлено как 87:13. Следовательно, при сосуществовании равномогущих идиомов языковая ситуация является неравновесной.

Индивид должен сделать выбор одного из двух языков при изучении родного языка в школе. Выбирая, таким образом, норму литературного языка, носитель признает за одним из языков право быть доминирующим для него.

Характеризуя выбор носителем языка, мы можем иметь в виду двоякую реализацию понятия «выбор»: выбор доминирующего языка, используемого на протяжении жизни, и ситуативный выбор языка, обусловленный коммуникативной и функциональной направленностью. Во многих случаях ситуативное использование языковой нормы мотивировано доминирующим у носителя языком, но в ряде случаев возможен такой выбор языковой нормы, который обусловлен только параметрами коммуникативной ситуации или функциональной направленностью текста.

Основную роль в выборе доминирующего языка играет исторический критерий: под историческим критерием имеется в виду местный диалект, распространенный на той территории, где у носителя было сформировано языковое мышление. То есть диалекты, близкие к нюнорску (а именно – диалекты Восточной Норвегии), способствуют усвоению преимущественно данной языковой нормы. Также достаточно важным является возрастной критерий: под возрастным критерием понимается неспособность человека с возрастом менять доминирующий язык, а культурно-историческая ситуация, влияющая на формирование языкового сознания индивида. Так, например, на 60-е гг. XX века пришлось возрождение национально-патриотических движений, распространенных преимущественно среди молодежи и выступавших, помимо прочего, также за распространение и укрепление нюнорска как единственно возможного национального языка. Среди тех носителей языка, чья деятельность была связана с подобными движениями, нюнорск является доминирующим.

Таким образом, в данной языковой ситуации выбор индивидом языковой нормы является осмысленным, речь идет не о пассивном усвоении доминирующего языка, а о свободном выборе, который во многом обусловлен культурно-исторической ситуацией.

Оба государственных языка являются близкородственными и настолько сходными, что мы не можем рассматривать, например, такое явление, как фонетическая интерференция из-за полной идентичности фонетических систем (о том, что фонетическая интерференция возможна, свидетельствует наличие фактов грамматической и лексической интерференции). Благодаря сходству языков, практически каждая языковая личность, независимо от доминирующего языка, способна декодировать сообщения на другом языке, что снижает необходимость переключения языкового кода при коммуникации. Таким образом, между двумя языковыми коллективами возникает отношения, когда каждый кодирует сообщения на своем собственном языке и свободно декодирует сообщения, формируемые другими коммуникантами. Исключением являются те коммуникативные ситуации, когда для одного из собеседников ни один из норвежских государственных языков не является родным. В этом случае, если коммуникация осуществляется на норвежском, имеет место тенденция в процессе коммуникации переключаться на букмол, который изучает большинство иностранцев, изучающих норвежский.

Таким образом, языковая ситуация, сложившаяся к настоящему времени на территории Норвегии, предполагает одновременно активное владение одной языковой нормой и пассивное владение другой. При этом выбор языковой нормы является осмысленным и во многом находится под влиянием культурно-исторической ситуации в стране.

Маргинальность восприятия феномена Н. Г. Чернышевского в романе В. Набокова «Дар»

Наумова Т. С.

Ставропольский государственный университет

Концепты «маргинальная культура», «маргинальная личность», «маргинальность» на данной стадии развития междисциплинарного знания не получили релевантной семантической наполненности. Заимствованное из блока общественных наук понятие «маргинальность» в литературоведении коррелирует прежде всего с модернистским типом мироощущения. Но позиция неприятия окружающего мира, имморализма, противостояния устоявшимся эпистемологическим программам имела место всегда.

А. Р. Усманова предлагая обзорное представление идей французских структуралистов и постструктуралистов, делая следующий вывод: «в плюралистичном, ризомном мире стираются границы структур, но между их границами существует маргинальное пространство, которое меняет свой пограничный статус, размывая семантику маргинальности и утрачивая специфику своего паракультурного функционирования». На схожих методологических позициях стоят и авторы энциклопедического словаря «Современная зарубежное литературоведение».

В. Набоков показал себя носителем идей «пограничной нравственности» в скандально известной 4 главе романа «Дар», представляющей собой сочинение Ф. К. Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского». Исследуемый пример «текстов-матрешек» В. Набокова демонстрирует форму тонкой игры автора с читателем, по ходу которой текст «романа в романе», несущий основную семантическую и экспрессивную нагрузку всего художественного произведения, преподносится опосредованно, фигура автора удваивается, и автор-демиург снимает с себя обязательства по отношению к концепции автора-персонажа. Разумеется, это происходит лишь по форме. В тексте романа сконцентрирована неприязнь и болезненная антипатия В. Набокова к Чернышевскому как типу художника. Инвектива эта имела бы все шансы остаться без внимания общественности, не будь она выпестована под пером столь гениального стилиста. В. Набокова называют «писателем для писателей», что предполагает вызов языковой традиции, игру со словом, обновление смысла высказывания в качестве художественного объекта; он эстетизирует форму, от диапазона вариантов восприятия которой зависит вариант содержания. Подобному типу художественного творчества противостоит писательское мастерство Н. Г. Чернышевского, несущего задачи общественно-политического характера и актуализирующего прежде всего мысль. Более того, Н. Г. Чернышевский якобы дискредитирует саму идею художественной формы в романе «Что делать?», «иронизируя» над ней в диалогах с «проницательным читателем» и нарочито «нарушая» законы жанра. Н. Г. Чернышевский, подвергшийся нападкам чисто маргинальной природы со стороны В. Набокова, сам в свою очередь может считаться маргинальным писателем, так как вся концепция его эстетики и его творчества шли вразрез с официально-авторитетной эстетикой. Роман Чернышевского не был признан проправительственными критиками, но произвел беспрецедентное впечатление на демократически ориентированную интеллигенцию.

Возможно, В. Набоков был раздражен именно этим эффектом, произведенным на публику, и тогда вся цель его пасквиля заключалась в том, чтобы «перегнуть, чтобы выпрямить», скорректировать окружившие имя Чернышевского мифы.

Школа Ф. Боаса ввела такое культурологическое понятие, как «маргинальная область», т. е. область, где встречаются и смешиваются черты соседних культурных арсеналов. В этой связи мы можем предполагать, что пограничными культурными арсеналами для В. Набокова, покинувшего после написания романа «Дар» Россию, оказались классическая русская литература реалистического направления и западная модернистская литература, также зиждущаяся на мощной философско-эстетической базе.

Маргинальность как отличительная черта восприятия Набоковым феномена Чернышевского, кроме всего прочего, обнажена в введенных в текст автоинвективах на роман «Жизнь Чернышевского», и тем самым дезориентирует исследователя-литературоведа, становясь не более чем условностью художественной формы, очередным примером инсинуации, основанной на языковой игре с традицией.

Роль текста в телевизионной рекламе. Его создание и особенности (На материале рекламы, транслируемой в России и Франции)

Невельская Е. Н.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Целью нашего исследования является изучение и анализ телевизионных рекламных роликов, транслируемых на российском и французском телевидении, выявление их специфики, а также выделение ключевых элементов (картинки, звука, текста) и определение роли последнего.

Прежде чем приступить к анализу практического материала, определим само понятие рекламы и ее виды. Затем рассмотрим схему создания непосредственно телевизионного рекламного объявления и проанализируем, как в действительности к спотам применяются существующие правила и рекомендации для создания текста.

В ходе нашей работы были выявлены следующие особенности, свойственные телерекламе, и систематизированы в три ключевых пункта:

1. Трехаспектность:

- картинка,
- текст (три его вида),
- звук (его разновидности).

2. Широта охвата аудитории и связанные с этим проблемы восприятия:

- проблема адресата,
- целевая аудитория и стилистика текста.

3. Сила воздействия

- наложение изображения, текста и звука.

Результаты проведенного исследования позволяют сделать такие выводы:

- Текст создается в соответствии с определенными рекомендациями, но часто характеризуется оригинальностью.
- Основная функция рекламного текста – информативно-аргументационная.
- Он является неотъемлемым, но не первостепенным элементом рекламного сообщения.
- Общая тенденция, характерная для спотов, состоит в уменьшении количества текста и доминировании картинки.
- Французской рекламе свойственно меньшее присутствие вербализованной информации.

УДК: 8с

Образ времени в «Окаянных днях» И. Бунина

Никитина М. В.

Поморский государственный университет имени М. В. Ломоносова.

Теория «вечного возвращения», довольно популярная в начале XX века, была по-своему воспринята и переосмыслена Буниным. Поэтому не случайно обращение Бунина на раннем этапе творчества к теме Востока, к буддийской философии.

Стремление к своим истокам, корням, к своему прошлому становится для Бунина единственно правильным как в рамках отдельно взятой человеческой судьбы, так и в масштабах всей мировой истории.

В период написания «Окаянных дней» Бунин проявляет особый интерес не только к конкретным историческим событиям, но и к самому ходу истории, ее законам. Именно в это страшное время Бунин впервые отчетливо осознает всю безысходность исторического движения, его неизменную жестокость и абсурдность.

В первые пореволюционные годы можно говорить о двойственном восприятии Буниным прошлого. С одной стороны, все так же существует для него идеал святой древности, гармонии, которая ассоциируется теперь с

дореволюционной Россией; с другой стороны, появляется страх и перед каким-то неизвестным доисторическим, «первобытным» прошлым, которое видится даже несколько мистически и приближение к которому пугает.

«Повторяемость» истории представляется теперь Бунину чем-то ужасным, отрезающим путь к спасению, поскольку возвращение к недавнему прошлому, ставшему дорогим и ценным, уже невозможно, а мнимое движение вперед есть всего лишь возвращение в хаос.

Бунин живет дореволюционным прошлым, которое становится для него единственной подлинной реальностью, частью настоящего. Будущего же для Бунина не существовало не только потому, что оно было связано со смертью, но и потому, что оно ощущалось писателем как уже свершившееся настоящее. Реальное же настоящее превращается в прошлое.

Таким образом, в сознании Бунина прошлое и настоящее, настоящее и будущее часто сосуществует во времени, «накладываясь» друг на друга и соединяясь.

По Бунину, историческое время, двигаясь в направлении от прошлого, в какой-то момент настоящего поворачивает обратно, образуя кольцо. Но этот же момент, точка настоящего, соприкасается со следующим кольцом, где становится прошлым по отношению к другому настоящему (будущему). Таким образом, движение времени, истории представляется Бунину не в виде спирали или круга, а в виде цепи, которая в конце концов должна сомкнуться в кольцо. Это возвращение на круги своя, конец всякой истории и предчувствует Бунин в революции. Ощущение того, что цепь вот-вот замкнется, рождает ужас перед будущим и делает только что прошедшее неизменно прекрасным, лучшим в сравнении с настоящим, которое приближает конец.

Бунин ощущает настоящее как остановившееся время в замкнутом пространстве («Чортов остров»), потому что люди, окружающие его, живут только настоящим, а точнее, абсолютно иллюзорным будущим то есть они вне времени, вне связи с прошлым. Это «фиксируется» новой властью с помощью изменения календаря и перевода времени, за которым «не поспевают» лишь некоторые (в том числе Бунин).

Между прошлым и настоящим всегда бездна, которую далеко не каждому дано преодолеть. Поэтому Бунин видит себя звеном в цепи, соединяющим прошлое с настоящим (будущим); его роль – быть этим связующим началом, без которого цепь разорвется.

В этом отсутствии преемственности между поколениями (каждое кольцо в цепи замкнуто, самодостаточно) Бунин видит трагедию бессмысленности человеческой жизни. Только память и вера в прошлое спасают, завершая круг, разорвавшийся вдруг где-то между прошлым и настоящим.

Поэтому историческая цепь, в представлении Бунина, существует благодаря памяти, чувству прошлого, которые дают надежду на будущее и уверенность в настоящем.

Образ замкнутой цепи передает своеобразие ощущения Буниным конца, катастрофы, столь характерное для эпохи революций, эпохи начала XX века.

Семантическая модель французского местоимения *op* и её отражение в русском языке

Никифорова Ю. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Семантическое содержание французского местоимения *op* включает в себя следующие значения: неопределённо-личное, определённо-личное и обобщённо-личное.

Указание на определённое лицо

• С нейтральным значением

• С дополнительным стилистическим компонентом значения

← Оппозиция → Указание на неопределённое

лицо

↓ Нейтрализация ↓

Указание на обобщённое лицо

2. Неопределённое значение является ядром семантического поля *op*. Местоимение *op* в данном значении указывает на лицо или группу лиц, личность которых говорящий не может либо не хочет уточнять в данный момент.

3. Определённое значение *op* разделяется на 2 подтипа: нейтральный и стилистический. В современном языке *op* может замещать любое личное местоимение. В случае нейтральной замены *op* синонимично личному местоимению и не имеет никаких стилистических оттенков значения. При стилистической замене личного местоимения появляется дополнительный аффективный элемент значения.

4. Значение обобщённого лица указывает на то, что действие относится к любому возможному лицу.

5. Неопределённое и обобщённое значения не имеют формальных различий во французском языке. Различить их можно при помощи коммутации. В русском языке *op* может замещаться другим неопределённым местоимением: *quelqu'un, je ne sais qui, и т. П.*

Op a sonné. – Quelqu'un a sonné.

Во втором случае *op* коммутирует с обобщённым обозначением людей: *les hommes, tout le monde, personne* (при отрицании), а также обобщённым *tu, vous*:

Op doit respecter ses parents. – Tout le monde doit respecter ses parents.

6. В русских переводах находит отражение разграничение неопределённого и обобщённого значений местоимения *op* на формальном уровне. Обобщённому значению чаще всего соответствуют формы 2 лица единственного числа:

Op ne peut pas contenter tout le monde et son père. – На всех не угодишь.

А неопределённому значению – формы 3 лица множественного числа:

Op vous forcera à admirer. – Вас заставят восхищаться.

7. Определённому значению *op* в русском языке чаще всего соответствует определённое лицо:

Op a souri en même temps. – Мы обменялись улыбками.

1. Гак В. Г., Ройзенблит Е. Б. Очерки по сопоставительному изучению французского и русского языков. М., 1965.

2. Wagner R.-L., Pinchon J. Grammaire française classique et moderne. P., 1975.

3. Riegel M., Pellat J.-Ch., Rioul R. Grammaire méthodique du français. P., 1994.

4. Charaudeau P. Grammaire du sens et de l'expression. P., 1992.

Семантика терминов кровного родства, обозначающих реципрокальные отношения (типологическое исследование)

Николаева Л. Б.

Донецкий национальный университет

1. В основе терминов родства, обозначающих реципрокальные отношения (далее ТРРО), лежит симметрия или эквивалентность, при которой можно говорить о «нулевом родстве», т. е. не об отсутствии родства, а об отсутствии генеалогического расстояния между родственниками [1]. Уайлдер выделяет три группы ТРРО, обозначающих

- равенство в пределах поколения: англ. brother, sister ;
- объединение лиц, принадлежащих к разным поколениям, в одной категории, обозначенной одним словом: тагальск. mag-ina 'мать и дочь' [2], ваалюбал ba:ban a) 'мать матери', b) 'внучка' [3];
- «сродительство/сватовство», или отношение между брачными парами, чьи дети поженились между собой: русск. сват.

В данной работе рассмотрены ТРРО первых двух групп. Парадигма рассматриваемых ТР была ограничена вторым восходящим и вторым нисходящим поколениями, а также первой боковой линией. Материалом исследования послужили данные 40 языков.

2. ТРРО встречаются в 25 языках из 40 рассматриваемых. Всего в языках набора было обнаружено 57 ТРРО.

3. В семантической структуре ТРРО можно выделить три дифференциальных признака: признак совмещения поколений, признак пола и признак направления родства. В соответствии с сочетанием данных признаков в семантике рассматриваемых терминов можно выделить следующие типы ТРРО:

I тип–ТРРО, совмещенные по поколению: тагальский ama 'отец' → mag-ama – 'отец и сын' [2], вийот yi-dar(n) – a) 'отец', b) 'сын' [4], аливарра aŋing-iyu a) 'отец отца', b) 'внук' [5];

II тип–ТРРО, совмещенные по поколению и полу: ашанти nana a) 'дед', b) 'внук', c) 'бабка', d) 'внучка' [6];

III тип–ТРРО, несовмещенные по поколению: вийот yi-dux a) 'брат', b) 'сестра' [4];

IV тип–ТРРО, несовмещенные по поколению и полу: вийот bana:m 'брат', nana:n 'сестра' [4];

V тип–ТРРО групповые: тагальский mag-karatid 'братья и сестры' [2] .

5. Наиболее продуктивным является IV тип, встречающийся в 15 языках набора и представленный 30 терминами (см. таб. 1). Вторым по степени продуктивности является I тип, который встречается в 6 языках из 40 и насчитывает 12 ТРРО. Типы II, III и V представлены, каждый, пятью терминами и встречаются в пяти в языках набора.

6. 5. Проанализированный материал позволяет сформулировать следующие типологические обобщения вероятностного характера [7]: а) если в языке существуют ТР, то вероятным является наличие в нем ТРРО; б) если в языке есть ТРРО, то существует вероятность типологической продуктивности терминов, несовмещенных по поколению и полу; в) если в языке есть ТРРО, то существует вероятность низкой типологической продуктивности в нем терминов, несовмещенных по поколению и групповых.

Таблица 1

Количественная характеристика семантических типов ТРРО.

Тип ТРРО	Кол-во данного типа в языках набора	Кол-во ТРРО в языках	Кол-во языков (из 40), в которых встречается данный тип
I	12		6
II	5		5
III	5		5
IV	30		15
V	5		5

1. Уайлдер В. Д. «Безреципрокные термины родства: непризнанная область изучения» // Алгебра родства, 1999, Вып. 4, С. 5-27.

2. Рачков Г. Е. Введение в морфемiku современного тагальского языка. Л., 1981, с. 50.

3. Crowley T. The middle Clarence dialects of Badjalong. Canberra, 1977, p. 34.

4. The Collected Works of Edward Sapir. American Indian Languages. Berlin. New York, 1990, p 494.

5. Yallop C. Alywarra. Canberra, 1977, p 95.

6. Попов В. А. «Системы терминов родства народов акан. Опыт историко-типологического анализа» // СЭ, 1977, № 6, С. 45-57.

7. Kaliuščenko, V. D. Typologie denominaler Verben. Linguistische Arbeiten. Bd. 419., Tübingen, 2000, S. 16.

Текстообразующие функции 'времени' в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и К. Чапека «Война с саламандрами»

Павлихина И. Ю.

Ставропольский государственный университет

Художественное время и пространство относятся к конструктивным принципам организации текста. Значимость категории времени подчеркивал М. М. Бахтин: «Можно прямо сказать, что в литературе ведущим началом в хронотопе является время» [1, 235]. В данной работе рассматриваются способы восприятия времени в романах М. Булгакова и К. Чапека, принципы и особенности их реализации в тексте, специфика функционирования, то есть предметом исследования являются интегральные и дифференциальные признаки когнитивного представления и рецепции романного времени.

В художественном мире произведения физическое время трансформируется, утрачивая имманентные свойства: одномерность, непрерывность, необратимость. Многомерность художественного времени в тексте связана с субъектной организацией, присутствием имплицитного/эксплицитного автора/читателя, с наличием смысловых и лингвистически маркированных границ произведения (начало, композиционные части, конец). Эти аспекты особо выделял М. М. Бахтин: «Мы можем сказать и так: перед нами два события – событие о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели)» [1, 403]. Многомерность, как специфическое свойство художественного времени, делает возможным временные и видовые смещения, актуализирует эстетическую значимость множественности реализуемых в тексте темпоральных моделей, совмещение и параллелизм различных временных уровней.

В романе «Мастер и Маргарита» символика нескольких историко-культурных парадигм актуализируется через координаты двух временных планов: современного (Москва) и архаичного (Ершалаим). Действие романа К. Чапека развернуто в одной временной плоскости, представленной «саламандровской» цивилизацией. Однако в последней главе «Автор беседует сам с собой» писатель с помощью ретроспективы, являющейся средством раскрытия «неявного» содержания текста, проецирует в будущее события древней Атлантиды и мифической Лемурии. Такой приём создаёт эффект параллельного развития двух временных пластов.

Художественное время в тексте выступает как диалектическое единство конечного и бесконечного. В бесконечном потоке времени выделяется одно событие или их цепь с фиксированным началом и концом. Показательны в этом отношении финалы названных романов. В романе М. Булгакова «Эпилог» завершается образом дороги: «Она наклоняется к Ивану и целует его в лоб, и Иван тянется к ней и всматривается в её глаза, но она отступает, отступает и уходит вместе со своим спутником к луне» [2, 748]. Лексические и синтаксические повторы глаголов несовершенного вида создают эффект принципиальной незавершённости, цикличности и бесконечности временного потока, выходящего за пределы текста.

Этот принцип временной бесконечности реализован и в «Войне с саламандрами» К. Чапека: «... Появятся и легенды...; будут, например, рассказывать предания о какой-то Англии, или Франции, или Германии... А потом? – Дальше я не знаю ...» [4, 300]. Последняя фраза романа, как сильная позиция в тексте, указывает на бесконечное продолжение за пределами повествования, что подтверждается доминированием лексем с актуализированной периферийной семей 'длительность' – легенды, предания, потом, дальше.

Обращение к финалам романов М. Булгакова и К. Чапека выводит на проблему вечности. Следует отметить, что концепты времени и вечности функционируют в данных текстах как качественно иные феномены: «Время предстаёт как состояние гносеологического (и, соответственно, этического) дискомфорта; соответственно, вечность, рассматриваемая с «внутренней», личной точки зрения, – это состояние тождества субъекта объекту» [5, 114]. Специфика темпоральной модели ориентирована на реализацию текстообразующих функций. В соответствии с типологией Ю. С. Степанова представленную в обоих романах модель времени можно обозначить как «круговое» или «циклическое» [3, 264]. Эсхатологизм миропонимания М. Булгакова и К. Чапека проявляется в доминирующей в их романах теме – культурно-исторический крах, очевидная привносимая извне смена культурного кода. Финалы двух романов показывают, что эсхатологические ожидания авторов преодолеваются: катастрофа свершается, однако время не останавливается, а движется по новому «витку».

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Булгаков М. Романы. М., 1988.
3. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. М., 2001.
4. Чапек К. Война с саламандрами. М., 2003.
5. Яблоков Е. А. Художественный мир М. Булгакова. М., 2001.

УДК 801

Когнитивный анализ метафоры

Павлова О. В., Рябова М. Ю.

Кемеровский государственный университет

В лингвистической науке проблема метафоры изучалась с давних пор. Однако если раньше метафора рассматривалась как стилистическое средство (художественный прием), либо как источник номинации и омонимии в языке, то теперь – как «способ создания языковой картины мира» [1]. Такая позиция связана с тем, что в XX веке в науке, склонные к интегрированию и совместному использованию методологической базы, стал проникать особый взгляд на механизмы познавательной деятельности человека и его язык – когнитивизм. Этот феномен получил название «когнитивной революции» и привел к созданию комплексной «когнитивной науки», объединившей неврологию, языкознание, психологию и математику, для исследования образов, созданных человеческим мышлением/воображением, с целью описания механизмов познания, присущих в том числе и «искусственному интеллекту». Немецкий философ Эрнст Кассирер в учении о «символических формах» показал, что пространство, время и число формируются именно с помощью образного мышления (порождениями которого Клод Леви-Стросс считал язык, миф и культуру). Если же образы человеческого сознания так или иначе соотносятся с действительностью, которую они называют/характеризуют, то для их создания необходим некий посредующий уровень – язык, а точнее – метафора.

Рассмотрим эволюцию взглядов на проблему функционирования метафоры в языке. Наиболее удобным для этого является классификация Макса Блэка, представленная в работе «Метафора», в которой он рассматривает три концепции метафоры.

Первый подход опирается на понимание метафоры как сравнения (a comparison view of metaphor), основанное на определении Аристотелем. Тогда основной функцией метафоры будет трансформация, а сама метафора – сокращенным сравнением, демонстрирующим сходство/аналогию относительно своего буквального эквивалента в языке. Второй взгляд, согласно которому фокус метафоры служит заместителем своего буквального языкового эквивалента, на основе прямого значения которого можно дешифровать значение метафорического выражения-субститута, назван М. Блэком субституционным (a substitution view of metaphor). С этой же точки зрения метафора может являться равнозначностью катахрезы, то есть покрывать лакуны в словаре прямых значений, когда буквальный эквивалент в языке отсутствует, и входит как равноправная единица в ту сферу, из которой она должна происходить. Третий подход, которого придерживается сам М. Блэк, назван интеракционистским (interaction view of metaphor). В данном случае метафора определяется как результат категориального сдвига (во внимание принимается традиционная четырехчастная структура метафоры, состоящая из основного и вспомогательного субъектов – буквальной рамки и метафорического фокуса – и их свойств), а когнитивная метафора как раз и является следствием сдвига в сочетаемости предикатных (признаковых) слов и источником полисемии в языке. Таким образом происходит создание системы «(общепринятых) ассоциаций», которые могут быть как созданными для данного случая употребления метафорического выражения, так и апелляциями к общему фонду знаний (истинных либо ложных). Об обращении к последнему источнику говорят Джордж Лакофф и Марк Джонсон в своей работе «Метафоры, которыми мы живем». Они называют системы «ассоциаций» эмпирическими основаниями. Например, «верх» ассоциируется с добродетелью, а «низ» – с пороком (религиозные ассоциации), поэтому для расшифровки значения метафоры 'That was a low trick' ('Это была низкая проделка') следует обратиться к определенному эмпирическому основанию/системе «общепринятых ассоциаций»: 'Virtue is up, depravity is down'. Подобным образом можно декодировать и другие метафоры этого основания, так как это универсальное правило для их построения. В то время как первый подход предполагает, что данное выражение аналогично 'That was like a bad trick [in being mean]', а второй подход – что оно является субститутом выражения 'That was a mean trick'.

Однако не везде метафорические выражения функционируют одинаково: в речи метафора неудобна в ряде дискурсов. Например, деловой стиль выполняет прескриптивную и комиссивную функции речи, метафора же диффузна и двусмысленна (особенно, если имеет коннотациями), так как не отвечает коммуникативным целям основных речевых актов (информативному запросу, получению информации, предписанию и взятию обязательств), хотя вполне органична в литературных текстах и публицистике, например, в общественно-политическом дискурсе. Однако когнитивные метафоры можно найти в любом виде дискурсов, так как они являются источником научных терминов (разумеется, со временем такие метафоры становятся «ущербными»). Таким образом, ясно, что механизмы мышления (когнитивный стиль, когниции) универсальны, рамками каких бы дискурсов они ни были ограничены, а метафору можно считать ключом к их пониманию и моделированию языковой картины мира. В наше время этой проблемой занимается комплекс наук, среди которых можно выделить и «когнитивную лингвистику», занятую построением моделей (фреймов, сценариев, скриптов), имитирующих внешние проявления поведения человека и неязыковые ситуации языковыми средствами.

1. Телия В. Н. Предисловие // Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988, С. 3-10

УДК 82. 091

Обработка античного мифа в рассказе Ганса Эриха Носсака «Дедал»

Панов А. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Мифологизм является одной из важных черт литературы XX века. Для западноевропейской литературы естественно заимствовать мотивы и образы из античной мифопоэтической традиции. Немецкий писатель Г. Э. Носсак (1901-1977) не составляет здесь исключения. К мифу о Дедале Носсак обращается в одноименном рассказе («Dädalos»), написанном в 1946 году. В основу рассказа положен традиционно часто используемый эпизод мифа – создание Дедалом крыльев.

В рассказе Носсака полностью изменена предшествующая основным событиям биография Дедала. Дедал давно живет на Крите, и внешне его жизнь выглядит вполне устроенной. Но в душе его разлад – он стремится вырваться из окружающей действительности. После неудавшегося побега в Грецию Дедал стал жить, подстраиваясь под порядки, принятые в обществе. Но такое его поведение было лишь «маскировкой», он «замаскировался» в насковозь функционализированном потребительском обществе Крита.

Мысль о полете, о переходе границ реальности не оставляла его. В этом рассказе Носсака Дедал вписывается в ряд персонажей, ведущих двойную жизнь, «партизанское существование» (Partisanendasein), которые встречаются почти во всех произведениях писателя – Д'Артез и Ламбер из «Дела Д'Артеза», писатель Арно Бреквальд из «Младшего брата», ночной портье Алоиз Мертель из «После последнего восстания» и др. Дедал, хотя и не заперт физически в лабиринте, все равно находится в заключении, только уже духовном.

Икар до момента, описанного в рассказе, в целом повторяет жизнь отца на Крите. В юности он жил беззаботно, но потом наступил момент, когда радости жизни стали казаться Икару бессмысленными, когда существующая реальность стала для него недостаточной. В этот момент Дедал отдает Икару крылья, которые, как выясняется, он делал все это время не для себя, как в мифе, а для сына и которые помогут Икару убежать. И в конечном итоге спастись. Но уже не от Миноса, а от жизни, от видимой реальности. Путь Икара лежит в Грецию, где еще есть люди, которым Икар может принести надежду на спасение, но и там не может быть конечного пункта, главная цель бегства – остров далеко за морем, остров мертвых. Стремление полететь превращается в бегство, а бегство становится бегством не от Миноса, как в мифе, а от общества, людей, жизни, бегством за грань бытия, за которую стремятся многие герои Носсака.

Носсак оставил от исходного мифологического сюжета только имена персонажей и сам факт стремления человека к полету. Причина же этого стремления совершенно изменена – не внешняя несвобода, немилость повелителя, а внутренняя неудовлетворенность жизнью. Почувствовав существование другой реальности, герои уже не могут отделаться от мысли о ней и не могут продолжать жить по-старому, они еще живы, но уже не принадлежат миру живых, они где-то посередине двух миров.

Но здесь в идее смерти заложена и идея возрождения. Именно фигура Икара воплощает носсаковскую идею о человеке как посреднике между живыми и нерожденными. Носсаковская версия мифа получается не лишенной оптимизма: в его героях заложено не просто стремление освободиться от жизни, но и вера в то, что за этим последует новое начало, новая, настоящая, жизнь.

Во многих произведениях Носсака есть персонажи, которые, подобно Дедалу и Икару, получили весть «оттуда», но все они принуждены после этого вести существование одиночек, отщепенцев (Außenseiter) без всякой надежды на понимание со стороны окружающих, и без возможности перейти заветную границу двух миров. Икар же – один из двух персонажей, созданных писателем, которым удалось осуществить свою мечту.

1. Nossack H.E. Dädalos // Nossack H.E. Die Erzählungen. FaM, 1987. S. 54-60;
2. Карельский А. В. Ганс Эрих Носсак // История литературы ФРГ. М., 1980, с. 185-205;
3. Bühr Wolfgang Michael. Hans Erich Nossack: Die Grenzsituation als Schlüssel zum Verständnis seines Werkes : Studien zur Grenzsituation und renzüberschreitung in Prosa, Künstlerverständnis und Biographie H.E. Nossacks. FM, 1994;
4. Hauser Renate. Auf der Suche nach der verlorenen Zukunft: Studien zur Biographie und zum Werk Hans Erich Nossacks. Karlsruhe, 1981.

Слово героя в поздней прозе А. П. Чехова

Паркачёва В. Л.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Для поздней прозы Чехова характерно синтетическое совмещение речевых планов повествователя и героя, в рассказах доминирует риторика двуголосого слова несобственно-прямой речи и несобственно-авторской речи. Размытость границ между речевыми планами героя и повествователя затрудняет выявление авторской позиции в тексте – она не выражается в открытом словоупотреблении [1].

2. Характерные речевые особенности персонажа в чеховских рассказах способствуют большей степени объективации его образа (социо-культурной типизации) и тем самым отдалают от него повествователя и читателя. Стилистическая маркированность голосов затрагивает, в основном, лишь речь второстепенных персонажей и только иногда присутствует в слове главного героя: здесь весьма отчетливо проявляется авторский план выражения [2].

3. Полифонизм двуголосого слова в нецитатном дискурсе позволяет совмещать разные позиции по отношению к герою [3] при сохранении стилового единства произведения и нейтральном положении повествователя: здесь возможны

как некоторое дистанцирование, выражение авторской иронии по отношению к персонажу, так и сближение их голосов, возникающее, как правило, в кульминационных эпизодах – в «моменты прозрения» героя. Преобразуя слово героя, авторский план выражения передает его в форме контрастирующих метадискурсивных планов, отображающих скрытую аналитическую тенденцию – взгляд на героя – и высвечивающих проблему привычной, потворствующей рефлексии и очищающего мышления – внутренней «лжи» и «правды» героя. Для разрешения этой проблемы автор не предлагает внешних критериев, она может быть преодолена только изнутри – простой очевидностью, непосредственным выходом героя из сферы проблематичного.

4. В сходном, двойственном освещении предстает и цитатное, прямое слово героя. Произнесенное слово в художественном мире Чехова неразрывно связано с контекстом, с конкретной речевой ситуацией – именно диалогические отношения, личный контакт, а не содержание высказывания само по себе становится предметом всестороннего освещения. Высказывание подвергается двойной рефлексии, которая следит не только за предметом и пафосом речи (формой высказывания), но и за ее источником – самим говорящим – и теми, к кому он адресуется: на передний план выводится обнаружение самой интенции речи – ее целей и мотивов, которые, в свою очередь, отражают внутреннее самочувствие говорящего и его отношение к другому лицу [4].

5. В чеховской поэтике слово героя рассматривается не только и не столько с позиции его объективной достоверности или недостоверности, истинности или ложности, но скорее оценивается как момент непосредственного нравственного выбора, конкретного поступка, совершаемого здесь и сейчас. Сама проблема истинного и ложного в чеховском мире предстает как вопрос о подлинной и неподлинной коммуникации, подлинных и неподлинных человеческих взаимоотношениях.

6. Дискредитации подлежат все составляющие неподлинной коммуникации: интенция речи (злонамеренность); позиция говорящего (равнодушие, сугубо эстетическое переживание диалога или монологическая замкнутость, предвзятость, доктринерство); нечуткость к ситуации и собеседникам; содержание речи (в этом аспекте слово героя может отрицаться полностью или частично – в своей претензии на общеобязательность, абсолютизацию); пафос речи (фальшивый, ложный – противонаправленный смыслу, автоматизм речевого мышления).

7. Эффекту лживой речи не противопоставляется эффект правдивой речи – в чеховском мире истинное не подлежит объективации, оно не определяется и не выражается напрямую. Фиксируются лишь моменты субъективного переживания истинного, духовного единения героев, преодоления межличностных границ. Подлинная коммуникация не является передачей каких-либо знаний, обменом информацией, но делает людей участниками этического события, она становится своеобразным заменителем религиозного общения: потребность в духовном единении перед лицом Бога предстает у Чехова как потребность в подлинном сопереживании, открывающем присутствие истины.

8. Но подобные коммуникативные ситуации встречаются в чеховской прозе очень редко, а на первом плане оказываются конфликтные отношения между произнесенным и внутренним словом героя. Проблема различения внутренней «лжи» и «правды» героя, которую акцентирует чеховское повествование, осложняется проблемой разрыва межчеловеческих связей, «коммуникативного провала», знаменующего отчужденность и экзистенциальное одиночество человека. Кризис прямого слова в художественном мире Чехова, конфликтные отношения между произнесенным и внутренним словом героя также представляют изображаемое в проблематичном освещении.

1. Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994; Драгомирецкая Н. В. Освобождение слова героя из-под власти авторского слова. А. П. Чехов // Драгомирецкая Н. В. Автор и герой в русской литературе XIX–XX вв., М., 1991.

2. Чудаков А. П. Поэтика А. П. Чехова. М., 1971. 3. Цилевич Л. М. Стиль чеховского рассказа. Даугавпилс, 1994. 4. Барлас Л. Г. Язык повествовательной прозы А. П. Чехова. Ростов, 1991; Степанов А. Д. Риторика у Чехова // Чеховиана: Чехов и Пушкин. М., 1998.

Граффити как языковой и психолингвистический феномен

Пиминова А. С.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Феномен граффити (посвятительных, магических и бытовых надписей на стенах зданий, металлических изделиях, сосудах и т. п.) хорошо известен, но недостаточно изучен, особенно в рамках комплексного (социопсихолингвистического) подхода.

Граффити является частью личностно-ориентированного дискурса. Будучи элементом дискурса, вербальные граффити представляют по сути речевые акты. Граффити – это акт коммуникации, посредством которого происходит общение между людьми в молодежной среде (как в бытовом общении, так и в межкультурном). Как и в словесном акте, в граффити можно выделить адресанта, а иногда и адресата. Граффити, как и словесный акт, соотносится с определенными явлениями или проблемами действительности. Граффити нельзя рассмотреть вне речевой ситуации. Особенно важен пространственный компонент (место расположения надписи). Например:

Сюда не зарастет народная тропа! (дверь туалета в вагоне). Держитесь, скоро сессия!!! (парта в аудитории института). Хочу домой!!!! (парта). Сколько еще мучаться?-15 мин (парта). Любовь зла–полюбишь и козла!!! (сеновал). Ура! Я слала череп! (парта в аудитории мед. Университета).

Сказанное даёт возможность создать структурно- функциональную типологию граффити. С точки зрения структуры граффити представлены словами, словосочетаниями, предложениями, монологами, диалогами, полилогами. Основной функциональной классификации граффити послужила для нас типология речевых актов [1] с некоторыми добавлениями и уточнениями. Мы выделяем не только информативы, декларативы, директивы, экспрессивы, акты речевого этикета, но и:

1) коммуникативы-реплики. Их специфика заключается в том, что первое сообщение является законченным, не требующим ответа. В ответе-реплике содержится попутное замечание, мнение, знание и т. п. Добавленная реплика нередко дописывается вне времени первичной речевой ситуации; при этом автор ответа-реплики иногда неизвестен отправителю. Например: «Ненавижу русский. -А я латынь».

2) Ассоциаты-граффити, возникающие на основе ассоциативной реакции на стимул; при выделении этой группы необходимо учитывать пространственный компонент (“Без веры разве можно?” (слова из песни М. Круга располагались на стене над кроватью в общежитии). “Помой меня: я вся чешусь!”(надпись на автомобиле).

3) Креативы – это творческие граффити (имеется в виду игра воображения пишущего). Примером креатива является плакат, шарж на кого-либо, песни, стихи, рисунки и т. д.

Например:

В молчании –слово,/ А свет – лишь во тьме.
И жизнь после смерти/ Проносится быстро,
Как ястреб, что мчится/ По сини небесной,
Пустынной, бескрайней...

Граффити как средство самовыражения молодого человека выполняют креативную функцию (языковая игра, попытка творчества). Один из излюбленных приёмов языковой игры – расшифровка аббревиатур: ВЛКСМ – возьми лопату, копай себе могилу; ЖИКО – живи и кормись орешками; БЭМС – боевые, энергичные, молодые, симпатичные.

Различные функции граффити могут совмещаться (напр., информативная функция взаимодействует с креативной). Внутри каждой группы надписей можно выделить подгруппы.

Интересны граффити и лексикой, используемой “граффитчиками” (райтерами) в общении. Составляется словарь райтеров. В нашем словаре около 50 лексических единиц, напр.: аутлайн, олд скул, КРУ, бомбить, маэстро и т. Д., многие из которых являются американизмами.

Граффити – это психолингвистический феномен, поскольку граффити, во-первых, тесно связаны с внутренней речью человека; во-вторых, граффити выполняют ряд психологических функций.

Сходство граффити с внутренней речью проявляется в следующем: кажущаяся отрывочность, фрагментарность, сокращенность, предикативность. По результатам наших наблюдений за 2003 год, из 100% настольных высказываний 57%–два-три слова, 43%–текст (кол-во текстовых надписей повышается). Тема диалога во внутренней речи всегда нам известна. Слова смерть, жизнь, написанные на парте, есть, по сути, сказуемые. Подлежащее же нашей внутренней речи суждения наличествует в наших мыслях.. Внутренняя речь протекает в такой ситуации, когда говорящий высказывает целые суждения одним коротким словом-сказуемым (Пропало, Хочется жить). Для граффити, как и для внутренней речи, характерно преобладание смысла над значением. Слово вбирает в себя (из контекста) интеллектуальное или аффективное содержания: Серега, Колобок, Ураган. Эти надписи означают для пишущего очень много, за ними скрываются не “ближайшие” значения, а “дальнейшие” [2], личностные смыслы.

Являясь психолингвистическим феноменом, граффити выполняют психологические функции. Граффити нередко возникают как своеобразная сублимация внутренней речи. Как показали результаты анкетирования, многие информанты создают граффити бессознательно, эксплицируя свою внутреннюю речь, не всегда понятную вне речевой ситуации, однако при этом у разных информантов обнаруживается значительная степень однородности слов – ассоциатов, что, по-видимому, объясняется фактом психологического “заражения”. Например: Катенька, Наташа-Наташенька, НатаЛИЯ или: Дурачьё; Есть хочу!!!!!! Куда я попал, Господи!!! При сублимации внутренней речи происходит психологическая разрядка адресанта: Лох, господи!!!

Для граффити типична эвфемизация, когда пишущему легче выразить негативное отношение к кому-либо, если это анонимно: 2 группа–волосатые шлюхи! (ПТУ); ФФК – тулари!!! МИУ–международный институт уродов. При этом происходит своеобразное нарушение “табу”.

Результаты анкетирования, проведенного среди студентов заочного и очного отделений Поморского государственного университета, показали, что в современном мире происходит столкновение двух типов мышления (консервативного и “прогрессивного”). Большинство людей в возрасте до 30 лет положительно оценили граффити как вид искусства, в то время как настольные и “заборные” надписи осуждаются практически всеми.

Граффити дают возможность реконструкции актуального тезауруса современной молодежи.

1. Теория речевых актов.// НЗЛ, вып. 17, М.,1986.
2. Потебня А. А. Мысль и язык. // Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976.

УДК 81

Коммуникативные стратегии в дискурсе о терроризме (на материале заголовков статей американской прессы)

Попов С. Л.

Кемеровский государственный университет

Анализ сообщений средств массовой коммуникации, касающихся таких вопросов, как войны, этнические и религиозные конфликты, терроризм, позволяет выявить не только коммуникативные стратегии репрезентации подобных явлений, но и прагматическую интенцию СМК, то желаемое влияние, которое они оказывают на получателей сообщений. Это одно из важных и актуальных научных и научно-практических направлений в отечественной и зарубежной лингвистике, социолингвистике, этносоциологии и этнопсихологии.

Изучение идеологии в современных обществах тесно связано с изучением социально-политической и культурной роли масс-медиа. Масс-медиа, с одной стороны, – пространство функционирования идеологии, а с другой – мир символических конструкций языка, аудио- и видеобразов. В медиа-пространстве идеология проявляется в самых разных формах, в том числе скрытых [1]. Очевидна опасность распространения этноконфликтных образов и идей через прессу, радио и телевидение.

Исследование лингвистического аспекта функционирования идеологии является также одним из наиболее актуальных направлений исследований, поскольку оно позволяет выявить социальные противоречия, получающие отражение на языковом уровне. Язык определяет мышление примерно так же, как бытие определяет сознание. Язык является зеркалом общества, беспристрастным свидетелем его уровня развития, национального характера, особенностей его истории, культурных традиций и т. Д., язык СМК является лакмусовой бумажкой состояния самого языка, не говоря о том, что это и важнейшее средство идеологической и политической борьбы [2]. В связи с этим исследование языковых особенностей информационных войн и психологических операций наиболее актуально. Такое исследование позволяет вскрыть и систематически описать не только особенности дискурса о терроризме, но и дискурсивные характеристики манипуляции общественным сознанием, семантику и риторику информационных операций [3].

Применение критического анализа дискурса как подхода к изучению конструируемых СМК образов позволяет выделить и описать речевые стратегии. Дискурс о терроризме конституируется в прессе по принципу разграничения «мы-групп» и «они-групп» с неизбежным созданием позитивного образа «своих» и резко отрицательного образа «чужих».

Основные стратегии явно прослеживаются уже на уровне заголовков и подзаголовков газетных статей. В некоторых статьях акцентируется внимание на этнической принадлежности террористических деятелей, например, “Arab world divided on fight against terror”, – этот заголовок также вызывает устойчивые ассоциации с небезызвестным библейским мотивом изгнания бесов. Весьма важная роль отводится политической борьбе с терроризмом, как неким абсолютным злом, например, “Blair gets a public lecture on the harsh realities of the Middle East”. Террористические атаки как угроза гражданским правам и свободам, например, “Once lost, these freedoms will be impossible to restore”, “The terror threat is being used to attack civil rights here and in the US”. Война с международным терроризмом репрезентируется как неизбежное и даже необходимое разрешение межэтнического конфликта, например, “Lessons from the front line in the war to counter terrorism”.

Особенно интересен выбор лексических средств для номинации и характеристики тех или иных социэтнических групп. Приведем классический пример выбора лексических единиц для номинации одного и того же объекта действительности: terrorist vs. rebel vs. freedom fighter vs. national patriot.

Идеологически релевантные коммуникативные стратегии проявляются не только на уровне макроструктуры текста, его заголовка, подзаголовка или основной части статьи, они актуализируются также на уровне его микроструктуры, что получает отражение в выборе определенных синтаксических конструкций или в выборе определенных способов номинации объектов действительности, если говорить о лексико-семантическом уровне. Повторение одной и той же лексической единицы в соположении со словами имплицитными негативную оценочность способствует созданию определенных национально-этнических и религиозных стереотипов в отношении «они-групп», номинации «мы-групп» встречаются в подобном контексте гораздо реже.

1. Тузиков А. Р. «Масс-медиа: идеология видимая и невидимая» //Полис. Политические исследования, 2002, – №5. с. 123-129
2. Жуков И. В. «Война в дискурсе современной прессы» // Русский язык, 2001, с. 35-46
3. Аветисян Н. Г. «Язык СМИ как фактор развития языка» //Вестник Московского университета, серия 19 Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2002, № 4 – М., с. 80-86

УДК 82-2

Модель постмодернистского мира в пьесе Э. Радзинского «Театр времен Нерона и Сенеки»

Популова И. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Постмодернистская модель мира в первую очередь антиклассическая. В противовес «логоцентрической» классической модели она представляет собой мир бесформенно-релятивистский, эклектичный, многослойный. Его слои лишены объединяющего начала. Для любого явления этого мира существует множество контекстов, причем каждый из них актуален и бесконечен. Между многозначностью и отсутствием смысла нет принципиальной разницы. Подобные релятивистские воззрения выразил в своей книге «О грамматологии» (1967) теоретик постмодернизма Ж. Деррида, где он предпринимает попытку преодоления логоцентризма при помощи деконструкции.

Спустя 13 лет, в 1980 году, Э. Радзинский в пьесе «Театр времен Нерона и Сенеки» предпринимает попытку преодоления постмодернизма через создание постмодернистской картины мира. Неслучаен выбор места и времени действия (Римская империя, 64 год). Описанную выше неклассическую модель мира автор переносит в эпоху античности. Тем самым обнаруживается конфликт между двумя представлениями о мироустройстве. Выразителями двух разных точек зрения становятся Нерон и Сенека, о чем, собственно, заявлено уже в названии. Одно из ключевых слов названия – «театр» обозначает главную тему пьесы – тему игры, а игра, в сущности, представляет собой попытку реализации вымышленного, позволяет снять любые границы и, следовательно, создать неклассическую картину мира.

Постмодернистская деконструкция проявляется уже на композиционном уровне. Пьеса представляет собой не просто театр в театре, а два театра в театре. В пьесе две «комедии жизни». Материалом одной из них являются письма Луцилию, отредактированные Нероном. Сенека принимает участие в этом спектакле, демонстрируя бесстрастность, спокойствие и отсутствие страха перед императором. На самом деле страх есть, и в первую очередь именно он вынуждает Сенеку принять игру. Но сохранять невозмутимость становится все сложнее (ремарки: «На лице Сенеки почти ужас – и вновь его бесстрастное лицо», «...воплъ Нерона... Сенека в ужасе глядит на него», «стараясь невозмутимо», «впервые в ужасе», «страшно»). Сенека осознает, что уже плохо контролирует свои эмоции. Он понимает христианскую мудрость старика-Диогена и, подражая этому христианину (а значит и Христу), совершает свой последний поступок, последнюю попытку не потерять лицо – занимает место распятого старика, влезает в бочку.

Другая «комедия жизни» начинается за много лет до этого момента. Тогда Сенека не осознавал происходящее как театральное действие и даже сам якобы наставлял Нерона на путь добродетели, путь служения народу. Но теперь оказалось, что он всего лишь исполнял ту роль, которую ему позволили сыграть. Роли были расписаны и для консула Латерана, поэта Лукана, сенаторов Пизона и Антония Флава (да и для сената в целом), для мальчика Спора и уличной девки. Большое количество несценических персонажей позволяет расширить игру до масштабов государства. Целое государство живет по сценарному плану, написанному одним человеком, – Нероном.

Два основных мотива пьесы имеют ключевое значение для понимания постмодернистской природы создаваемой модели мира. Одним из таких мотивов является мотив превращения или метаморфозы. Сенатор Антоний Флав «превращается» в коня Цицерона, мальчик Спор в «прелестную девушку», а затем в Британика. Уличная девка оказывается то Верховной жрицей богини Весты, то принимает облик Октавии, жены Нерона, то его матери Агриппины. Тигеллина и вовсе не существует. Мертвые объявляются живыми, а живые мертвыми. Нерон пребывает в образе Аполлона и неоднократно провозглашает себя земным богом.

Другой не менее важный мотив – мотив разоблачения. Сначала Нерон подвергает деконструкции «стоическую» философию Сенеки, шаг за шагом доказывая относительность учений своего наставника, возможность иной трактовки слов, выдаваемых ранее за безусловную истину (делает символом целомудрия шлюху, исходя из учения о единстве противоположностей; убийство Поппеи обосновывает словами Сенеки: «Цезарь должен думать прежде всего о благе народа»). За этим следует разоблачение заговора против императора, и, наконец, полная дискредитация Сенеки как мудреца, который своей жизнью опровергает догмы собственной философии. В результате осуществляется «превращение» мудрости в глупость (Нерон обращается к Сенеке и сравнивает его со стариком из бочки: «...почему-то его безумие кажется мудростью... а твоя мудрость всегда казалась мне глупостью»).

Но есть в пьесе еще одно разоблачение – разоблачение неклассической постмодернистской модели мира. Речь идет о моменте превращения юноши-Аполлона в уставшего, далеко не молодого человека. Это самая последняя, наиболее значимая, метаморфоза. «На мгновение свет факела ярко освещает лицо Нерона. В беспощадном свете становится видно усталое, обрюзгшее лицо, покрытое толстым слоем румян. Но вот Нерон отодвигает факел – и вновь в расветном сумраке он – прежний Аполлон». Разоблачение Нерона как выразителя постмодернистского видения мира становится разоблачением этого типа мировосприятия и вместе с тем развязкой конфликта.

Итак, опровергая постмодернистскую модель мира, Э. Радзинский возвращается к утверждению «логоцентрической» модели. Она оказывается связана отнюдь не с образом Сенеки (получается, что его система философии сущностью близка антропоцентрической системе философии Нерона), а с образом старика из бочки. Диоген не только скрыто цитирует Евангелие, но и фактически подражает Христу, вплоть до смерти на кресте. Он любит всех без исключения, даже Нерона в соответствии с заповедью: «Любите врагов ваших». Нерон признает мудрость Диогена, но он в принципе не в состоянии понять ее истоков, поэтому старик так и остается вне его театра. Таким образом, через обращение к христианскому Логосу Э. Радзинский преодолевает постмодернистский соблазн.

Трансформация научного мифа в «Балладе про маляров, истопника и теорию относительности» А. Галича

Потапова Т. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Впервые изложение научного мифа персонажами Галича разворачивается в «Балладе про маляров, истопника и теорию относительности». Выдержано это изложение в форме «жанровой» – по Галичу – песни, в которой слово отдано персонажу-рассказчику с оригинальным, т. е. не авторским, сознанием и с установкой на воспроизведение этого сознания. Это произведение представляет собой монолог героя, который «вполне в научном мире личность лишняя»; воспроизводится ситуация, когда события научной сферы толкуют человек, от науки очевидно далекий, что влечет подчас полную трансформацию первоначальных понятий и идей.

Обращает на себя внимание странное перечисление «действующих лиц» баллады в ее названии. Однако абсурдность, достигнутая постановкой в один ряд маляров с истопником и теории относительности, предопределяет гротескный характер дальнейшего изложения во-первых, а во-вторых, проявляет присутствие автора в тексте. Ведь только автор может одновременно держать в поле зрения эти два несовместимых и не имеющих понятия друг о друге мира.

То, что эти области жизни действительно существуют совершенно автономно друг от друга, иллюстрируется и самим выбором рассказчика. Чуждость этого персонажа области интеллектуального труда нейтрально обозначена его профессией, а на речевом уровне – стилистически маркированными словами и формами («приняли, добавили еще раза», «ихним», «рубают», «гады-физики», «полуклиника») – очевидно, народная этимология, «нам башку работою не морочь» и др.).

Герой такого типа в творчестве А. Галича совсем не редкость. Это тот самый обыватель, на интересе и сочувствии к которому построена значительная часть текстов этого автора (такие произведения, как «Жуткое столетие», «Вальс Его Величества, или Размышление о том, как пить на троих», некоторые главы «Вечерних прогулок» и другие). Его жизнь – это почва для приложения и реализации рожденных за пределами его мира идей и утопий.

Композиция произведения отражает механизм восприятия и адаптации героем-повествователем непонятной для него теории. В экспозиции дана ссылка на неопределенное состояние дискомфорта, из которого сделано заключение «нуждаемся в отдыхе». Такой вывод, в свою очередь, мотивирует естественным образом следующий шаг: «Взяли «жигулевского» и «дубняка», / Третьим пригласили истопника, / Приняли, добавили еще раза» [1].

Все описанное выше не предвещает появления в тексте научно-утопической тематики, зато здесь должно последовать объяснение необычного («ну и ну») самочувствия персонажей. И оказывается, что вместо банального и самодостаточного желания выпить, причина эта кроется в общемировых изменениях.

«Ужасную историю про Москву и про Париж» излагает герою-повествователю истопник, то есть она доходит до рассказчика уже адаптированной близким для него сознанием. Следовательно, оценки ситуации сходятся, очевидно, у всех персонажей песни. Более того, такое же видение ситуации рассказчик навязывает и слушателю, адресату своего монолога: «И что мы с вами думаем день – ночь, / А что мы с вами думаем ночь – день» [1].

Такое объявление о заведомом единомыслии с собеседником подчеркивает установку рассказчика на восприятие слушателем его слов как абсолютной и конечной истины. Но происходит это не от чрезмерной уверенности героя в себе, а от несомненной веры в возможность того, что «гады-физики на пари раскрутили шарик наоборот» [1]. При этом рассказчик дважды подчеркивает мотивацию действий физиков – «на пари», «проспорили ... пари». Это воспринимается героями как грубое оскорбление и пренебрежение, как игра их жизнями: «А что мы люди, а не бобики, / Им на это начинать!» [1].

Между этим обвинением и раскрытием сути «ужасной истории» излагаются те мировые катаклизмы, которые последовали за проигрышем пари. Замечательно то, что среди них нет ни одного, который каким бы то ни было образом затрагивал бы самих персонажей песни: «И рубают финики лопари, / А в Сахаре снегу – невпроворот <...>. / И там, где полно был, там тропики, / А где Нью-Йорк – Нахичевань» [1].

Однако последствия этих «происшествий» сказываются непосредственно на жизни персонажей, и этому посвящена третья часть произведения. Она несет в себе самый значительный комический потенциал благодаря неадекватности реакции героев на услышанное от истопника: «Раз такое дело – гори огнем! / Больше мы малярничать не пойдем! / Взяли в полуклинике бюллетень, / Нам башку работою не морочь! / И что ж тут за работа, если ночью день, / А потом обратно не день, а ночь! <...> / Пятую неделю я не сплю с женой, / Пятую неделю я хожу больной, / Тоже и напарник мой плачется, / Дескать, он отравленный начисто» [1].

Картина подобного жизненного разлада на столь эфемерной почве заставляет подозревать в персонажах Галича весьма странное восприятие мира, которое отчасти соответствует официально поощряемой позиции, когда во главу угла ставятся общемировые и скорее абстрактные вопросы, а повседневная жизнь человека отходит далеко на задний план. В художественном мире Галича такая идеология может существовать только в устах представителей государства («Кадиш») или крайне лицемерных и своекорыстных людей («Объяснение в любви»). В данном же случае всё разрешается очень логично, чем ещё усиливается комический эффект: «И лечусь «столичною» лично я, / Чтобы мне с ума не стронуться, / Истопник сказал, что «столичная» / Очень хороша от стронция» [1].

Таким образом, пришедшая извне идея воспринимается героями как материал для адаптации, как удобная возможность (или предлог?) сделать свою жизнь комфортнее и приятней. Материал же первоначальной теории оказывается совершенно не важен – ее содержание было бы переработано и сведено к тем же нескольким константам, рожденным массовыми околонучными фобиями («радиация», «стронций» и т. Д.). Двойственность отношения героев к тому, что приносится им извне, выражается в первоначальном сопротивлении и в полной конечной адаптации и ассимиляции чужеродного явления или информации.

1. Галич А., Вечный транзит. Екатеринбург, 1998, с. 11–12

УДК 823-3122

Проблема религиозного знания в романе Ф. Горенштейна «Псалом»

Прохоренко Л. С.

Томский государственный университет

Проблема религиозного знания – часть общей историософской концепции Ф. Горенштейна. Горенштейн исходит из принципиальной разделенности Бога и человека и детерминированности последнего его местом в бытии. В художественной модели Горенштейна иерархия бытия разворачивается по горизонтали и вертикали: его представления об устройстве мироздания архетипичны и соответствуют ветхозаветной парадигме (высшее положение занимает Бог как

трансцендентная сущность, а низшее—отлученный от Бога человек), поэтому в горизонтальной иерархии присутствует только человеческая история.

В так организованном мире истина может быть выражена только через сакрализованное слово Ветхого Завета (поэтика нарратива романа «Псалом»). Религиозная истина выводится за пределы любых идеологических доктрин и за рамки любых социальных институтов, в том числе и церкви, поэтому она может быть достигнута только в акте прозрения (вербального или невербального) трансцендентной сущности Бога. Высшая Ветхозаветная правда о человеке лежит вне моральных категорий, в ней нет ни любви, ни сочувствия к человеку, она беспощадна и одинакова для всех. Её наличие обуславливает необходимость казней Господних, напоминающих людям об их тварной природе и абсолютном отпадении от Бога. Над человеком довлеет физиологическое начало, определяющее его греховную природу и ограничивающее его в пределах познания. Именно этим объясняется наличие низшего полюса единой вертикали мироздания: это персонажи, в которых моделируется тварное существование на уровне инстинктов (массовый человек). С другой стороны, тварному человеку у Горенштейна может быть доступно интуитивное опознавание бытия Бога (не каждому и только в предельных жизненных ситуациях).

Отказ от Божественной истины массовым человеком дополняется атеизмом как сознательным отказом от Бога. Автор сближает атеизм и массового человека, говоря о «массовом атеизме» как явлении эпохи. Такой атеизм уводит человека от знания законов реальности, приводя к неверной идее поклонения возможностям человека, что, по Горенштейну, есть идолопоклонство.

Помимо отказа от религиозного знания в романе изображаются многочисленные искажения истины, что проявляется в столкновении различных истолкований библейских идей, в спорах персонажей, которые являются попытками рационально познать Бога, что невозможно в вертикальной иерархии Горенштейна.

В романе Евангелие – первый вариант искажения ветхозаветной правды, осуществленный в человеческой истории. Суть учения Христа, по Горенштейну, заключается в подмене идеала Добра (высшего закона справедливости) идеалом доброты. Если Божественное Добро является позицией, с которой человек карается за грехи, в том числе и смертью, то доброта как снисхождение к нечестивцу сохраняет физическое существование людей. Подмена, сделанная христианством, заключается в неверном толковании идеи доброты, превращенной в идею обожествления человека. На искажение ветхозаветной истины, порожденное Евангелием, накладываются искажения, вызванные социальными условиями и погруженностью в массовое существование.

Потеря людьми Истины приводит автора к идее необходимости реконструкции библейской правды, а наличие этой правды определяет особое место избранных как связующего звена между Богом и человеком. Именно поэтому в системе персонажей промежуточное положение в вертикали мироустройства занимают пророки и художники. Эти группы персонажей обладают способностью к творчеству, заключающейся в искусстве перевода Божественного слова в человеческое, и в этом смысле пророк и художник являются и медиумами, и носителями собственной творческой активности. Между пророками и художниками существует значимое отличие, позволяющее Горенштейну выделить их в различные типы персонажей: пророк подчиняет свою жизнь воле Бога, пренебрегая своей социальной судьбой и своей телесностью. Знание правды о человеке обуславливает пророческое отношение к людям – отвращение, что ставит пророка в оппозицию социуму. Художники воплощают иной тип жизненного пути, представляющий движение и к пониманию Истины, и одновременно любви к человеку.

УДК 81'42;801.7

Эсхатологическое мироощущение в поэзии колониальных войн (на примере лирики, посвященной войне в Ираке)

Рабкина Н. В.

Кемеровский государственный университет

Анализ англоязычных лирических произведений, посвященных войне в Ираке, показал, что данная война уже подверглась категоризации в сознании людей и была поставлена в один ряд с колониальными войнами Британской империи. Мироощущение этой современной лирики, роднящее ее с поэзией других колониальных войн, сугубо эсхатологично. Объяснение эсхатологическому характеру иракской войны в поэтической картине мира следует искать в глубинных слоях подсознания.

1. Начало войны было ознаменовано разрушением башен торгового центра в Нью-Йорке, которые для миллионов американцев были своего рода твердыней и символом стабильности. Башня является одним из многоликих воплощений архетипа мировой оси, концептуальной вертикали, связывающей воедино все миры (верхний, средний и нижний) и обеспечивающей их непересекающееся существование. Падение такой башни, безусловно, определяется подсознанием как катастрофа вселенского масштаба.

2. Современный человек осознает, что с самого изобретения водородной бомбы мир балансирует на краю хаоса. На подсознательном уровне это ощущение постоянной угрозы всему живому концептуализируется как завершение очередного цикла существования вселенной—переход из фазы космоса в фазу хаоса. Ядерное оружие разлагает материю на атомы, превращает в ничто. Поэтому в военной лирике иракской войны так много лексики с семой «ничто», «пустота». Во многих мифопоэтических традициях Вселенная начинается с абсолютной пустоты. А раз существование Вселенной представляет собой чередования бытия и небытия, то можно сказать, что Вселенная и заканчивается бездной, что доказывается на примере древнеисландской мифопоэтической картины мира, где обозначение первичной бездны Гинуннгагап семиотически ориентировано на обозначение хаоса и конца мира, так как зияющая пасть чудовища (gar) ассоциируется с уничтожением мира и становится символом космической катастрофы. Образ пустоты, становится реализацией архетипа хаоса в архетипической дихотомической паре «космос – хаос».

3. На более позднем уровне сознания, определяющемся христианской культурой, война в колыбели цивилизации, «мерзость запустения» на Библейской земле, коей и является Ирак, ознаменует начало конца света.

Эсхатологичность мироощущения в лирике, посвященной войне в Ираке, находит свое отражение и в образе президента США. Дж. Буш определяется в этом контексте как a Monkey Man, а в христианской символике обезьяна – символ порока, тщеславия, спутник дьявола, аллегория человека без твердых моральных устоев. Негативная коннотация добавляется и рифмовкой фамилии президента США со словом ambush – засада. Вся сложившаяся вокруг иракской войны ситуация, когда могущественная держава несет многочисленные потери в стране третьего мира, характеризуется одним словом: bushed—4)растерявшийся, 5) изможденный. В контексте bushed получает значение «переоценивший свои силы», «самонадеянный». Из-за династической преемственности президент США определяется как Baby Bush, что указывает, опять же, на его несостоятельность как президента, или—по сходству звучания—как son-of-a-Bush, что ставит его имя в один ряд с обценной лексикой (так же son-of-a-bitch imposer of a president). Образы президента и его окружения в таком контексте приобретают черты «отрицательных» богов языческого пантеона (Gods of American Greed, a co-opted god with ammunition, Hell's minister's of famine, sword and fire, Warlords using the WMD sword) или хтонических чудовищ (a Reptile), что может быть связано с архетипической фигурой зверя, проглатывающего солнце и тем самым уничтожающего мир.

Итак, эсхатологичность мироощущения в лирике, посвященной войне в Ираке, во многом объясняется функционированием архетипов мировой оси и хаоса в народном сознании и находит свое выражение в образе президента США.

1. Брудный А. А. Психологическая герменевтика. М.: «Лабиринт», 1998, с. 336.
2. Топорова Т. В. Об оппозиции «темный мир»–«светлый мир» в древнегерманской космогонии // Вопросы языкознания, 1998, №2, С. 39-48.

Иностранные авторы в круге чтения главного героя («Страдания юного Вертера» Гете)

Размахнина А. А.

Московский государственный университет им М. В. Ломоносова

Круг чтения героя важен как для раскрытия его характера, так и для выяснения приоритетов самого автора. Упомянутые литературные произведения указывают на контактные связи Гете с древними авторами, творения которых оказались так или иначе созвучны «Вертеру» (пафос, сюжет и др.). По книгам, которые читает Вертер, по смене его литературных приоритетов можно судить о характере и его эволюции.

В романе Гете «Страдания юного Вертера» (1774) круг чтения героя имеет еще и дополнительные функции. Во-первых, Вертер–автобиографический герой, и его литературные предпочтения вполне могут совпадать с предпочтениями самого Гете. Во-вторых, почитатели Вертера переняли и его круг чтения; если учитывать популярность романа, это немаловажный аспект европейской культуры рубежа 18-19 веков.

Действие романа охватывает примерно полтора года, за которые мироощущение героя успевает полностью измениться – от радужного к сумрачному. Такая же метаморфоза происходит и с кругом чтения: светлый и солнечный мир Гомера под конец сменяется северной ночью Оссиана. Причем абсолютно каждая отсылка имеет свое значение для развития сюжета, истолкования чувств героя и авторской оценки происходящего.

Гомер для Вертера – колыбельная, он называет его «мой Гомер». Вертера больше всего интересуют не исторические события, а собственное переосмысление сюжета, о чем говорит и тот факт, что герой всегда читает Гомера в минуты душевного спокойствия. Вертеровский культ Гомера проясняет появившаяся позднее (1794-1796) гетевского романа статья Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» [4], где выделены два типа культуры: «наивное» – это сама природа, а «сентиментальное» – искусство, к ней стремящееся. Вертер и Гомер принадлежат двум разным мирам. Чтобы понять Гомера, гетевский герой пользуется не только первоисточником, но и собственными ассоциациями. Вертер – личность созерцающая, и наравне с деревенским пейзажем наивные поэмы Гомера вдохновляют героя на мирные размышления и добрые чувства.

В своих заметках Вертер раскрывает любовь к патриархальному быту деревни. Сентименталист по натуре, он, глядя на быт местной харчевни, вспоминает женихов Пенелопы. Объединяет два образа собственноручное приготовление скромной пищи.

На день рождения Вертера Альберт и Лотта дарят ему томик Гомера. Вертер восхищается проникательностью своих друзей: только они могли подарить ему такой личный и «дорогой» подарок. В этом эпизоде важен не сам Гомер, а тот факт, что его дарит герою Лотта, точно угадавшая, что может больше всего обрадовать героя. Не случайно она дарит вместе с книгой бант от своего платья.

Последний раз Вертер упоминает Гомера в связи с размышлениями о своем «подначальном» положении в обществе, после неприятной для него сцены изгнания с обеда у графа К. Об эпизоде Вертер рассказывает в письме к другу, замечая, что после этого он отправился читать Гомера. Гете не случайно останавливает выбор героя на отрывке о пребывания Улисса у свинопаса. Царь Итаки в «Одиссее» не гнушался трапезой свинопаса. У Гете же аналогичная ситуация разыгрывается с точностью до наоборот.

Второй любимый поэт Вертера – Оссиан. Он вытесняет Гомера из сердца героя, и не случайно: Вертер возвращается к Лотте и понимает, что путь к счастью для него навсегда закрыт. И уже тогда в его голову западает мысль о самоубийстве. В таком состоянии ему близок Оссиан, с его мрачным пейзажем и трагедиями рушащихся судеб. Интересно и то, что и в радости, и в горе Вертер всегда выбирает поэтов древности. Почему же именно Гомер и Оссиан?

Обратимся к работе Ж. де Сталь «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» (1800), к главе 10-й: «О литературе севера»[2]. Это своеобразный итог ранее сложившихся традиций восприятия. Ж. де Сталь разделяет литературу на северную и южную, у истоков первой ставит Гомера, второй – Оссиана. Литературы севера и юга сильно отличаются друг от друга, и зависят эти различия от многих факторов. Климат южных стран располагает к чувственности, северных – к меланхолии и философии. Вообще северная литература внушает человеку уверенность в своих силах: герои северных поэм никому не подвластны и представлены как высшие существа. К тому же герои Оссиана, в отличие от героев Гомера, совершенно оторваны от быта. Немаловажен и то, что северные народы всегда питали к женщине большее уважение, чем южные. В контексте концепции де Сталь закономерно охлаждение Вертера к Гомеру – родоначальнику южной литературы. Все чаще в дневниках героя ставятся философские вопросы, исчезает наивная восторженность окружающим миром; ее заменяет оссиановская «радость горя», то есть наслаждение печалью и меланхолией. Вертер так объясняет свое пристрастие к древности: «Читаю поэта древности. Неужели и тогда люди страдали как сейчас?» Вот почему и в первый, и во второй раз Вертер выбирает именно древних поэтов.

Вертер потому и берется за перевод «Песен в Сельме» Оссиана, что видит в этих песнях собственное страдание и боль. И так прозрачны эти связи, что и Лотта понимает скрытый смысл песен. Не имея возможности открыто признаться Лотте в своей любви, Вертер читает ей плач Кольмы. После этого героям уже не суждено встретиться.

Гете замыкает круг чтения героя на Гомере и Оссиане – первого Вертер читает в начале, а другого – в конце романа. Периоды увлечения ими у Вертера строго разнесены во времени и сопоставлены с событиями самого романа. Отрывки из того и другого автора имеют особое значение как для сюжета, так и для характеристики героя. Не случаен и сам выбор именно этих двух древних авторов (к ним причисляли тогда и Оссиана): они говорят о вечности человеческих чувств и страданий, о близости эпох, разнесенных во времени и пространстве. Каждый из них представляет свой тип литературы, ее культурные и ментальные особенности. В романе Гете «Страдания юного Вертера» показано, что все это было впитано литературой позднейших веков и культур.

1. Гете И.-В. Страдания юного Вертера / Пер. Н. Касаткиной // Избр. произведения: В 2 т. М., 1985. Т. 2.
2. Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М., 1989.
3. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6.

Стратегии речевого взаимодействия и причины коммуникативных срывов

Резуэнко М. Ф.

Ставропольский государственный университет

Понимая речь, собеседники не ждут, пока закончится очередное предложение: понимание параллельно разворачиванию речи во времени. Это свойство понимания способствует экономии времени общения, но оно же усложняет восприятие чужой речи: иногда недоразумений можно было бы избежать, если бы в начале было сказано то, что сказано в конце. Следовательно, собеседникам необходимо стараться выдвигать по возможности разумные и наименее экстравагантные гипотезы о том, что им предстоит услышать. Задача установления замысла говорящего решается в двух направлениях: а) нахождение того буквального смысла, который вкладывается в речь автором; б) выявление истинных и напускных намерений автора речи. Сами намерения конкретного собеседника представляют интерес уже потому, что отличают одного человека от другого: люди по-разному группируют намерения в общении, по-разному их маскируют. Но все эти особенности могут быть, тем не менее, во многих случаях предугаданы. Необходимо обращать внимание на те моменты в речи собеседника, где нарушается целостность и связность получаемой нами картины. Ведь, возможно, эти нарушения – только в нашем модельном мире, неадекватно отражающем те образы (логически непротиворечивые), которые нам хотели передать. В результате понимания человек постоянно пополняет свой информационный запас, вводя в него новые знания. Если по ходу общения собеседник не чувствует никаких изменений в своих знаниях, он должен постараться найти причину. Это может быть усталость, действительное полное совпадение во взглядах с собеседником, отсутствие интереса к теме. В приведенных ниже диалогах, взятых из фильма «Meet Joe Black», происходит намеренное нарушение постулатов Принципа Кооперации, что порождает скрытое, но целенаправленное сообщение, импликацию по Грайсу [1].

I. – Daddy, have you some time?

-Yes, not much... I've a lot to do... Talk!

-Fireworks... The plan is... on the old cutter we spread out 65, then archers from the sport club fire burning arrows, cutter catch fire and sink... Do you like it?

-Ellison, I trust you!

Данный диалог происходит между главным героем мистером Перришем и его старшей дочерью Эллисон накануне празднования его 65-летнего юбилея. Эллисон занимается организацией праздника в особняке Перришей. Общей темой диалога является организация юбилея. Применение аллюзии успешно. Вторым участником диалога нарушен постулат Релевантности «Не отклоняйся от темы» [1]. Реакция второго участника диалога («Ellison, I trust you!») неадекватна вопросу первого (вопрос «Do you like it?» был задан с целью услышать одобрение).

Механизм порождения импликации: второй участник диалога откровенно отказывается от соблюдения Принципа Кооперации, давая собеседнику понять, что не расположен к продолжению разговора. Данный диалог показывает отрицательное отношение второго участника диалога к предмету разговора (Перришу чужды помпезные празднования). Кроме того, проявляется отношение отца к старшей дочери.

II. -Today's the day "B".

-Pardon?

-The deal with "Bontequ".

Данный диалог происходит между мистером Перришем и его компаньоном перед совещанием совета директоров. Общая тема диалога – сделка с деловым партнером компанией «Bontequ». Применение аллюзии неуспешно. Первым участником диалога нарушен постулат Количества «Твое высказывание должно содержать не меньше информации, чем требуется» [1]. Механизм порождения импликации: сокращение названия компании «Bontequ» до «B». Импликация не была распознана вторым участником диалога. Срыв коммуникации обусловлен разными presupпозициями.

1. Грайс Г. П., «Логика и речевое общение» // Новое в зарубежной лингвистике, вып. 16, 1985, с. 217-237.

2. Демьянков В. З., «Стратегии достижения взаимопонимания в неконфронтующем диалоге» // Возможности и перспективы развития международного общения, углубления взаимопонимания: Вып. 2. Пути к пониманию. М., 1989, с. 7-10.

УДК 808. 53**Динамика речевого образа И. В. Сталина в высказываниях современников (до февраля 1956 года)**

Розенблат В. К.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Речевой образ И. В. Сталина представляет собой сложное и неоднозначное явление, проблему, требующую разностороннего подхода в исследовании.

1. Черты советской логосферы. Обязательные свойства советского ратора (партийность, коммунистическая убежденность, правдивость, искренность, народность и т. Д. [2])

2. Речевой образ Сталина в довоенных высказываниях.

а) Этос. Ритор-Сталин как голос масс, образцовый руководитель, (вождь, продолжатель дела Ленина), «свой» («отец», не чужой, не «барин»).

б) Логос. Сталин как создатель партийно-административного аппарата; борец с врагами ленинизма, с «врагами народа». Популяризация ленинизма.

в) Пафос. Призыв к классовой борьбе, к борьбе с врагами народа. Ненависть к врагам, оптимистичность (уверенность в победе над врагом).

3. Речевой образ Сталина (ОР2) в сопоставлении с речевым образом Ленина (ОР1) (– Романенко А. П. [5]).

4. Развенчание культа личности. Образ Сталина в закрытом докладе Н. С. Хрущева «О культе личности и его последствиях» 25 февраля 1956 года. Оценка действий Сталина на основании революционной законности, норм морали (норм партийной жизни), советских законов. Разграничение лидера-марксиста (лидера рабочего класса, принципиального в вопросах марксизма, непримиримого к его врагам) и лидера – единоличного правителя (пренебрегшего революционной законностью, нормами морали, советскими законами). Модель Ленина как истинного (образцового) лидера-марксиста. Сталин как правитель, действовавший вне системы советских законов и норм, создавший культ своей личности.

а) Этос образа Сталина. Нескромнен, груб с товарищами по партии (в противоположность Ленину), нарушил принцип партийного руководства («деспотизм Сталина»).

б) Логос образа Сталина. Ввел понятие («формулу») «врага народа» (т. Е. создал собственную схему борьбы за чистоту в рядах партии, противоречащую революционной и юридической законности). Неверные действия:

несвоевременное уничтожение врага (когда враг был уже ослаблен и менее опасен, чем в гражданскую войну), «репрессии» против честных коммунистов. «Отбрасывал ленинский метод убеждения и воспитания, переходил с позиций идейной борьбы на путь административного подавления, на путь массовых репрессий, на путь террора» (– Хрущёв о Сталине). Нарушение ленинских принципов: нерегулярное проведение съездов.

в) Пафос образа Сталина. Пафос деятельности – произвол, «навязывание» своих установок, требование «безоговорочного подчинения его мнению». «Капризен», «слишком груб», «злоупотребляет властью» (– Ленин о Сталине; Хрущёв, цитируя Ленина, соглашается с такой оценкой). «Деспотизм», «террор», «грубое нарушение ленинских принципов», «массовый террор» (– Хрущёв о Сталине).

г) Последствия культа личности. Основное отрицательное следствие: расшатывание системы советских, партийных законов и норм.

5. Сталин в неизвестных до войны высказываниях Ленина, Троцкого.

6. Выводы. В системе советской логосферы речевой образ Сталина был стабилен настолько, насколько он создавался в условиях соблюдения советской системы законов и норм, преемственности традиции речемыслительной деятельности. Изменение образа Сталина связано с нарушением самим И. В. Сталиным советской системы законов и норм, что в перспективе привело к постепенному разрушению самой этой системы.

1. А. А. Волков «Основы Русской риторики». – М., 1996.
 2. Граудина Л. К. Миськевич Г. И. Теория и практика русского красноречия. – М., 1989.
 3. Михальская А. К. «Русский Сократ: лекции по сравнительно-исторической риторике». – М., 1996.
 4. Рождественский Ю. В. «Теория риторики». – М., 1997.
- Романенко А. П. «Советская словесная культура: образ ратора». – Саратов, 2000 г

УДК 800. 1

Национально-культурная специфика образования метафорических концептов

Румянцев А. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Активное изучение метафоры в парадигме когнитивной лингвистики показало, что данное лингвистическое явление является необходимым, "неизбежным" элементом языка, потому что она представляет собой такой способ осознания мира, без которого человек не может обойтись. То, что метафорический концепт связан с определенными когнитивными структурами и является необходимым языку средством, доказывается самой природой метафоры. В последние годы получили развитие исследования метафоры в комплексе проблем взаимосвязи языка и культуры. Все чаще задаются вопросом: почему метафоры не возникают произвольно и в неограниченном количестве, если в принципе механизм метафоры, состоящий в уподоблении двух разнородных объектов по какому-то одному признаку сходства (реальному или же приписываемому), допускает бесконечное множество метафорических концептов? Тем не менее количество метафор, оказывающихся в обиходе лингвокультурной общности, является ограниченным. Одно из ограничений видится в культурной обусловленности метафоры, отмечая, что в языке живут и получают развитие образы, укорененные в культурной традиции и в сознании «носителей языка». В связи с этим при решении вопросов о возникновении, функционировании и понимании метафор первостепенное значение приобретает обращение к культурной традиции и к общему фонду знаний говорящих на данном языке[1].

В этой ситуации отображены два важных признака, характеризующих природу метафоры: во-первых, ее креативность, т. е. способность формировать новые понятия и языковые смыслы, исходя из имеющихся языковых смыслов, во-вторых, связь с опытом, как индивидуальным, так и опытом культурно-языковой общности, закодированным в лексических и фразеологических единицах языка с их эмотивными и культурными коннотациями[2]. Второй аспект как раз и оказывает ограничения на механизм порождения метафорических концептов, так как становится невозможным появление произвольных комбинаций, а процесс образования метафорических концептов напрямую зависит от национально-культурной специфики. Именно в семантике своих единиц язык сохраняет культурный опыт нации и транслирует из поколения в поколение определенный "взгляд" на мир, или картину мира, которая становится достоянием каждого говорящего на данном языке с детства. Метафора представляет собой ценный источник для этого направления исследования языка, так как образные основания переосмысленных языковых единиц аккумулируют специфику мировидения народа[3].

1. Quinn N. The cultural basis of metaphor // Beyond metaphor: "The theory of tropes in anthropology. – Stanford (Cal.), 1991. – P. 56-93.

2. Опарина Е. О. Исследование метафоры в последней трети XX в. // РЖ ИНИОН. – Сер. 6. – 2003. – №5. С. 186-204.
Телия В. Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996. – 288с

Категория *proprietas* как категория правильности контекстного словоупотребления в латинской грамматике

Рыбалко К. Е.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Вопрос правильности языка, т. е., являются ли те или иные употребленные слова, формы и грамматические структуры верными, и входят ли они в рамки законов языка или определяются принятой нормой, занимал античных грамматиков от ранних софистов до конца античности и не утратил важности и в средние века. В этом докладе мы постараемся охарактеризовать отношения между нормой, каноном и поэтическим словоупотреблением в традиции латинской филологии.

Известно, что еще под началом Аристофана Византийского (а затем Аристарха) греческие филологи занимались сбором текстов и их детальным сопоставлением. В результате такого рода сопоставлений и оценок складываются основные методы текстологии и те каноны, исходя из которых можно было судить о грамматической и стилистической правильности текста.

Латинская филология, перенимая теоретическую базу греческих школ (александрийской и пергамской), заимствует среди прочего и то убеждение, что язык древних поэтов наиболее приближен к изначальному состоянию языка. То есть древние поэты мудры хотя бы потому, что от современности они находятся на таком удалении, что стоят почти у самых истоков латинского языка, и потому способны лучше судить об изначальных намерениях творца.

Для сохранения письменной традиции и для существования письменной культуры как таковой были необходимы три основных принципа, содержание которых является одной из тем доклада: *consuetudo*—традиционное словоупотребление, «по договоренности», иногда вопреки грамматическим правилам; *ratio*—письменный язык, систематическим образом сведенный к набору грамматических правил, которые изначально происходят из самой природы языка (*natura*); *auctoritas*—модели взятые из текстов классических или древних авторов (*classici* и *veteres*).

Для поэтической речи характерно сознательное использование слова в несобственном значении, что создает «отклонение от нормы», т. Е. троп. Приведем некоторые наглядные примеры: «*Nam poetae solent abusive etiam in iis rebus quibus nomina sua sunt vicinis potius uti, quod rarum in prosa est.*» Quint. Instit., 8,6. 35. («Потому что поэты имеют обыкновение для вещей, у которых уже есть собственное именование, иногда использовать имена несобственные, что в прозе встречается весьма редко»); «*...et est translatio, quae fit quotiens vel deest verborum proprietates, vel vitatur iteratio*» Serv. Aen. 1. 435.. («[это] есть перенос, который происходит всякий раз, когда нет слова с подходящим истинным значением, или когда избегается повторение»).

Этимология слова влияет на оценку правильности его употребления, потому что, создавая этимологическую последовательность, грамматик, подобно древним авторам, приближается к истокам языка. Этимология должна была объяснить происхождение слова и его значение, тем самым определяя область истинного и исконного значения слова. Необходимо отметить, что задачи грамматической этимологии отличны от задач этимологии философской.

Та часть грамматики, которая имеет дело со словоупотреблением «поэтов», неизбежно входит в противоречие с нормой, правильностью, и канон, фактически, не только не определяет норму, но иногда и противоречит ей. В этом отношении показательны слова Квинтилиана, что грамматика «*in duas partes dividatur, recte loquendi scientiam et poetarum enapagationem*» Quint. Instit. I,4 («разделяется на две части: наука о правильности языка и изучение авторов»).

В докладе мы покажем, что понятием, определяющим верность контекстного употребления слова в латинских грамматиках является *proprietas*, то есть именно *proprietas* определяет верность соотношения между *semainomenon* и *soma* («означаемое», «означающее» и «объект»).

Именно *proprietas* объединяет норму и канон, позволяя сопоставить одно с другим. Через это специальное слово (или через его производные) в текст комментария вводится «исконное значение» употребленного автором слова. Например, «*rates abusive naves; nam proprie rates sunt conexae invicem trabes*» (Serv., A. I, 43).

Таким образом, мы рассматриваем некоторые факторы, которые были определяющими для латинской грамматики при оценке правильности словоупотребления. В результате анализа семантики и дискурсного контекста понятия *proprietas* мы делаем вывод, что оно, и только оно, было направлено исключительно на описание отношений между нормой, каноном и узусом в словоупотреблении, а схематизация и терминологизация его употребления позволили представить сопоставление контекстного словоупотребления с нормой в виде формальной операции, широко распространенной в грамматиках и комментариях императорского Рима.

УДК 830-32 З

Специфика женских образов в произведениях Патрика Зюскинда

Салахова А. Р.

Казанский государственный университет имени В. И. Ульянова-Ленина

Патрик Зюскинд — живой классик современной немецкой литературы, автор канонического постмодернистского «Парфюмера» и лирической истории «Повести о господине Зоммере», одноактного монолога «Контрабас», а также небольших по объему, но при этом глубоких историй и рассказа. Главные герои произведений Зюскинда — одиночки, чудаки и неудачники, однако всегда мужчины. Проблема соотношения героев разного пола (и разного гендера) особенно актуальна в настоящее время, когда система оценочных критериев писателя налагается на преобразенную творческим сознанием окружающую действительность (и, важно заметить, сознанием, помещенным в постмодернистский контекст).

Целью нашей работы является исследование особенностей женских образов в произведениях Патрика Зюскинда, как изначально незначимых, второстепенных в структуре произведений. Объектом исследования выступают пьеса «Контрабас», роман «Парфюмер», рассказ «Голубка», «Повесть о господине Зоммере» и три истории.

Мы рассматриваем особенности женских образов у П. Зюскинда на разных уровнях: идейно-тематическом, сюжетном, символическом. Нами были получены и систематизированы результаты в следующие ключевые пункты:

1. Вне зависимости от жанровой специфики произведения женские образы оказываются связанными с центральной темой творчества Зюскинда — темой одиночества человека и темой смерти (в немецком языке слово «смерть» мужского рода (*der Tod*), но о связи ее с женским началом Зюскинд рассуждает в первом же своем произведении — пьесе «Контрабас»). В любом случае именно женщина оказывается тем деструктурирующим началом, который приводит к отчуждению, к осознанному или нет аутсайдерству главного героя (Сара (и сама Смерть) в «Контрабасе»; мать Жана-Батиста Гренуя и его жертвы в «Парфюмере» и др.). При этом тема отчуждения может быть решена у Зюскинда в ироническом ключе (любвные и музыкальные страдания, вызванные женщинами, юного героя «Повести о господине Зоммере») или оказывается связана с психологией «существования в маленькой комнате» (автобиографический момент!).

2. Центростремительной силой, способствующей развитию сюжета в произведениях Зюскинда, является сам главный герой (как правило путь героя (в том числе внутреннее движение)), судьбы же героинь даны фрагментарно, по степени близости к центральному персонажу произведения, они почти никогда не образуют самостоятельных сюжетных линий и зачастую заканчиваются смертью героини. Важно особо отметить историю «Гяга к глубине», главной героиней которой является художница, однако и это произведение не оказывается исключением: женщина сама оказывается на пути отчуждения, в позиции аутайдера и, как это бывает у Зюскинда с женщинами, погибает.

3. На уровне образов-символов следует особо отметить — образ Голубки в одноименной повести, птицы разрушающей жизнь главного героя; «ферзевый гамбит» как метафору краха главного героя истории «Сражение»; и метафору запаха юных жертв Жана-Батиста Гренуя («Парфюмер»).

1. Зюскинд П. Голубка. Три истории и одно наблюдение: Повесть, рассказы. СПб., 2002, с. 256.
2. Зюскинд П. Контрабас: Пьеса. СПб., 2002, с. 128.
3. Зюскинд П. Повесть о господине Зоммере. СПб., 2001, с. 160.
4. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы: Роман. СПб., 2002, с. 300.

Наталья Гончарова: имя в двух планах

Сало О. С.

Ставропольский государственный университет

В последнее время большое внимание уделяется изучению функций имени собственного в поэтических текстах М. И. Цветаевой (М. В. Горбаневский, В. Н. Михайлова, Ю. А. Карпенко, К. Б. Жогина и др.). Работ, посвященных значению имени собственного в прозаических произведениях, практически нет (Ревзина О. Г.).

В письме к семье из Словецкого лагеря П. А. Флоренский пишет: «... имя само по себе не дает хорошего или плохого человека, оно — лишь музыкальная форма, по которой можно написать произведение и плохое и хорошее..., необходимо рассуждать, отправляясь от конкретных условий времени, места, среды, положений и т. Д., и делать вывод о пригодности или непригодности имени к этим условиям» [5]. Имя для него это определенная форма какого-либо знака.

В исследованиях последних лет рассматриваются связи между философскими имяславческими посылками и данными текстов М. И. Цветаевой, О. Мандельштама. Особый интерес вызывают произведения М. И. Цветаевой, в которых она сама указывает на значение в тексте имени собственного. Она «выступает как творец имени собственно» [1], которое для нее может быть как истинное («наша», «эта» — Наталья Сергеевна Гончарова), так и неистинное («га» — Наталья Николаевна Гончарова) [6].

Как в поэтических, так, на наш взгляд, и в прозаических текстах, в частности в очерке «Наталья Гончарова», имя собственное выполняет текстообразующую функцию, является центром гармонической организации произведения. Посредством двух Натальи Гончаровых М. И. Цветаева перебрасывает «мост от «этой» Гончаровой к «той» Гончаровой» и делает это легко, но «главная же ее мысль обращена, конечно, к Пушкину...» [4].

Имя Наталья означает родная (лат.), для М. Цветаевой — «Nathalie est un ange» (Наталья-ангел (фр.)) [6], для П. А. Флоренского — «честное имя, но жизнь трудная» [5]. Зима Д. и Зима Н. отмечают, что из-за трудностей в жизни Наталья будет носить какую-либо общественную маску, чтобы образ бесшабашной девчонки или же образ уравновешенного, спокойного человека [2]. В процессе создания портрета М. Цветаева лексически противопоставляет двух совершенно непохожих друг на друга женщин, имеющих одно имя. Наталья Николаевна: «красавица», «кукла», «дура», «молчалива», «просто роковая женщина», «вся в улыбках, очах, плечах, ушах», «пустое место» и др.; Наталья Сергеевна: «мужественность», «серьезность», женщина, для которой главным является работа, труд, всегда сдержанна, она — «все» [6]. Имя одно, а люди разные, это подтверждает взгляд на имя собственное П. А. Флоренского и самой М. Цветаевой.

На наш взгляд, поэтический и прозаический идиолекты М. Цветаевой тождественны. Основываясь на классификации имени собственного Ревзиной О. Г. в поэтическом идиолекте поэта, можно говорить, что имя собственное Наталья относится к временному пласту актуального синхронного среза времени жизни поэта, в соответствии с этим относится к тематическому полю «имена реальных лиц» [3], а значит, выполняет идентифицирующую функцию и употребляется «диффузно», то есть «собственное имя — средство обозначения «своего» референта, но косвенно соотносится с другим лицом...» [3]. Так посредством метатекстовых компонентов М. Цветаева через имя Наталья Гончарова указывает не только на «эту», но и на «ту» Наталью Гончарову и А. С. Пушкина, а также на саму себя.

Таким образом. М. Цветаева, объединяя абсолютные противоположности в одном имени, мыслит антиномично, как мыслили философы ее времени (П. Флоренский, С. Булгаков). Она берет имя «в пределе его», устанавливая разные типы женщин, объединенные одним именем. В этой антиномии, возможно, находит выражение изменчивость и все многообразие мира.

1. Жогина К. Б. Имя собственное как средство гармонической организации поэтического текста (на материале лирических стихотворений М. И. Цветаевой). Ставрополь, 1997, с. 22
2. Зима Д., Зима Н. Тайна имени. Диагностика кармы имени. М., 1997, с. 640
3. Ревзина О. Г. «Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой» // Поэтика и стилистика: 1988-1990. М., 1991, с. 172 — 192.
4. Саакянц А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1999, с. 816
5. Флоренский П. А. Имена: Сочинения. М., 1998, с. 938
6. Цветаева М. И. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. М., 1988, с. 639

Проблема традиции и новаторства в русской поэзии рубежа XX-XXI веков

Сафонова Д. В.

Волгоградский Государственный Педагогический Университет

Литературная (поэтическая) современность — особый материал, сущность которого заключена не в самой «свежести» и остроактуальности, а в той проблематизации смыслов и ценностей, которая не может быть чужда исследователю [1]. Многие исследователи считают, что «современное искусство», которое всегда так трудно определить, даже хронологически ограничить, исходит из того, что «традиция мертва». Мертвая традиция может стать строительным материалом для создания «современного произведения», но — при отсутствии иерархии эстетических ценностей — его использование случайно, а элементы традиции, попавшие в новый контекст, ничего, на самом деле, уже не значат. Позволим себе с этим не согласиться. Элементы традиции, попавшие в новый контекст, не теряют, своего прежнего значения, а получают новое звучание, переосмысление, и произведение окрашивается особыми красками. «Вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении» [2].

Целью нашего исследования является выявление соотношения традиционных и новаторских элементов в современной поэзии. Предметом рассмотрения является русская поэзия второй половины 1990-х — начала 2000-х годов, конкретнее — стихотворения и поэмы Тимура Кибирова, Максима Амелина, Ивана Ахметьева, Алексея Алехина. Современная русская поэзия далеко не достаточно привлекает к себе внимание не только литературоведов, но и литературных критиков. В результате и «высокая» поэзия 1990-х (в отличие от растерянной и потерянной прозы этого периода, выразившая и отразившая проблемы и духовные поиски своего времени), и, тем более, массовая поэзия, существующая в форме песни и действительно волнующая миллионы людей, остаются не осмысленными и не понятыми.

Отметим некоторые существенные мотивы и образы современной поэзии, восходящие к традициям русской литературы XVIII–XIX века.

Художники поэтического слова обращают особое внимание на один из старейших мотивов мировой литературы – мотив памятника, вечность слова в противоположность бренности земного бытия поэта. Это одновременно и диалог с прошлым, и вызов настоящему, уверенность в нескончаемости процесса: рождение поэта, творчество, памятник, физическая смерть, но бессмертие Слова. Затронута тема быстротечности времени, но не в контексте жизни, а в контексте творчества.

Остаются наедине два главных персонажа поэзии, очищенной от моря информирующих–дезинформирующих слов: мы и все. Стихи многих современных поэтов звучат почти по-ломановски, –но, странное дело, они одновременно звучат современно. Случайная игра мотивами бегло схваченного века в традиционных для конца столетия образах и формах, виртуозно перелицованных, модернизированных, характерна для большинства современных поэтов. Если в отечественной художественной ситуации 1980–1990-х годов основные линии напряжения выстраивались вокруг проблематики интертекстуальности, рефлексии и культуры (расширения границ творчества и изобразительности), то для рубежа веков и начала нового века более актуальным представляется уже иной набор категорий: событие, история, повседневность (в связи с эстетической традицией — и человеческим, а не только художественным, поступком).

Стих новейшей поэзии отмечен стремлением к упорядоченности, уверенностью в себе, преимущественным тяготением к регулярности, возвращением классическим размерам. Нарастает объем открытая поэтика. Она не исключает «утаек», тайных ящичков с «секретами мастерства», волшебства, загадочности и глубины.

Неповторимо органичное сочетание лексики и поэтики XIX века со смело современными словами и образами придает стихотворениям сугубо авторский колорит, с хваткой мыслью, ясно выраженной идеей, напряженностью, протестом, экспрессией и иногда даже злобой. Архаический язык, брошенный в сегодняшний день, не относит его назад, а только, приближая к нам древность, окрашивает его особыми красками.

Свободное от идеологического влияния слово современного поэта, так или иначе, движется вперед по тоннелю, расширяя и изменяя его, который начали копать не вчера и не в XIX веке, и даже не в XVIII. Использование образов «несовременных» – не дань традиции, а новый виток в развитии литературы.

1. Рейтблат А. И. «На правах коллективного лирического вступления» //НЛЮ, 2003, №62, С. 5-7.
2. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 196.

УДК 882. 09-31+929

Типология политических систем в щедринской «Истории одного города»

Сафронов И. К.

Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского

1. Щедрин реконструирует историю (Глупова, России, мира) используя принцип узловых моментов. Эти узловые моменты автор оформляет как главы романа. Следовательно, каждую главу романа можно исследовать отдельно и просматривать в ней свои собственные тенденции и смыслы.

2. Говоря о конкретной типологизации по главам можно охарактеризовать следующие главы, как: «О корне происхождения глуповцев» – теория о социальном договоре, «Органчик» – аристократическая политическая система, «Сказание о 6 градоначальниках» – анархия, «Голодный город» – конституционная монархия, «Войны за просвещение» – милитаризм, «Эпоха увольнения от войн» – бюрократизм, Конец «Эпохи увольнения от войн» (градоначальство Прыща) – социализм, «Поклонение Мамоне и покаяние» – демократизм, «Подтверждение покаяния. Заключение» – тоталитаризм

3. Автор смог «уместить» в пределах романа всю известную на тот момент (и даже больше) политическую науку, связанную с рассмотрением различных политических режимов, причем применил ее в практическом смысле, испытав на примере Глупова все вышеизложенные идеи «на прочность».

УДК 402. 910

Факторы варьирования степени сохранности во времени лексических обозначений единиц списка М. Сводеша в индоевропейских языках

Селезнева-Елецкая Л. А.

Якутский государственный университет

Проблема неравномерности распада базового словаря (basic vocabulary) связана с необходимостью выявления причин неустойчивости обозначений понятийных областей в составе глоттохронологического списка, а также с необходимостью решения вопроса о степени влияния различных свойств этих областей на устойчивость их обозначений.

В исходной глоттохронологической модели М. Сводеша предполагалось, что слова, обозначающие те или иные понятийные области в составе базового списка, имеют одинаковые шансы сохраниться на протяжении определенного промежутка времени. Однако в различных работах по глоттохронологии неоднократно доказывалась неодинаковость подверженности слов распаду в составе базового списка. Это было показано еще в работе самого М. Сводеша [1], а в дальнейшем подтверждено в работе А. Дайена [2] и др.

До последнего времени анализ сохранности лексических обозначений во времени производился без какого-либо учета возможной зависимости сохраняемости лексических обозначений от самих свойств обозначаемых ими понятийных областей в составе списка М. Сводеша.

В нашем исследовании [3] была доказана необходимость количественного анализа и учета качественных свойств понятийных областей как основного фактора, влияющего на интенсивность сменяемости обозначений различных смысловых областей.

Проблему повышения надежности получаемых глоттохронологических решений и оценки действительной значимости глоттохронологического метода, а также возможностей его дальнейшего развития невозможно решить иначе, как на основе выявления зависимости сохранности лексических обозначений от качеств обозначаемых ими понятийных областей. При этом вопрос о степени зависимости сохраняемости лексических обозначений понятийных областей в составе списка М. Сводеша именно от свойств этих областей должен решаться на основе определения степени влияния на устойчивость обозначений элементов базового списка, в том числе таких факторов, как степень абстрактности и то или иное качество субъективности обозначаемых ими понятийных областей.

В соответствии с теоретическими ожиданиями, основывающимися на представлениях о коммуникативных механизмах постоянного дрейфа качества значений знаков языка в определенном направлении, а также в соответствии с данными, полученными в ходе психолингвистического эксперимента, в нашей работе мы получили следующие результаты.

Во-первых, было обнаружено, что существует определенная зависимость исторической устойчивости обозначений смысловых областей от степени их абстрактности/конкретности: более абстрактные смысловые области обладают относительно более устойчивыми обозначениями.

Во-вторых, мы выяснили, что наличие в понятийных областях эмоционально-экспрессивных компонентов, отражающих негативное отношение человека к этим областям (т. е. наличие семантических компонентов чувства неудовольствия, чувства страха и оценки эмоциональной отрицательной), способствует меньшей, чем в среднем, устойчивости их лексических обозначений, в то время как наличие в понятийной области положительных компонентов (семантических компонентов чувства удовольствия и положительной эмоциональной оценки) приводит к большей, чем в среднем, устойчивости их обозначений.

Эти выводы, естественно, нуждаются в дальнейшей проверке. Однако, во-первых, только на их основе и можно понять причины неравноправности различных элементов глоттохронологического списка по устойчивости их номинаций.

Во-вторых, они помогают понять утопичность идеи выработки абсолютно однородного глоттохронологического списка.

В-третьих, из этого следует, что с неоднородностью глоттохронологического списка надо не бороться, а нужно ее учитывать, исследовать и измерять, а также строить более сложные математические модели глоттохронологии на основе определения степени влияния тех или иных свойств понятийных областей на сохранность их лексических обозначений. Более того, если удастся контролировать по параметру устойчивости и единицы более обширных списков, чем классический глоттохронологический список, то их тоже можно было бы использовать в лингво-исторических (в т. Ч., глоттохронологических) экспериментальных исследованиях.

1. Swadesh M. Towards Greater Accuracy in Lexicostatistic Dating // International Journal of American Linguistics. Vol. 21. 1955.
2. Dyen, I. On the Validity of Comparative Lexicostatistics. In Lunt, 1964. p. 238-252.
3. Поликарпов А. А., Селезнева-Елецкая Л. А. Степень абстрактности и субъективности смысла-факторы варьирования степени сохранности во времени его лексических обозначений (в печати)

УДК 82. 0.

Мир произведения и авторская модель мира в романе Жаклин Арпман «Orlanda»

Семенова В. А.

Якутский государственный университет им. М. К. Аммосова

Данное исследование посвящено выявлению авторской модели мира посредством анализа мира художественного произведения.

В литературоведении под понятием «мир произведения» понимается художественно освоенная и преобразованная реальность, отображенная в произведении. Наиболее крупные его единицы—это персонажи и события (сюжет) [1, 157].

Авторская модель мира—это представления и знания автора о мире, его мировоззрение, которые представлены в художественном произведении. Она складывается из авторской точки зрения, образа повествователя и образов персонажей [2, 60].

В качестве объекта исследования нами выбран роман бельгийской писательницы Жаклин Арпман «Orlanda». Мир этого произведения представляет большой интерес как с точки зрения выбора персонажей, так и с точки зрения сюжета.

Два главных героя данного романа, Алина и Орланда,—это две стороны одной личности, то есть Алины. Одна из них полностью реализована, а другая спрятана в дальнем уголке сознания и не имеет никаких прав. Однажды эта затаенная сторона Алины решает обрести свободу и отделяется от своей хозяйки. Так рождается второй персонаж—Орланда, и с этого момента начинается противопоставление двух героев. Алина— это образец морали и поведения, а Орланда— все то, что не укладывается в рамки ее образцовой жизни. Жизненное кредо Орланды: «Je veux être jeune, plaie et jouer!»[3, 240], а характеристика Алины дается в следующей фразе: «Elle ressemble à sa mère, qui ressemblait à sa mère. Ce sont des générations des femmes bien élevées...» [3, 30]

Отсюда вытекают и совершенно разные внутренние миры обоих героев. Внутренний мир Алины раскрывается в ее внутренних монологах, что создает образ глубоко размышляющего человека. Именно она задает себе главный вопрос произведения: «Qui suis-je?».[3, 128] Орланда, напротив, никогда ни о чем не задумывается и ее любимая фраза: «Je ne sais pas».[3, 222]

Итак, мы имеем двух героев, у которых противопоставлены как жизненные и ценностные ориентации, так и социальные установки и формы поведения. Противопоставлено даже их рождение в голове автора: если Алина может иметь прототипа в реальности, то Орланда— это плод чистого вымысла писателя.

По этой причине сюжет романа становится фантастичным, однако фантастичен лишь факт переселения Орланды в другое тело и его пребывания в нем. Что касается всего остального, то действие происходит в абсолютно реальных условиях. Таким образом, автор умело балансирует на грани правды и вымысла, заставляя читателя поверить в истинность происходящего.

Дело в том, что проблема, которая поднимается с помощью вымысла, отнюдь не из области фантастики. Эта проблема: влияние общества и семейного воспитания на формирование личности человека. В этом очень ярко проявляется авторская модель мира. Мы видим, что автор интересуется проблемами развития личности человека в рамках данного общества, диктующего свои установки. Ведь если бы мать Алины, повинувшись требованиям общества, не стремилась сделать из нее благовоспитанную женщину, Орланда никогда бы не появилась на свет. Вот почему Орланда говорит: «Je suis tout ce que maman n'a voulu que tu sois».[3, 140]

Здесь всплывает основная идея романа: непознанность всех граней человеческой личности. Автор говорит нам, что общество стремится сделать из человека определенную модель, которая соответствовала бы всем его требованиям. Именно такой моделью является Алина. Однако, человеческая личность намного богаче тех рамок, в которые ее заключает общество, и в процессе социализации она лишается части себя. Именно этой потерянной стороной личности и является Орланда. Высвечивается авторская сфера интересов—это проблемы личности и психологии человека. Его точка зрения на эти проблемы однозначна: человеческая личность— это область, которая остается тайной для большинства людей, игнорирующих свою индивидуальность. Алина понимает, чего ей не хватало для счастья, лишь познакомившись с Орландой, и осознав, что они необходимы друг другу. Лишь вновь соединившись с Орландой, и предоставив ей равные права, Алина обретает гармонию внутри себя. Ответ на вопрос: «Qui suis-je?» найден: «Je suis moi».[3, 244]

Мы понимаем, что автор выступает за свободную личность, которая не боится реализоваться полностью и, вопреки всем нормам общества, умеет любить себя такой, какая она есть. Автор осознает, что нет отрицательных или положительных качеств человека, а есть те, которые востребованы или не востребованы обществом. С помощью вымысла он показывает нам, что Орланда может жить внутри каждого из нас. Его роман— это призыв разобраться в самом себе и посмотреть на себя со стороны так, как это делает Алина. Лишь объективный взгляд на свою личность

позволит полюбить в себе и хорошее, и плохое – ведь и то, и другое является неотъемлемой частью человеческой личности.

Мир романа «Orlanda» вымышлен и фантастичен, но затрагивает самые реальные проблемы современного общества, отображающие авторскую модель мира. Перед нами не просто писатель, а тонкий знаток человеческой души, сторонник свободного развития личности, противник социальных ограничений и родительской власти, истинный психолог.

1. Хализев В. Е., Теория литературы. М., 1999, с. 398
2. Мельничук О. А., Интерпретация текста. М., 2002, с. 207
3. Harpman J., Orlanda. Paris, 1996, p. 251

Эпизод как «единица» сюжетной композиции («Война и мир» Л. Н. Толстого)

Сергеева Е. Е.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Под эпизодом в современном литературоведении понимается «относительно самостоятельная единица действия эпического, лироэпического и драматического произведений, фиксирующая происшедшее в замкнутых границах пространства и времени» [3]. Будучи звеном в развитии сюжета, эпизод одновременно подразумевает изображение события, более или менее детализированное. Контрастным фоном для эпизода служит краткое сообщение о событии, его простое упоминание в речи повествователя или персонажей. Например, в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад» торги, на которых Лопухин купил имение Раневской, не показаны, но детально изображена сцена возвращения Лопухина и Гаева с торгов, плохо скрываемое торжество «победителя» и горечь «побежденных».

2. В зависимости от того, какой именно момент в развитии сюжета изображается в эпизоде, его можно считать структурным или свободным [2]. Это разграничение особенно актуально для произведений с концентрическим сюжетом, основанным на единстве действия, стремительно развивающегося от завязки к развязке. Но это деление имеет ограниченную сферу применения при анализе хроникальных сюжетов, где принцип смены эпизодов часто не подчинен причинно-следственной логике (исторические хроники Шекспира, эпический театр Островского, романы-жизнеописания и др.). Строение хроникального сюжета, по сравнению с концентрическим, изучено меньше [1].

3. Как относительно самостоятельная часть сюжетной композиции эпизод имеет свои границы (начало и конец), свою систему персонажей (с чем связано выделение эпизодических персонажей, главных в эпизоде, но не в произведении в целом). Эпизод может быть по-разному включен в систему эпизодов произведения. Типология эпизодов имеет свою специфику в эпосе и драме. Применительно к эпическим произведениям можно выделить различные типы эпизодов: повествовательный, сценический, описательный (в зависимости от преобладания той или иной композиционно-речевой формы).

4. «Война и мир» Л. Н. Толстого – произведение, в котором господствует хроникальный принцип сюжетосложения, что отмечали еще современники писателя (П. В. Анненков, Н. Н. Страхов). В докладе рассмотрены три типа эпизодов – повествовательный («Кража кошелька», т. I, ч. II, гл. IV – V), сценический («Вечер у Бергов», т. II, ч. III, гл. XX – XXI) и описательный («Поездка князя Андрея в Лысье Горы», т. III, ч. II, гл. V); названия условные. Уясняются структура эпизода и его связи с другими эпизодами произведения, его включенность в различные эпизодные циклы (тематические, сюжетные и др.).

В основе повествовательного эпизода «Кража кошелька» лежит концентрический сюжет, структура которого четко выстраивается в цепочку однократных действий: Денисов доверяет Ростову свой кошелек – Ростов убирает кошелек на глазах Телянина – Денисов обнаруживает пропажу – Ростов публично обвиняет Телянина в краже – офицеры обсуждают происшествие. Данный эпизод включен в разные циклы: тематический (армейский быт), сюжетная линия Ростов–Денисов (впервые появляется Денисов, подвергается испытанию их дружба).

Сценический эпизод «Вечер у Бергов» продолжает две сюжетные линии: Болконский – Наташа – Пьер, Берг и Вера. Тематически «Вечер» перекликается со сценами раутов у Анны Шерер и Элен Безуховой, являясь их пародийным вариантом. В данном эпизоде применяется принцип скользящей точки зрения: сначала в ироничном авторском повествовании учитывается точка зрения Бергов, затем она сменяется взволнованно-лирической тональностью, свойственной размышлениям Пьера, через восприятие которого передано развитие линии князь Андрей – Наташа.

Описательный эпизод «Поездка князя Андрея в Лысье Горы» – вставка, т. К. основное романное действие не продвигается вперед, в рамках текста эпизод не выделен в самостоятельную главу. Но эта ретардация важна для понимания произошедших с князем Андреем внутренних перемен: описание разрухи в имении его отца дано глазами персонажа.

С членением сюжетной композиции на эпизоды связано выделение эпизодических персонажей. В рамках эпизода такой персонаж может стать одним из главных (ловчий Данило, «дядюшка» Ростовых, Тихон Щербатый; в названных эпизодах – Телянин, Берг и Вера, девочки со сливами). Эпизодические лица могут выполнять атрибутивную функцию: тетушка Анны Шерер иллюстрирует ненужность, ритуальность общения посетителей салона, «божья люди» подчеркивают простоту и набожность княжны Марьи, ящик Балага – зеркало Анатоля Курагина и Долохова.

1. Богданов А. Н. На рубеже эпоса и драмы. Челябинск, 1984.
2. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
3. Хализев В. Е. Эпизод // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. Стб. 1233.

УДК 882 «19»

«Судьба-доля» в доэмигрантских произведениях А. М. Ремизова: вводные замечания к теме

Сердитова Е. Н.

Сыктывкарский государственный университет

Творческое наследие А. М. Ремизова представляет на сегодняшний день немалый интерес ввиду своей разнородности и широты «жанрового диапазона».

Одним из элементов ремизовской поэтики Т. В. Цивьян считает «цикличность в мифопоэтическом смысле (вечное возвращение), т. Е. постоянное повторение, кружение на месте, возвращение в одну и ту же точку» [Цивьян]. Как прием это «вечное возвращение» связано с постоянным автоцитированием (авторским перенесением каких-либо элементов – содержательных или формальных – из одного своего произведения в другое), а как мотив сопровождает тему судьбы-доли, реализующуюся едва ли не в каждом тексте писателя.

Соотношение темы судьбы и мотива вечного возвращения нашло отражение в ранней повести А. М. Ремизова «Часы». Здесь благодаря организующей роли темы времени и часов как ее символа существование человека из линейного преобразуется в циклическое, как и само время, грозя перейти в «дурную бесконечность»: «Шло время, откальвали часы миг за мигом без возврата, чтобы повторить миллион миллионов раз одно и то же» [Ремизов, 2001]. Таким же образом осознается судьба человека и в самом крупном произведении Ремизова – романе «Пруд»: «И все повторяется изо дня в день, с часа на час...» [Ремизов, 2000]. Судьба-круг – такова одна из двух сторон ремизовского понимания жизни человека.

Другая сторона – судьба-доля. Доля – фольклорный образ, к которому обращается Ремизов в своих размышлениях о судьбе. Образ доли осмыслялся в славянской культуре как индивидуальная судьба человека, предстающая либо в качестве сопровождающего его двойника, либо в мифологическом олицетворении (Горе-Злочастие, Лихо, Беда и т. П.) [Потебня]. Часто долей называлась только счастливая судьба, а несчастливая доля осознавалась как самостоятельный персонаж (ср. оппозицию Доля – Недоля). У Ремизова доля связывается не со «счастливым» вариантом славянского понятия, а с общим, «надчеловеческим»: доля – не счастливая судьба, а судьба вообще, – поэтому у него становится возможным сочетание «бедовая доля», маркирующее, таким образом, долю как несчастливую, неудавшуюся судьбу.

«Бедовая доля» – произведение А. М. Ремизова, представляющее собой цикл из пятидесяти зарисовок-миниатюр в жанре сна. Выбранная автором формальная организация повествования («сон») предполагает пассивность персонажа, помещенного в определенный хронотоп (внутри хронотопа сна – пространство и время дороги, дома, леса и пр.) и являющегося объектом действия самых различных факторов. Так, тема судьбы-доли связывается с мотивом безволия (беспомощности, бессилия) персонажа, который, с одной стороны, одинок перед лицом управляющих им «незнаемых» сил и который, с другой стороны, постоянно сопровождаем (угнетаем и преследуем) своей собственной долей, своим двойником.

Судьба-доля, что интересно, в произведениях Ремизова имеет ряд персонификаций. Самая обобщенная из них – обезличенный образ «кого-то». В «Часах» «кто-то» – двойник Кости Ключкова, центрального персонажа, бунтующего против своей судьбы и против времени как предустановленного человеку порядка вещей. Другая персонификация судьбы-доли – образ старика в повести-поэме «В плену» (первом цельном произведении Ремизова), аналогом которому, на наш взгляд, является образ старика-Времени в одноименном стихотворном цикле Андрея Белого.

Начиная со своего первого текста – «В плену» – Ремизов будет постоянно возвращаться к теме судьбы-доли, опираясь при этом на определенный ряд мотивов: одиночества, безысходности, страха, страдания, безволия и т. П. Примечательно, что в романе «Канава» этот ряд мотивов несколько изменится. Тему судьбы-доли в романе «Канава» сопровождает мотив благодарности за нее, принятия своей судьбы, христианского смирения: «Будь благословенна, беда, скорбящая душу человеческую, и горе, ранящее сердце! Ведь только беда, только горе еще пробивают тот камень, которым завален крылатый дух в человеке» [Ремизов, 2001].

Тема судьбы-доли – одна из констант всего ремизовского творчества, в связи с этим небезынтересно было бы рассмотреть развитие этой темы в эмигрантских произведениях писателя. Этот интерес подкрепляется отчасти и тем, что большая часть эмигрантских текстов А. М. Ремизова носит автобиографический характер.

1. Цивьян Т. В. О ремизовской гипнологии и гипнографии // Серебряный век в России: избранные страницы. М., 1993. С. 304.

2. Ремизов А. М. Часы // Собр. соч.: в 9 тт. Т. 4. Плачужная канава. М., 2001. С. 22.

3. Ремизов А. М. Пруд // Там же. Т. 1. Пруд. М., 2000. С. 223.

4. Потебня А. И. О Доле и сродных с нею существах // Потебня А. И. Слово и миф. М., 1989. С. 481.

5. Ремизов А. М. Канава // Там же. Т. 4... С. 295.

УДК 82. 091. 01

Художественные принципы и приёмы сатиры и юмора в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»

Сипко И. Н.

Ставропольский государственный университет

Роман «Двенадцать стульев», написанный в 1927-1928 годах, до сих пор вызывает постоянный интерес не только у читателей, но и у исследователей литературы.

Романы И. Ильфа и Е. Петрова – настоящие шедевры русской сатирической литературы. Их произведения многогранны и многозначны, охватывают огромный пласт человеческих характеров, страстей и судеб. В этих бессмертных произведениях великих соавторов отразилась целая эпоха, период смены социальных, экономических и культурных приоритетов.

В данной работе предпринята попытка исследования и классификации художественных принципов, приёмов сатиры и юмора, которые активно применялись авторами при написании романа «Двенадцать стульев». Живой и яркий язык повествования, комизм ситуаций, сам сюжет – причудливое соединение сатиры и юмора, – всё это рождает особый стиль произведений, особый, только им присущий комизм.

К вопросу определения художественных принципов сатиры и юмора ученые обратились давно, но до сих пор не пришли ни к единой терминологии, ни к единым критериям классификации.

Наиболее продуктивно и часто в тексте романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» используются следующие приёмы выражения комического:

1. Ироническое словоупотребление
2. Обыгрывание фразеологизма, буквализация метафоры
3. Авторские ремарки
4. Сравнения, метафоры, эпитеты иронического характера
5. Использование устаревшей, в том числе церковно-славянской лексики
6. Стилистический контраст
7. Эвфемизмы
8. Алогизмы, парадоксы
9. Оксюморон
10. Пародирование
11. Комизм ситуации

В русле данной темы интересно также проследить исторический контекст повествования. Некоторые подробности описаний и сюжетного действия, заключающие в себе иронию, иногда не вполне понятны современному читателю. Так, например, по многим авторским ремаркам современный Ильфу и Петрову читатель при введении в повествование Остапа Бендера угадывал его биографию – биографию недавно освобожденного рецидивиста

«В половине двенадцатого с северо-запада, со стороны деревни Чмаровки, в Старгород вошел молодой человек лет двадцати восьми», «...ни денег, ни квартиры...не было даже пальто...в зелёном, узком, в талию, костюме...лаковых штиблетах... Носков под штиблетами не было».

На это указывает и пешее появление Остапа в Старгороде – недавно освободившееся мошеники опасались появляться на узловых железнодорожных станциях, где постоянно дежурили представители закона.

Текст избобилует подобными подробностями, неясно указывающими на прошлое и настоящее положение героев, их социальную и гражданскую позицию, что подчёркивает различия мира «большого» и «маленького», безжалостно высмеивает несостоятельность людей старого, дореволюционного мира.

УДК 82. 091. 01.

Безумие и маргинальность как доминантные характеристики героя современной прозы.

Сипко Ю. Н.

Ставропольский государственный университет

При подходе к русской литературе XX века как к системе типов сознания [2] представляется возможным построение некоей иерархии данных типов, которая учитывает как особенности историко-культурного развития России, так и особенности индивидуальной судьбы писателя.

Период середины 80-х – начала 90-х гг. явился переломным в духовной жизни страны. С одной стороны, тяжелые социальные условия породили критическую ситуацию существования, с другой – обильный поток наконец «дозволенных» мировых шедевров внес культурную разногласию.

Плюрализм истин вовлекает нас в ситуацию «пост». Некоторые исследователи [1] проводят параллели между декадансом и постмодернизмом, что, на наш взгляд, позволяет рассматривать данные феномены с позиций синергетики, то есть как неизбежную флуктуацию (отклонение системы от некоторого среднего состояния), как этап перехода системы на другой, более сложный уровень.

Принято считать, что постмодернизм возникает в противовес экзистенциализму. Но, на наш взгляд, исторически сложившаяся в России ситуация выдвигает на первый план в иерархии типов сознания именно экзистенциализм. Поэтому можно говорить о российском гибриде экзистенциализма и постмодернизма, где первый выступает в качестве содержания, а второй, соответственно, – формы.

Так, например, обострившийся интерес [3] к массовой литературе, в частности, к детективу, можно трактовать следующим образом:

1. детектив как жанр, в котором герой всегда находится на волоске от гибели (экзистенциальная ситуация);
2. беллетристический жанр как поиск новых форм.

Не менее популярным является фантазия, где уже практически формульной стала ситуация героя-изгнанника, находящего свое призвание не среди сородичей, а в «Большом (или Другом) мире». (Макс Фрай, Семенова, Лукьянченко и другие)

Сам термин «массовая культура» тесно связан с понятием «народная культура». Последнее вбирает в себя героико-эпическое сознание и тип общения «Я – Ты» [4], что обостряется в связи с сегодняшними поисками нового героя.

Уже в 80-е гг. в литературе возникает образ Ивана-безумного, Ивана-изгнанника, которому противопоставит не менее сильный персонаж – женщина-глыба, который символизирует собой всю несправедливость и законченность социально-политического строя («Дверь» Погодина, «Купол» Варламова, «Это я, Эдичка» Лимонова и другие)

Неприятие обществом человека и человеком общества ведет героя к отрицанию реальности и поиску индивидуальной свободы. Иван-безумный находит выход в маргинальном существовании, что возвращает нас в «экзистенциальный» мир Достоевского («Это я, Эдичка» Лимонова, «Андеграунд, или Герой нашего времени» Маканина, «Голубая кровь» Маруси Климовой).

Но с течением времени позиция героя трансформируется из маргинально-пассивной в маргинально-активную. Именно в этот период создаются, например, такие фильмы, как «Брат», «Нежный возраст», «Бригада», «Бумер» и другие, где невыносимая реальность не просто отрицается, но и начинает конструироваться новая.

При этом характерные, пожалуй, для всей русской литературы поиски Бога становятся неактуальны (Бог умер – Ницше), а парадигма общечеловеческих ценностей разрушается под гнетом нового «маргинально-героического» мировоззрения.

1. Егорова Л. П. Постмодернизм в искусстве и действительности. / Русский постмодернизм: Материалы межвузовской научной конференции / Под ред. проф. Егоровой Л. П. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999. – 200с
2. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. — М: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.
3. Никита Елисеев. Мыслить лучше всего в тупике. / Новый Мир, 1999 № 12
4. Пирогов Л. Важнейшее из искусств. / http://www.topos.ru/cgi-bin/my_reader.pl?

Новое в «-медиа-»

Смагин С. С.

МГЛУ (кафедра русского языка)

В последнее время все активнее и активнее средства массовой информации (СМИ) и средства массовой коммуникации (СМК) воздействуют на человека. Пользователь СМИ и СМК находится во власти массмедиа порой даже не подозревая об этом. Таким образом, необходима детальная проработка существующих «средств воздействия», а также изобретение и внедрение новых.

Современная эпоха научного знания проходит под главенством двух парадигм, вышедших на передний план, – когнитивной и коммуникативной. Медиа-коммуникация – это уникальный феномен, в котором наиболее полно и взаимосвязанно реализуются и когнитивные, и коммуникативные процессы. Масс-медиа и гипермедиа становятся основной средой, в которой осуществляется большинство значимых для общества видов коммуникации [1]. В результате вышеизложенного необходимо отметить, что в научных работах, статьях и прочих печатных изданиях стало появляться множество новых, современных терминов, связанных с медиа-миром. Лексикография, как наука фундаментальная и глобальная, естественно, не успевает за таким стремительным словообразованием и быстрым внедрением неологизмов. Но примечателен тот факт, что многие авторы статей и научных работ, употребляя тот или иной новый термин, не утруждают себя объяснением, разъяснением смысла этого слова. Наиболее полно и четко объяснены следующие термины в научной литературе, например:

- медиатизация – это процесс и результат глобального воздействия на мышление индивидов при помощи различных медиа, выражающегося в формировании картины мира посредством специфических медийных когнитивных типов;
- медиа-когнитивный тип – когнитивная структура познания и представления реальности, возникающая при взаимодействии индивида с глобальным информационным пространством;
- медиа-картина мира – это продукт непрерывной информационной деятельности человека, в котором социально символизируется ментальная деятельность по познанию мира, сопровождающаяся постоянной экстернализацией содержания сознания отдельных людей, его мультипликацией и последующей трансляцией на аудитории, имеющие массовый характер. Медиа-картина мира существует в своих вариантах (телекартина мира, радиокартинка мира, картина мира, репрезентируемая прессой, а в связи с развитием системы Интернета закладываются основы виртуальной картины мира), а через них представлена в конкретных реализациях – медиа-текстах;
- медиа-тексты являются «особым видом социального дискурса»; «системный подход диктует необходимость рассматривать медиа-текст как полифункциональное целое»; «т. Е. медиа-текст функционирует как полифункциональная система и характеризуется сложными внутрисистемными отношениями – подобно многим объектам реальности»; «фактором, «запускающим» в действие механизмы постоянной корректировки содержания сознания индивида, является сложное социально-речевое, коммуникативное образование – медиа-текст, который определённым образом структурирует реальность для воспринимающего индивида и играет решающую роль в формировании принципиально иной психофизической реальности – концептуальной картины мира, выполняющей функцию социальной коррекции и регуляции поведения индивида, всеми видами деятельности включенного в социум» [2]. Медиа-текст – это текст, продуцируемый средствами массовой информации, в совокупности образующий систему распространения информации, актуальной для жизни данного социума на определенном этапе его развития. «... медиа-текст – модель ситуации или события, отраженного через призму индивидуального восприятия его автора; это особый тип реальности – медиа-реальности, которая является продуктом информационной деятельности человека, создаётся совокупностью текстов, продуцируемых СМИ, и характеризуется особым символическим пространством – медиа-пространством и особым временем – медиа-временем, сопряженными с особой ценностной системой ориентиров и координат»; «медиа-текст – сложная полифункциональная гетерогенная смысловая система, которая одновременно является продуктом вербализации когнитивной деятельности индивида и объектом и результатом целенаправленного конструирования смыслов в соответствии с прагматической ориентацией конкретного СМИ» (Рогозина И. В. Функции и структура медиа-картины мира). Медиа-текст представляет собой «тот рубеж, на котором знаковая система получает выход в социальную и историческую практику» [3].

Также встречаются в научных работах и в других печатных изданиях иные термины, в которых присутствует «-медиа-»: медиатизация мышления, медиа-форум, медийные когнитивные структуры, медийный когнитивный тип, гипермедиа, медиа-воздействие, медиа-время, медиа-генез, медиа-жанр, медиа-информация, медиа-канал, медиа-когнитивный тип, медиа-коммуникативное событие, медиа-пространство, медиа-реальность, медиа-репрезентация события, медиа-скандал, медиа-стратегия и др. Многие из этих терминов не имеют трактовки в научной литературе и нуждаются в подробном описании и объяснении.

1. Рогозина И. В. Функции и структура медиа-картины мира//Методология современной психолингвистики: Сборник статей.–Москва; Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2003.
2. Там же.
3. Барт Р. Лингвистика текста//Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М., 1978

УДК 801. 56

Способы реализации независимого таксиса в современном русском языке

Смирнова О. А.

Ставропольский государственный университет

Категория таксиса, выделенная Р. О. Якобсоном может быть описана с применением теории поля. В частности функционально-семантическое поле таксиса описано в работах А. В. Бондарко.

Поле таксиса делится на две сферы: зависимого и независимого таксиса. В структуре поля таксиса выделяется два центра и две периферии. Например, рассмотрим структуру поля независимого таксиса. Центральными компонентами поля независимого таксиса являются: СПП с придаточными времени, например, Когда я пил кофе, управляющий Владимир Прохорыч длинно докладывал мне о разных делах. (А. П. Чехов); БСП с условно-временным соотношением частей. Например, Сенька как прочитал – слёзы из глаз. (Б. Акунин). Соотношение видо-временных форм в предложении с однородными сказуемыми, например, Проха тряхнул головой, сунул руки в карманы, развернулся на каблук и спорно пошёл обратно. (Б. Акунин); ССП – Она жадно вдохнула в себя родной воздух и ела рябчика, а он с умилением смотрел на неё. (А. П. Чехов).

К периферийным компонентам относятся: СПП с придаточными условия, причины, следствия, уступки, а также СПП с придаточными изъяснительными. Например, Больно осторожничал, вот и припозднился. (Б. Акунин) Исследование таксиса как ФСП помимо моделирования структуры поля предполагает изучение и анализ таксисных ситуаций. При описании таксисных ситуаций необходимо учитывать следующее: структура таксисной ситуации (простая/ сложная), тип отношений, связывающий действия (зависимый/ независимый таксис), синтаксическую структуру, в которой представлены данные таксисные отношения (ПП, ССП, СПП и. Т. Д.); разновидность временных отношений между действиями (одновременность/ неодновременность(предшествования – следования)); взаимосвязь действий при неактуализованности отношений одновременность/неодновременность ; связь действий во времени в сочетании с отношениями обусловленности (причинными, условными, уступительными и. Т. Д.). Необходимо отмечать синтаксические, лексические, грамматические компоненты, с помощью которых устанавливается взаимосвязь действий во времени, а также вид конструкции с учётом признака тождественности/нетождественности субъектов, осуществляющих действие (полисубъектная/моносубъектная).

Приведём примеры описания таксисных ситуаций в сфере независимого таксиса. Пока приезжий господин осматривал свою комнату, внесены были его пожитки. (Н. В. Гоголь)

Имеет место сопряжённость двух действий в единый период времени, следовательно, это таксис. Структура таксисной ситуации простая. Таксис независимый, так как отсутствует формально выраженная градация основного и второстепенного действия. Таксисная ситуация реализуется в СПП с придаточным времени. Тип отношения–одновременности: совпадение временных границ процессов. Полисубъектная конструкция, так как действия совершаются разными деятелями.

И когда мы с Иваном Ивановичем вошли в его маленький кабинет, две босые девочки сидели на полу и рассматривали иллюстрации в переплёте; увидев нас, они вспрыгнули и побежали вон, и тотчас же вошла высокая тонкая старуха в очках, степенно поклонилась мне и, подобрав с дивана подушку, а с полу иллюстрации, вышла. (А. П. Чехов)

Это сложная по структуре таксисная ситуация состоит из двух простых таксисных ситуаций: 1) зависимый таксис, предшествование – следование, девочки «увидев – вспрыгнули и побежали вон»; 2) независимый таксис, последовательность действий: старуха – вошла – поклонилась, – подобрала... вышла. Единый период времени, объединяющий обе ситуации в одну, создается с помощью подчинительного союза когда, лексического компонента тотчас же и деепричастия СВ. Ситуация выглядит так, Когда герои вошли в кабинет, девочки, находившиеся там, увидев их, выбежали, тотчас же вошла старуха, поклонилась, подобрала (дееприч. подчеркивается, что данное действие является лишь сопутствующим) и вышла. В целом это сложная ситуация в сфере независимого таксиса. Реализуется в СП с разными видами связи. Отношения одновременности, а именно, последовательность действий. Действия совершаются разными субъектами, следовательно, ситуация полисубъектная.

Описание и анализ таксисной ситуации отражает специфику содержания и выражения данной семантической категории. На основе исследования таксисных ситуаций, извлекаемых из конкретных текстов, становится возможным проследить структуру ФСП, то есть изучить различные средства выражения данной категории.

УДК 801.56

Семантически осложненное (полипропозитивное) простое предложение (когнитивный аспект)

Снегирева Н. А.

Ставропольский государственный университет

Язык, как известно, представляет собой упорядоченную знаковую систему. Лингвистический знак – это двусторонняя единица, состоящая из плана содержания и плана выражения. Широко известна теория Карцевского об асимметричном дуализме языкового знака, согласно которой в знаке не существует полного соответствия между означающим и означаемым. Ярким примером этого несоответствия является семантически осложненное (полипропозитивное) простое предложение.

Предложения данного типа характеризуются асимметрией между формальной и смысловой организацией, которая способствует формированию сложного смысла, но не изменяет структурного типа предложения. Простое по грамматическому оформлению, предложение приобретает сложное объективное содержание, оно несет в себе свойства монопредикативности и полипропозитивности. Для описания подобных конструкций семантический синтаксис выдвинул понятие пропозиции. Семантически осложненное предложение содержит в себе не менее чем две пропозиции, одна из которых выражена предикатом, а другая – непредикативной конструкцией. Вторая пропозиция, обладая дополнительной предикативностью, способствует формированию более сложного смысла, не влияя на структурную организацию предложения, на предикативную основу.

Антропоцентрический характер современной науки о языке делает актуальными многие направления в лингвистике, в том числе и когнитивизм, который рассматривает свойственные человеку когнитивные процессы и структуры. Большое внимание данное направление уделяет системному описанию и объяснению механизмов усвоения человеком языка.

Воспринимая поступающую информацию, субъект перерабатывает ее, структурирует и создает в сознании «проекции» поступающих данных. Такую «переработку» характеризуют в терминах «схем», «фреймов», «скриптов». Можно предположить, что пропозиция способствует созданию подобных «проекций», так как она передает определенную «ситуацию», «положение дел» в воспринимаемом реципиентом мире.

Используя в коммуникации полипропозитивные предложения, говорящий передает больший объем информации в небольших по структуре конструкциях. Рассмотрим некоторые из них.

1) Майское солнце светило нам.

Наряду с предикативным центром, дающим информацию, ради которой и был совершен коммуникативный акт, в высказывании присутствует атрибут «майское», который, семантически обогащая содержание предиката, осложняет семантику всего высказывания (он сообщает о времени года: Был май (весна) и светило солнце).

2) Прервал молчание соскучившийся Бегемот.

Нас интересует актантный комплиментатор «молчание». В данном предложении нет конкретного лица, на которое было бы направлено действие со стороны субъекта. Эта ситуация характеризует физическое состояние, которое вытекает в целую пропозицию: кто-то молчал. То есть реципиент получает информацию не только о действиях Бегемота, но и о том, что было еще одно лицо, находящееся в молчании.

Таким образом, семантически осложненные простые предложения могут быть рассмотрены не только как конструкции, которые являются одним из способов экономии языковых средств. Благодаря своей семантической насыщенности и краткости с точки зрения структуры, они, передавая большой объем информации, облегчают ее восприятие и понимание.

УДК: 821.111.04 – 31

Метафорический подтекст в романе А. Мердок «Замок на песке»

Соколова Н. Е.

Волгоградский государственный университет

Роман Айрис Мердок «Замок на песке» представляет собой традиционное «миметическое» повествование, тяготеющее к художественной имитации реальной жизни, достоверному воспроизведению многообразных форм действительности. Вместе с тем очевидно, что «правдоподобно» воссозданная в романе жизненная ситуация (история любовной связи школьного учителя Билла Мора и молодой художницы Рейн Картер) важна не только сама по себе, но и в связи с «внутренней перспективой» художественного текста, его подтекстовым уровнем.

В романе Мердок подтекст складывается, в первую очередь, из совокупности контекстуальных смыслов образа «песчаного замка» («the sandcastle»), вынесенного в его заглавие. Имманентные «природные» свойства замка, построенного из песка, – его сухость, а потому непрочность и нестабильность – определяют, с одной стороны, «ядро» романной метафоры (отождествление любви и замка на песке), а, с другой, – подтекстовые смыслы и связи, возникающие между разнородными компонентами произведения.

Доминирующей формой метафорического подтекста в романе «Замок на песке» является художественная деталь, способная органично входить в равноуровневые пласты повествования и обеспечивать их постоянную перекличку. Сквозными в тексте произведения становятся синонимичные детали, формирующие один из основных подтекстовых мотивов – ощущение взаимной отчужденности людей, их непреодолимого одиночества. Таковы, к примеру, фрагменты описаний природы, материально-вещной обстановки и психологической атмосферы в доме Мора, фиксирующие «сухость» и дисгармонию в отношениях персонажей.

Динамика развития подтекстового образа реализуется в произведении Мердок как «подспудная» сюжетная линия, выявляющаяся лишь в наиболее ответственные моменты действия. Ключевыми «этапами» развертывания метафоры «замка на песке» в общероманном контексте становятся сцены поездки Мора и Рейн в лес (глава 6), магического ритуала Фелисити (глава 14); последней беседы влюбленных и утреннего визита Мора к Демойту (глава 19, 20). Благодаря приему дистанцированного повтора деталей, образов, отдельных эпизодов между ними возникают ассоциативные связи и прямые смысловые переключки, расширяющие семантическое поле «заглавной» метафоры и порождающие новое, более глубокое осмысление текста произведения.

Наиболее важной среди них является сцена свидания мисс Картер и Мора (глава 11), в которой сконцентрированы важнейшие подтекстовые мотивы произведения. Смысловое расширение жизненно-достоверной ситуации достигается в данном фрагменте, прежде всего, посредством введения в повествование двух образов: непрекращающегося монотонного дождя и пронзительного звонка в дверь, внезапно разбудившего героев. Ливень, разыгравшийся за стенами дома Мора, в контексте романа (и в связи с «говорящим» именем главной героини: «rain» – англ. «дождь») может быть осмыслен как символ сильного и свободного чувства, которое девушка готова привнести в «сухую» обыденную жизнь своего возлюбленного. Вместе с тем, вследствие особого отбора художественных деталей, передающих ирреальную «потусторонность» происходящего, развернутое описание дождливого утра обретает смысловую многоуровневость и в обобщенно-иносказательной форме выражает авторское представление об иллюзорности любых личностных ценностей в тягостной атмосфере современной жизни. С подтекстовой темой непрочности отношений Мора и Рейн совмещается в данном эпизоде мотив заведомой обреченности их любви. Неожиданный звонок таинственного цыгана, повергший героев в ужас и тоску, воспринимается как свидетельство безграничной власти над человеком некоей злой силы, неуклонно разрушающей все его устремления к счастью.

Метафорический подтекст в романе Мердок «Замок на песке» – это особая система художественных средств, вскрывающая смыслы и связи, лежащие вне прямой логики воссозданных в нем событий и отношений. Динамика метафорического подтекста обусловлена подспудным, не реализованным в тексте открыто, развертыванием образа «замка на песке» в системе повторяющихся художественных деталей, мотивов, сцен, которые начинают функционировать на «стыке» своего прямого и метафорического значения – как приемы достоверного и условно-иносказательного воспроизведения действительности.

УДК 82-14

Современный поэтический нео-авангард: эстетическая философия и поэтика («Девять книг» В. Сосноры)

Соколова О. В.

Томский государственный университет

Поэзия современного нео-авангарда (Г. Айги, В. Соснора, и др.) воплощает ситуацию литературы «в поисках лица». Основой моделирования художественного мира как самосознания поэта оказывается тема потери, рас-творения текста в самом себе, в пространстве интертекстуальности «чужого» текста, в «эхо»-цитатном «торжестве интерпретаторов». «Девять книг» В. Сосноры – метатекст, выходящий за пределы жанра книги, попытка декодирования автором законов собственных творений (микро-/ прото-текстов) и творчества вообще на уровне метатекстовой саморефлексии.

Метатекст как рефлексия о тексте выражается на уровне архитектоники (девять поэтических книг и десятая книга эссе «Камни NEGEREP», объединяющая книгу Сосноры в сложный метатекст на основе эстетико-философских и поэтических концепций/комментариев к стихотворной части); на родо-жанровом уровне (авторская саморефлексия о жанрах «книги»/ «свекольника»); рефлексия о семантике/поэтике названий макро-текстов («Девять книг» как каноническая Книга «книг» и «апокрифическая» 10-я книга) и микро-текстов (метатекстовые формы выражения авторского слова: сноска к тексту внутри кн. «Тьетта»: «тиетта (саами)–мечта (1963)); название кн. «Пьяный ангел» (1964) декодируется в стихотворной драме «Хутор»). Концепция метатекстового слияния художественной/подлинной реальностей (орруэловские аллюзии оборачивания текста/реальности в семантике книги «Тридцать семь» (1973) воплощается на уровне двух хронотопов: хронотоп художественной реальности существования лирического субъекта (его рефлексии о метатекстовых связях, иерархия прото-/мета-еткстов) и хронотоп подлинной реальности (эмпирический уровень существования текстов, понятия «свалки», «отбора»); и на уровне субъектно-объектной организации (автор как «абъект» («отпавший объект», «3 лицо» собственного текста; автор как субъект текстов (автор-персонаж/ лирический субъект, лирическое «я»); субъект метатекста (образы Пигмалона, «эпигона», Катулла); метатекст «субъекта» (как набор методов и приёмов: «я испаряюсь, я уже не явь, /лишь сердце дышит о пяти волнах, -/не ямб» («Венок сонетов»). Метатекстовая структура подразумевает направленность субъекта на рецепцию исследователем/читателем текста как со-рефлексию, интерпретацию.

Интенция на моделирование художественной реальности через декодирование законов текста воплощается в полифонии метатекстовых эстетико-философских и поэтических стратегий Сосноры: 1. Метатекст в тексте интерпретируется на основе стихотворения «Поэма потеряна» (кн. 1999 г. «Куда пошёл? И где окно?»), – одно из ярких и лаконичных выражений концепции творения как парадокса – «потеря»? «повтор»? «до-сочинение»? «пустота»? Изначальная установка выражает отрицание, «остранение» самого текста: «Поэма потеряна...», – задаёт оксюморонно-логическую тональность всей стихотворной рефлексии, которая разворачивается в синонимический ряд а-предикаивных действий: «я говорю, повторима». «Я говорю» как попытка самоидентификации лирического героя в момент зависания над пустотой/ свалкой дискурсов (бытовая речь, «потерянная поэма», псевдо-художественный язык-эпигон) через «буквальное» само-выражение лирического «я»; 2. Метатекст «чужого» текста. Интертекстуальность диалогическое проявление транс-исторического метода) оказывается одной из форм метатекстуальности («Эхо», «Выхожу один я. Нет дороги...»); 3. Метатекст собственного текста («Из поэмы «Антипигмалион» (1963) – «Продолжение Пигмалиона» (1969), 4. Метатекст (собственного) метатекста («Завершень», «Октавы»); 5. Метатекст художественной системы: языка, поэзии, литературы («Муза моя – дочь Мидаса») 6. «Камни NEGEREP» как метатекст «Девяти книг» В. Сосноры, в которой выразились все основные эстетико-философские и поэтические концепции художественного мира Сосноры. Эссе воплощают авторскую метатекстовую рефлексию как комментарий ко всему творчеству и как диалогическую направленность самого текста на де-кодирование и интерпретацию.

Диалог как форма аргументативного дискурса

Соколюк А. В., Рябова М. Ю.

Кемеровский государственный университет

Дискурс можно определить как вербализованную речемыслительную деятельность, понимаемую как совокупность процесса и результата и обладающую как собственно лингвистическим, так и экстралингвистическим планами. [1]. Дискурс с точки зрения результата предстает как совокупность текстов, порожденных в процессе коммуникации. Дискурс как процесс представляет собой вербализуемую («здесь и сейчас») речемыслительную деятельность. Дискурс имеет два плана – собственно лингвистический и лингво-когнитивный. Первый связан с языком, манифестирует себя в используемых языковых средствах и проявляется в совокупности порожденных текстов (дискурс как результат). Второй связан с языковым сознанием, обуславливает выбор языковых средств, влияет на порождение и восприятие текстов, проявляясь в контексте и пресуппозиции (дискурс как процесс). Под аргументативным дискурсом принято понимать диалог как спор. На успешность коммуникации оказывает влияние и тематическая взаимосвязанность реплик в рамках диалогического дискурса. Аргументативный дискурс отличается связностью построения системы доводов и контраргументов. Эту стройность наряду с межкомпонентными связями обеспечивает диктема.

В зависимости от цели общения выделяют несколько типов диалога. Например, аффлятивный диалог преследует цель поиска поддержки и соучастия. Диалог-интервью предполагает удовлетворение познавательной потребности. Интерпретационный диалог позволяет идентифицировать коммуникантам свое место в социуме, такой диалог протекает в форме дискуссии, спора, полемики, ссоры. В ходе диалога собеседники сопоставляют не только свои знания, но и эмоциональные переживания и ценности, представления. Инструментальный диалог удовлетворяет коммуникантов в нормировании своей деятельности, предполагает получение указаний, инструкций, приказов. Не зависимо от типа диалога, его важным свойством является четко выраженная коммуникативная направленность его составных частей. Высказывания в диалогической речи не остаются изолированными друг от друга, они объединяются в группы. Данные группы образуют диалогические единства.

Анализируя диалог с точки зрения теории аргументации, следует отметить, что реплики спорящих состоят из нескольких речевых ходов, которые создают своеобразную иерархию. Основной речевой ход (иницирующий) определяет социальную значимость реплики, а дополнительный речевой ход дает объяснение. Вслед за Ван Дейком, речевой ход рассматривается как функциональная единица последовательности речевых актов (действий), которая способствует решению локальной или глобальной коммуникативной задачи. [2].

При анализе аргументативных дискурсов традиционно рассматриваются такие составляющие, как типы межкомпонентной связи, перлокутивный эффект речевых ходов, личные характеристики коммуникантов.

Аргументация представляет собой комплекс сложных речемыслительных действий собеседников, который характеризуется сложной структурой связи тезиса, аргументов и контраргументов. Тезис (спорное, обсуждаемое положение) в диалоге аргументации реализуется через микротемы аргументов и контраргументов. Следует отметить, что именно характер реализации микротем речевых ходов определяет два основных типа связи в стратегии аргументации. Лучевая связь – такое сочетание компонентов, когда тезис является тематическим ядром этого сочетания, а от него радиально отходят последующие компоненты, при этом эти компоненты зависимы от тезиса.

Изучение соотношения рационального и эмоционального в художественном аргументативном дискурсе напрямую связано со стилистическим и прагматическим анализом речевых актов коммуникантов. При анализе аргументации в диалоге художественной литературы мы обладаем большим количеством пресуппозиций, так как известны прагматические факторы коммуникации: возраст собеседников, их социальный статус, в каких межличностных отношениях они состоят, психологические особенности характеров. Контекст художественного произведения позволяет провести более глубокий анализ стратегий аргументации, читатель легко вычлняет недостающую информацию из уже прочитанного текста, ему становится более понятной причина спора и коммуникативные намерения говорящих.

Как известно, аргументативный дискурс представляет собой сложный речевой акт, в состав которого входят более элементарные речевые акты (например, такие как асертивы, директивы, комиссивы и т. Д.). Коммуникативная функция речевых актов может быть как более эксплицитной, т. Е. выражаться явно и открыто, так и неявной, имплицитной. Имплицитные речевые акты обычно реализуются в форме косвенных актов, интерпретация которых представляет максимальный интерес как для участников коммуникации, так и для читателя.

1. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. – М., 2003, с. 280
- Дейк Т. А. ван Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989, с. 387

УДК – 82 (091) (4/9)

Типология житийного чуда (на примере анализа жанрово-композиционного своеобразия чудес преп. Сергия Радонежского)

Стародумов И. В.

Курганский государственный университет

В настоящее время отсутствуют специальные исследования, посвященные рассмотрению актуальной для изучения древнерусской литературы проблемы анализа житийных чудес как особого жанрового образования в рамках агиографии. В качестве основной цели нашей работы мы избрали воссоздание типологии житийного чуда на примере обращения к тексту Жития одного из самых популярных русских преподобных – св. Сергия Радонежского, где посмертные чудеса впервые в русской агиографии представлены весьма широко. Используя методологические подходы, основанные на разработанном современной медиевистикой принципе комплексного источниковедческого, текстологического и историко-культурного анализа конкретного памятника, мы поставили перед собой следующие задачи: 1)разработать принципы подхода к классификации житийных чудес, основанные на изучении их жанрово-композиционного своеобразия; 2)предложить тематическую классификацию чудес преп. Сергия; 3)проанализировать особенности структуры чудес разных тематических групп.

В результате нашего исследования мы пришли к следующим основным выводам:

1. Посмертные чудеса святых имели принципиальную роль в композиционной структуре преподобнических житий. В русских житийных текстах они заняли особое место: по объему нередко в несколько раз превосходили биографическую часть. Составители чудес были в меньшей степени подчинены требованиям литературных традиций, однако существование рассказов в составе канонических агиографических произведений обусловило их подчинение определенным требованиям. Образцами, в соответствии с которыми строились эти повествования, были евангельские сюжеты о чудесных деяниях Христа.

2. В Житии преп. Сергия Радонежского впервые в русской агиографии наиболее широко представлен жанр посмертного чуда: в общей сложности по редакциям произведения XV–XVII веков нам известно 97 повествований о чудесах преп. Сергия [1].

3. В основу тематической классификации чудес преп. Сергия нами положены жанровый и композиционный подходы. Жанровый подход позволяет в процессе выделения тематических мотивов рассказов опираться на евангельские мотивы повествований о чудесных деяниях Иисуса Христа. Композиция и содержательное своеобразие конкретных рассказов обусловлены тем, какой главный мотив лежит в основе их сюжета.

4. Мы разработали следующую тематическую классификацию посмертных чудес преп. Сергия Радонежского: 51 – исцеления; 15 – наказания за проступок; 11 – избавления от вражеского плена; 6 – избавления от потопления; 4 – видения; 4 – спасение от пожара, в беде; 2 – пополнение запасов пищи; 1 – изведение источника; помощь в труде; обретение потерянного сокровища.

5. композиционном отношении наиболее интересными представляются чудеса-исцеления. Их авторы следовали определенной композиционной схеме: а) необходимые сведения об исцелившемся; б) описание болезни и состояния больного; в) причина заболевания; г) обращение за помощью к святому; д) явление святого и «видящим»; в процессе которого последний окончательно убеждается, с кем он имеет дело: узнает святого по образу (изображению на иконе) или св. Сергий сам называет свое имя. Обычно преп. Сергия принимают за обыкновенного человека.

6. Важное место среди повествований о посмертных чудесах преп. Сергия занимают чудеса-видения, или явления святых [2], видения могут входить в состав житийного чуда и как отдельный компонент в структуре рассказа. Важное место в композиции видений занимает описание условий и обстоятельств, при которых оно случилось. Сообщается о реакции человека, с которым случилось чудо. Центральным элементом композиции является рассказ о появлении св. Сергия. Особый интерес представляет описание внешнего облика святого: (практически нет деталей портрета: «седовласый старец в светлых одеждах»). Важное место занимает диалог между святым и «видящим», в процессе которого последний окончательно убеждается, с кем он имеет дело: узнает святого по образу (изображению на иконе) или св. Сергий сам называет свое имя. Обычно преп. Сергия принимают за обыкновенного человека.

Таким образом, в Житии преп. Сергия Радонежского впервые в русской агиографии широко представлена специфическая жанрово-литературная форма посмертных чудес, реализованы ее основные композиционные типы, разработаны примеры комбинации сюжетных мотивов, элементы композиционных схем чудес разных тематических разновидностей. В дальнейшем наличие объемного, постоянно пополняющегося в рукописях раздела повествований о посмертных чудесах станет характерным и обязательным атрибутом житий всех русских преподобных. Следовательно, в данном случае можно говорить о начале традиции, глубоко укоренившейся в русском сознании и имевшей дальнейшие перспективы развития.

1. Клосс Б. М. Житие Сергия Радонежского. Избранные труды. Т. I. М.: Языки русской культуры, 1998.

2. Прокофьев Н. И. Видения как жанр в древнерусской литературе. // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. Т. 231. М., 1964. С. 35-57.

Творчество Акутагавы Рюкскэ и русская классическая проза

Суровцева Е. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Творчество классика японской литературы Акутагавы Рюкскэ (1892-1927), приходящееся на время интенсивного сближения Японии с Западом, представляет органичный сплав трёх культурных традиций: японской, западноевропейской, русской. Цель доклада – анализ новелл, в которых заметно влияние русской классической прозы, сказывается интерес к русским писателям (Л. Толстому, Гоголю, Достоевскому, Чехову).

2. В некоторых новеллах есть прямые реминисценции, ссылки на русских писателей. Особенно показательна новелла «Вальдшнеп» (1921), которая свидетельствует о детальном знании биографии Л. Толстого. Сюжет новеллы – совместная охота Толстого и Тургенева — взят из книги «Мои воспоминания» сына Толстого, И. Л. Толстого. Кроме того, Акутагава был знаком и с другими биографическими источниками. Психологическая разработка принадлежит Акутагаве. Это новелла о том, как собака не могла отыскать вальдшнепа, убитого Тургеневым, и Толстой подозревал Ивана Сергеевича во лжи. Тургенев же весьма болезненно переживал подобное отношение. Описанный в новелле случай – своего рода модель сложных отношений Толстого и Тургенева, на длительное время порвавших отношения друг с другом. Но новелла имеет счастливый конец – примирение. Другой пример – «Жизнь идиота» (1927). Это монолог человека, состоящего на лечении в психиатрической лечебнице и уверенного в том, что всё происходящее с ним – наказание за его преступления. Не случайно в новелле упоминается Достоевский, эпизод из «Братьев Карамазовых», в котором Ивана мучит нечистый.

3. Можно говорить о заимствованиях сюжета, характера персонажа при сходной идейной направленности. Герой новеллы «Бататова каша» (1916) – маленький человек, чиновник низшего ранга, вынужденный терпеть издевательства сослуживцев. Хотя здесь ни разу не упоминается имя Гоголя, очевидно, что герой Акутагавы буквально списан с Акакия Акакича.

4. Интертекстуальность обнаруживается и на уровне поэтики, в частности чеховской поэтике подтекста. В этом аспекте показательна новелла «Сад» (1922), в которой рассказано о гибели старого дворянского сада. Это новелла заставляет вспомнить «Вишнёвый сад». Символическим образом уходящего дворянства стал и для Акутагавы, и для Чехова гибнущий сад.

5. Очевидно, что заимствования тем и мотивов из русской литературы не было механическим. Акутагава прививал русские достижения к древу национальной культуры.

1. Акутагава Р. Соч.: В 4 т. М., 1998.

2. Бирюков П. Л. Н. Толстой. Биография: В 2 т. М., 1906, 1908; 3. Сухотина-Толстая Т. Л. Друзья и гости Ясной поляны. М., 1923; 4. Толстой И. Л. Мои воспоминания. М., 1933.

УДК 821. 111. 01-31

Проблема концепции современного романа Малколма Брэдбери

Сысоева Ю. Н.

Волгоградский государственный университет

Среди работ известного английского писателя и литературного критика Малколма Брэдбери (1932-2000) значительное место занимают теоретические труды, посвященные жанру романа, его истории и развитию, а также

исследования по выявлению национального своеобразия романских форм XIX-XX веков. Основные положения теории романа М. Брэдбери органично вписываются в традиции английского литературоведения, они созвучны концепциям романа таких исследователей, как У. Аллен, А. Кеттл, Б. Бергонци, Д. Лодж и др.

На первых порах в его методике анализа явно преобладали социологизирующие тенденции, а после 70-х годов, не порывая с традициями культурно-исторической школы, он склоняется ко все возрастающей переоценке значения формальных поисков. И удельный вес модернизма в общем представлении об эволюции искусства все более начинает повышаться в его сознании. А из концепции искусства М. Брэдбери, в частности, искусства XX века, можно вывести концепцию современного романа.

В статье «The Novel no longer novel» Брэдбери отмечает, что на всей истории романа последних 40 лет лежит тень модернизма, который сегодня стал понятием историческим, и модернистский стиль отошел в прошлое. Но наступил период возрождения экспериментаторства, и реализм в романе подвергается серьезному пересмотру. Критик убежден, что последние 40 лет были важным творческим периодом для романа: «Это было время, когда форма не только менялась и значительно трансформировалась в Великобритании, Европе и США, но и получала новые и проникающие инъекции из источников всего мира: из литературы Африки, Латинской Америки, Японии, Восточной Европы. Их достижения не имели того чувства четкого развития, которое мы сейчас приписываем модернистскому движению». Начался новый эстетический период, считает Брэдбери, и нам предоставлен удобный флаг, под которым можно пускаться в плавание. На этом флаге значится «постмодернизм».

М. Брэдбери, исходя из своих наблюдений за развитием жанра романа во второй половине XX столетия, отмечает, что роман сблизился с живописью, как это бывает в периоды экспериментальных поисков в искусстве. Возник новый культ – синестезии, что находит выражение прежде всего в «хэппенингах», в синтетическом действе, переданном различными средствами, в формах пародии.

Брэдбери справедливо утверждает, что все эти явления оказывают воздействие на развитие романа, который с готовностью оставляет стезю реализма и обращается к исследованию своей собственной лексической и структурной природы. Однако этот возврат к формализму происходит на иных, чем раньше, основах, и у нового формализма нет ничего общего с формализмом модернистов, когда мир был хаотичным, но целостным. Осмысливая современное искусство, Брэдбери приходит к выводу, что для него характерно «ироническое отношение к самой идее искусства как некоего неделимого, самодовлеющего и замкнутого в себе единства». Новое искусство сознательно стремится к абстракции и в этом смысле оно постреалистично.

В современном романе, по наблюдению М. Брэдбери, текст не вызывает у читателя чувства сопереживания или антропоморфических ассоциаций, предметы предстают безжизненными и никак не связанными с людьми, а те в свою очередь превращаются в карикатуры или фантастические неодушевленные предметы, которыми манипулирует автор. Всевозможные системы и шифры представлены в изобилии, но они несут чисто внешнюю, формальную функцию. Автор ускользает от нас, почти теряет контроль над повествованием и при этом либо пускается в рассуждения о своем праве распоряжаться, как ему вздумается, созданной им художественной системой, либо настаивает на ее вымышленном характере.

Осмысливая роман конца XX столетия, Брэдбери отмечает, что «роман выжил во времена высокоскоростных информационных технологий, Интернета, хотя, конечно, был значительно изменен всеми подобными инновациями. Он пережил смерть многих вещей – смерть романа, автора, субъекта, слова. Новые технологии, стили и культурные ценности, современная «информация» не замалчиваются в нем, наоборот, они входят в роман, зеркально отражаясь даже в пустоте дегуманизации». Его границы не сужаются, а расширяются, так как национальные границы открываются и культурные традиции смешиваются.

Справедливо утверждение критика о том, что «действительно хороший роман борется со своей природой – природой романа как такового – и со своим собственным временем».

М. Брэдбери считает, что главное достоинство романа, этой литературной формы, в которой издавна шла борьба между реализмом и сюжетным повествованием, с одной стороны, и абстракцией и чистой формой – с другой, заключается в том, что жанр романа выдерживает решающий по своему значению спор между гуманизмом и абстракцией. На взгляд критика, этим, по сути дела, определяется жизненность и значение романа сегодня.

УДК: 809. 453. 2:800. 873:801. 3

Исконная лексика удорского диалекта коми языка

Тимакова Т. П.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Наряду с общенациональной лексикой, известной во всем комизычном регионе, в языке имеются слова, характерные для речи населения какой-либо определенной местности. Это диалектная лексика.

Удорский диалект – один из диалектов коми языка, входящий в группу северо-западных диалектов. Распространён на территории верхнего течения р. Мезень, верхнего и среднего течения р. Вашки, притока Мезени. В административном отношении удорский диалект распространён на территории Удорского района Республики Коми.

Удорский диалект коми языка имеет ряд специфических черт, отличающих его от других диалектов. Эти диалектные различия ярко проявляются во всей системе говора как в сфере фонетики и морфологии, так и в сфере лексики.

Исконная лексика диалекта является основой его словарного состава и характеризуется длительной временной устойчивостью. В исконной лексике удорского диалекта различаются несколько пластов: уральский, финно-угорский, финно-пермский, прапермский, пракоми, собственно коми и собственно удорский лексические пласты.

Выработке характерных особенностей удорского диалекта способствовал ряд причин. Среди них важнейшей является относительная изолированность удорских говоров от других диалектов коми языка вследствие природных условий территории, занимаемой носителями данного диалекта. Этим, видимо, объясняется наличие значительного количества лексических единиц, присущих исключительно речи удорцев: гольны 'сёрнитны', бальды 'блед', быгсьыны 'няйтсьыны', бретшмыны 'кадсьыс сёр быдмыны' и др.

В формировании специфических черт удорского диалекта большую роль сыграли и заимствования из соседних языков. Древнейшими из них являются иранские курог, бш, шуд, сур; чувашские: коч, кушман и русские: д'ад'ина, новожон заимствования. Определенный слой составляют также заимствования из вепсского языка, носители которого оказали заметное влияние на северо-западных коми, в том числе и на удорцев. Такие слова, как бель 'косяк', карандыс 'ушат', люська 'пань', келькан 'ручная льномялка' и т. д., известны только в удорском диалекте и отсутствуют в других коми говорах.

В составе собственно диалектной лексики выделяются следующие группы удорских диалектизмов:

- собственно лексические диалектизмы–слова, которые имеют в литературном языке синонимы с иными корнями: от 'чышьян', пым 'пось', ыббс 'бдзбс' и т. д.

- семантические диалектизмы—слова, которые оформлены как и литературные, однако в отличие от последних имеют другое значение: лит. мигнитны ‘мигнуть, подмигнуть’ – уд. ваш. мигнитны ‘копыртлыны (юрнас)’ и т. Д.
- фонетические диалектизмы—слова, имеющие различия в звуковом составе: йив, йилѳм, с’ивны, л’ис’тыны, нийпу, ср. лит. йыв, йылѳм, сьывны, лысьтыны, ньывпу и т. Д.
- лексико-словообразовательные диалектизмы—слова, которые в литературном языке имеют то же значение, но отличаются своим морфологическим составом: гымай, озыртуй, бал’эй, байдэдз, ср. лит. гым, озырлун, баля, байдѳг и т. Д.

УДК 82. 0:801. 6:82-1/9

Обстоятельства и герои в романе Ф. М. Достоевского «Записки из мертвого дома» как инвариант экзистенциального канона

Тихомирова Н. В.

Ставропольский государственный университет

В романе «Записки из мертвого дома» (мы интерпретируем «Записки из мѳртового дома» как роман, потому что автор не тождествен автору внешнему, мир развивается хронологически, повествование охватывает жизнь не одного, а нескольких героев) Ф. М. Достоевский обращается к новому воплощению идеи христианства, которая сопряжена с достижением человека свободы. Свобода в романе занимает центральное место, к ней апеллируют все персонажи. Категория свободы понимается каторжниками как осознание того, что они зависимы только от себя. Осужденные любыми способами стремятся достичь ощущения свободы. И когда эта мечта рушится, арестант осознает ее призрачность, он впадает в состояние тоски, которое толкает его на внешний бунт: он кутит, буянит, убивает, насилует и прочее,—актуализируется осознание хрупкости своего бытия, конечности. Осужденного охватывает обостренное ощущение свободы, которое обуславливает альтернативную ситуацию. Его сознание приобретает экзистенциальный характер, который объясняется желанием противопоставить «самость» окружающему его бытию.

В романе Достоевского экзистенциальный тип сознания реализуется через парадигму смысловых элементов, среди которых свобода выступает в острожном мире как надежда и цель существования, тоска – общее состояние, переживаемое арестантами вследствие лишения свободы, способность к трансценденции как возможности выхода сознания за пределы страшной действительности.

В «Записках из мертвого дома» Достоевским изображается искусственный мир, смоделированный обществом, при этом это мир маргинальный. В плане художественном выбор такой модели даёт возможность для эксперимента, направленного на выявление тайн человеческой души и способов реализации её возможностей в альтернативной ситуации между жизнью и смертью.

Среди способов сохранить человеческое у острожника – обращение к надежде, обусловленное жаждой к свободе. Каждый из них стоит перед выбором пути для её достижения. Таких путей два – экзистенциальный, достигаемый через преступление (например, Сироткин, убивший своего командира, говорит: «хоть куда хошь, только вон из некрутства!»), и нравственный, христианский, человеческий, которому следует автор – повествователь, персонифицированный в образе Александра Петровича.

Автор – повествователь выполняет две функции: первая – собственно повествовательная, вторая – автор – повествователь становится выразителем идеи писателя о нравственном достижении свободы. Несмотря на то, что элементы философского существования присутствуют у Достоевского, его нельзя назвать писателем – экзистенциалистом, его главный герой освобождается не путѳм преступления, ведущего к свободе, а с помощью осознания христианской истины. Таким образом, общество отвечает экзистенциальному канону, а концепции человека – нет.

Космическая образность в поэзии русского зарубежья вт. пол. XX в. (И. Елагин, Н. Моршен, И. Чиннов и др.)

Урюпина А. С.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Поэзия русского зарубежья вт. пол. XX в. была крайне восприимчива к различным мировым событиям и научным открытиям. В ней находили свое отражение такие волновавшие мировую общественность темы, как развитие науки и техники, опасность ядерной войны, наркомания и др. Особенно сильный интерес у русских поэтов-эмигрантов вызывала тема освоения космоса и первых космических полетов (реальные жизненные обстоятельства, пробудившие интерес к этой теме, очевидны: 1961 – первый полет в космос). Новый пласт «космической» лексики существенно обогатил поэзию того времени, а космические реалии стали обширным материалом для различных сравнений и метафор. Независимо друг от друга появились сборники стихотворений с такими названиями, как «Космические мелодии» (1951) А. Гейнцельмана, «Косой полет» (1967), «Под созвездием Топора» (1976), «Тяжелые звезды» (1986) И. Елагина, «Звездная птица» (1978) Б. Нарциссова, «Песни Космоса и Земли» (1971) В. Анта. В контексте поэзии Г. Иванова возникло понимание иной планеты как мира прошлого, мира дореволюционной России. Строчка из его стихотворения «Над розовым морем вставала луна...» «Мы жили тогда на планете другой...», благодаря исполнению песни Вертинского, стала расхожей и послужила названием для сборника поэзии русского зарубежья под редакцией Е. В. Витковского.

Космическая образность была актуальна для творчества самых значительных поэтов русского зарубежья этих лет И. Елагина, Д. Кленовского, В. Перелешина, а в поэзии И. Чиннова и Н. Моршена даже возникла самостоятельная тема космоса.

Поэзия русского зарубежья была далека от поэтизации научно-технического прогресса и оптимистического пафоса в своей оценке новых научных открытий, которые существенно изменили мироощущение и мировоззрение человека. Колебания поэтов оценке этого нового, неизведанного пространства отразили их глубокую экзистенциальную тревогу, сомнения в существовании и сущности Бога. Космос как реально исследуемое пространство, объект научного изучения их отталкивал, пугал («За пределом» В. Перелешина); «В металлический мир кибернетики...», «Страшные где-то галактики...» И. Чиннова). Они восставали против перспективы научной рационализации знания о мире, считая объективное, научное знание антиподом свободного творчества, фантазии.

Одновременно романтика космоса привлекала, будоражила их воображение. Образ космоса, который существовал в поэзии того времени, не имел ничего общего с реально существующим пространством. Он наделялся совершенно новым содержанием, а небесные явления поэтически переосмысливались. Космический мир противопоставлялся бренному, земному существованию, мыслился как пространство поэтической свободы. Моменты вдохновения часто уподоблялись

полету в космосе, а само вдохновение – комете («Напрасно я со страхом суеверным...», «Лириды. Девятая звезда.» Н. Моршена; «К луне стремится, обрываясь...», «Плыл лунатик в лунном свете...» И. Чиннова).

При этом космический мир фантазии, творчества виделся им как мир запредельный, потусторонний, близкий миру загробному. Темы космоса и смерти были тесно сопряжены. Царство смерти, описываемое в поэтической практике этого времени, было наполнено космическими реалиями и населено инопланетянами («Исход» Н. Моршена; «Памяти Сергея Бонгарта» И. Елагина; «Я был хозяин облаков и рая...», «А умрем – заживем на поверхности Солнца...», «И сухая ноябрьская ночь...», «В полуночное царство лунатиков...» И. Чиннова и др.).

Тема космоса имеет устойчивую традицию в русской поэзии. Ф. Тютчеву космос представлялся как непознаваемая тайна, бездна, на краю которой стоит человек, а русские символисты (А. Блока, Вяч. Иванова, К. Бальмонта и др.) трактовали многие космические реалии (солнце, луну, созвездия, вселенную и т. д.) в символистском, мифопоэтическом ключе. И. Елагин, Н. Моршен, И. Чиннов и др. поэты русс. зарубежья вт. пол. XX в., с одной стороны, наследовали своим предшественникам. Их изображение космоса наполнено философскими размышлениями о загадках мироздания, попытками увидеть за небесными явлениями присутствие высшего, божественного бытия. Но в то же время их отличали большая степень конкретности в описаниях космического пространства, а также наличие в их поэзии таких понятий, как: ракета, галактика, метеориты, астероид, гуманоид, пришельцы, инопланетяне, космонавт, комета, Туманность Андромеды, кольца Сатурна и мн. др.

УДК 850

Значение ранней румынской критики в творчестве Эжена Ионеско

Усачёва А. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Румынский период творчества Эжена Ионеско (1912-1994гг.) – это первый и очень важный этап на пути становления писателя. Уже в ранних произведениях можно увидеть черты литературы абсурда. К этому периоду относятся небольшой сборник стихотворений «Элегии для мелкоты» (1931г.) и критические статьи, собранные под единым названием «Нет!» (1934г.).

Сборник «Нет!» – это одновременно и эссе, и интимный дневник, и памфлет против Тудора Аргези, Йона Барбу и Камила Петреску, румынских писателей-современников Ионеско. Он создает три талантливые карикатуры, доводя образы авторов до абсурда. Сборник был задуман как способ продемонстрировать несостоятельность литературной критики: «Всё, чего я хотел добиться, – это показать, что невероятно трудно уложить произведение в какие-то рамки. Произведение не поддается интерпретации, и его нельзя перевести на любой другой язык».[1] Он высмеивает ярлыки, которые критики навешивают на писателей (например, «абстрактное видение»), говорит, что литература существует лишь как чувственный акт, как способ выразить себя и свои мысли. По его мнению, автор зачастую не вкладывает в свое произведение того, что впоследствии ему приписывается. Ионеско называли критиком, который больше не верит в критику. Но на самом деле, он просто заигрывает с читателями и с писателями, которых критикует, он похож на клоуна, дающего на сцене представление детям. Если подходить к сборнику серьезно, то, как заметил румынский критик Мирча Вулканеску, возникнет дилемма: либо Ионеско прав в том, что не существует научной критики, но тогда сам акт издания подобной книги лишен смысла; либо научная критика все-таки имеет место быть, но тогда бессмысленно само содержание статей.[2] Поэтому к статьям нужно относиться, так же, как относился сам Ионеско, легко и с юмором, потому что это просто дружеский шарж.

Но если отвлечься от игривого тона, заданного Ионеско, можно сказать, что «Нет!» – это грустная комедия, изображающая переживания поколения автора, это документ «неизлечимого тщеславия». Писатель чувствует, что положение человека стало абсурдным после того, как жизнь подчинилась логике. Опыт, воображение, чувства, мечты больше не имеют значения. Так как человек смертен, он заключен в научные рамки времени и пространства. Всё это приводит автора в замешательство, и смущение, которое ощущает читатель, намного важнее самой критики, важнее формы и содержания. Язык писателя даже в ранних произведениях содержит абсурдную лексику. Это детский «автоматизм», который встречается и в более поздних произведениях, буквализм в воспроизведении метафор и идиоматических выражений. Явный негативистский дух ранних работ Ионеско свидетельствует о глубоком воздействии литературы авангарда, воспринятой как антитезис традиции.[3] Для молодого автора негативизм – это смысл существования, попытка через отрицание прийти к универсальным истинам, познать суть абсурдной жизни. Он отрицает, чтобы утверждать.

Таким образом, в этих статьях можно найти элементы, сближающие их с более поздними пьесами театра абсурда Ионеско, так как писатель «купается в водах каламбура», пытается проникнуться абсурдной логикой как существования вообще, так и культуры в частности. Иногда он может не быть последовательным, но читателем это воспринимается как некая закономерность, вписывающаяся в рамки бытия, каким его представлял себе молодой Ионеско.

1. Coe Richard, Ionesco. Edinburgh-London, 1969, с. 57
2. Ionescu Gelu, Anatomia unei negații. București, 1969, с. 230
3. Mincu Marin, Avangarda literară românească. București, 1983, с. 35
4. Ionesco Eugène, Nu!. București, 1964

УДК 811. 512'374

Лексические особенности в словаре А. Троянского

Усманова Г. С.

Казанский государственный университет

В начале XIX века в Казанском университете появляется одна из наиболее крупных в России школ тюркологии. Одной из особенностей деятельности Казанского университета является то, что в его типографии начинают издаваться научные, методические работы, учебные пособия, словари по тюркским языкам. Преобладание русско-татарских словарей свидетельствует о возрастающем интересе к изучению татарского языка представителями других национальностей.

В 1833 году А. Троянским был составлен «Словарь татарского языка и некоторых употребительных в нем речений арабских и персидских, собранных трудами и тщанием учителя татарского языка в Казанской семинарии священника Александра Троянского и напечатанный с дозволения комиссии духовных училищ».

Словарь А. Троянского имеет большую значимость и является важным источником при изучении структурной и функциональной сторон языка. Этот труд, содержащий 15 тысяч слов, является самым большим из выпущенных в XIX

И, наконец, в этом ряду отмечается лексема *ḗtfsqaloj*, в большей степени, чем другие связанная с понятиями морали. Интересно, что происходящий этимологически от *ḗth* «помрачение ума», «заблуждение» – эпитет *ḗtfsqaloj* у Гомера единственный, который, вопреки этимологии, обозначает «неразумие», предполагающее сознательность и ответственность героя за свой поступок. Так, о спутниках Одиссея, когда они по неведению развязали подарок Эола, говорится, что они себя погубили *ḗfrad* *si* (Od. X, 25), а когда они убили быков Гелиоса, зная, что этого делать нельзя и что быки священны – *ḗtfsqal* *si* (Od. I, 7).

Примечательна также устойчивая сочетаемость прилагательного *ḗtfsqaloj* со словами корня *-Ḅbr-* (формула *Ḅbr...zontej ḗtfsqala mhcanOwnto* (II. XI, 695; Od. III, 207; XVII, 588 и др.)). Вероятно, высокомерие и надменность греки воспринимали как одно из проявлений глупости, причем глупости, которая совершается сознательно и за которую ждет расплата (Od. XXIV, 352).

Итак, в результате сопоставления контекстуального употребления оценочных слов с общим значением «безумный», «неразумный», «безрассудный», нам удалось развести синонимы этого ряда, определить основную семантику каждого из них и обозначить качества, стоящие за этими словами.

УДК 4И (Ан.)

Семантическая вариативность и роль ремарок в драматургическом произведении

Филошкина Е. Н.

Костромской государственный университет им. Н. А. Некрасова

Драматургический текст – двухслойная речевая структура, состоящая из речи персонажей, которая, согласно Р. Ингрдену[1] и М. Пфистеру[2] относится к основному тексту, и авторской речи в виде ремарок, которая, вместе с заглавием, эпиграфом, списком действующих лиц, маркировкой актов, сцен – относится к побочному тексту.

Предметом исследования является определение сущности ремарки в англоязычной драматургии, ее семантическая вариативность, роль в создании подтекста.

Ремарка, наряду с художественным диалогом, берет на себя описательные функции, выражая образ мыслей, отношение автора к сообщаемому и сообщаемого к действию. Она, как правило, предрасположена к содержанию подтекстовой информации.

Объем и функции авторских ремарок варьируются в зависимости от эпохи, литературных тенденции и направлений, а также индивидуальных воззрений автора.

Материалом исследования послужили драматургические тексты английских писателей О. Уальда, Г. Грина, С. С. Сиклза, Дж. Б. Пристли, П. Шеффера.

Ремарки являются непредикативными коммуникантами [3], широко распространенными в языке драмы, отражающими живую разговорность, являясь своеобразными «указателями»: *Teresa (handing James a cup): Your tea, dear. (G.Green. The Living Room, 1953).*

По нашему мнению, именно ремарки могут выступать в роли паралингвистических и экстралингвистических средств. При этом наряду с тем, что они указывают на особенности мимики, жестов говорящих, временные, пространственные характеристики ситуации общения, ремарки вносят соответствующий психологический колорит.

Типы ремарок, выделены и рассматриваются в соответствии со степенью подтекстового содержания и художественной значимостью в убывающем порядке.

1. Режиссирующие ремарки:

ALGERNON. By the way, did you tell Gwendolen the thruth about your beeing Ernest in town, and Jack in the country.

JACK. (In a very patronising manner.) My dear fellow, the truth isn't quite the sort of thing one tells to a nice, sweet, refined girl. What extraordinary ideas you have about the way to behave to a woman! «The Importance of Being Earnest» (O.Wilde, 1894)

2. Ремарки, описывающие жест, состояние, воспринимаемые как контраст к тому, о чем говорится в диалоге.

MRS. CONWAY. (...) Kay, darling, all this birthday excitement's been too much. You'd better go to bed now, dear, and Carol should bring you some hot milk. Perhaps an aspirin too, eh? (Kay, recovering from her grief, shakes her head.) You're all right now, aren't you, darling?

KAY. (in muffled voice). Yes, Mother, I'm all right. (But she turns and goes to the window, pulling back the curtains and looking out. "Time and the Conways" (Priestley, 1973)

Именно ремарка в данном диалоге создает то ощущение эмоционально-смысловой напряженности, которое характерно для подтекста.

3. Ремарки, характеризующие речь героев. Указывают на скрытые мотивы поведения персонажей:

Rose (desperately). I can't I don't know her. Michael will be home any moment. «The Living Room» (G.Green, 1978)

4. Ремарки паузы являются специальным указанием на отсутствие речевой деятельности, реализуются с помощью термина «пауза» (pause) или нетерминологическими словами, связанными с глаголом «молчать», который совмещает в себе паузы разного типа.

Существует несколько типов пауз: реальная «грамматическая» пауза; пауза колебания; психологические, пропущенные паузы.[4]

Коммуникативно значимое молчание [5], которое связано с оценочной информацией и потому используется как ее заменитель, можно разделить по типу смысловой насыщенности на: паузу изменения внутреннего состояния персонажа; паузу, означающая принятие внутреннего решения; паузу перед переходом к запретной теме, паузу замешательства, паузу размышления или воспоминания.

Пауза рассматривается нами как звено диалогических структур с подтекстом.

5. Заставочные ремарки, которые указывают на место и время действия.

6. Ремарки, содержащие характеристики действующих лиц.

7. Ремарки адресата и адресанта речи.

8. Ремарки начала любого звена членения текста языка пьесы на рубрики и ремарки конца действия (явления и т.

Д.) выстраивают языковой материал в определенной последовательности.

В целом, ремарка рассматривается как важный структурный элемент диалога, имеющий художественную значимость, определена ее функциональная сущность в драм. произведении.

1. Ingarden R., Das literarische Kunstwerk. Berlin. 1972, С. 37-40
2. Pfister M., Das Drama: Theorie and Analyse Munchen. 1977, с. 59
3. Горелов И. Н., Невербальные компоненты коммуникации. М., 1980, с. 104
4. Костелянец Б. О., Лекции по теории драмы. Драма и действие. Л., 1976, с. 145
5. Балухатый С. Д., Проблемы драматического анализа. СПб., 1977, с. 156

Речевые ошибки как средство создания комического эффекта в поэзии для детей (на примере произведений Г. Остера)

Хаблова А. Г.

Ставропольский государственный университет

Комическое как категория эстетики построено на несоответствии явлений, нарушении между ними каких-либо взаимосвязей. «В основе комического лежит противоречие между истинным предназначением данного явления и формой, в которой оно проявляется». (1) Языковая сторона комического также основана на несоответствии, нарушении норм, что является ошибкой в ситуации, не предусматривающей комизма. В том же случае, если создание комического эффекта является целью, речевые ошибки могут служить одним из приемов комического.

В литературе для детей, в частности, в произведениях Г. Остера, речевая ошибка как прием занимает одно из центральных мест. Специфика возраста читателя состоит в том, что его пониманию наиболее доступны те проявления комического, которые не требуют фоновых знаний. Из двух разновидностей речевых ошибок – лексических и фразеологических – такой установке наиболее соответствует первая. Этим и обусловлена большая частотность их употребления в качестве средства создания комического эффекта. В исследуемом тексте функционируют следующие типы речевых лексических ошибок:

- плеоназм, т. е. повторение слов, совпадающих по значению (отрывайте крылья мухам, пусть побегают пешком; наберите быстро номер из любых случайных цифр; падайте со стула вниз; отвернувшись к стенке носом и др.);
- сближение разнородных понятий (там ни мамы нет, ни папы, только папины штаны; не спросивши разрешенья ни у кошки, ни у мамы);
- речевая избыточность вследствие многократного повтора (не соглашайся ни за что ни с кем и никогда; руками никогда нигде не трогай ничего; девчонок надо никогда нигде не замечать, и не давать прохода им нигде и никогда);
- нарушение лексической сочетаемости слов (а испуганные мухи стаей кинутся на юг; люстра врежется в паркет; тормозите лучше в папу).

Речевые фразеологические ошибки также используются в качестве приема комического. Их разновидности:

- нестандартное продолжение фразеологизма (книга о вкусной и здоровой пище людоеда);
- сочетание с антонимом (спички – лучшая игрушка для скучающих детей) и другие.

Такой прием встречается значительно реже, так как восприятие его требует фоновых знаний реципиента.

Речевые ошибки не являются основным средством создания комического, а используются наряду с другими, как собственно языковыми, так и внеязыковыми средствами. Следует заметить, что нарушение норм – явление, распространенное в произведениях для детей, что соответствует специфике детской литературы, построенной согласно психофизиологическим особенностям детского возраста.

1. Натев А. Искусство и общество.- М.: Искусство, 1965, с. 278

Некоторые особенности изучения русской публицистической речи в китайской аудитории

Хайригуль Н.

Синьцзянский университет КНР

Современная лингводидактика рассматривает в качестве основной цели обучения языку формирование у учащегося коммуникативной компетенции, обеспечивающей успешное межкультурное общение. При этом одним из необходимых аспектов является изучение базовых культурных компонентов, включаемых в изученном языке. Мы считаем, что одним из эффективных способов для извлечения культурной информации является изучение публицистической речи. В публицистической речи отражаются общеязыковые тенденции, в основе которых лежат различные политические, экономические и социальные процессы, влияющие на психологию масс. Публицистический текст также включает в себе высоко сконцентрированную информацию о мировоззрении, нравах, обычаях, национальном менталитете и других культурных компонентов.

В настоящее время в Китае почти на всех факультетах русского языка вузов проходит спецкурс по чтению газет на русском языке. Учебная практика показывает, что трудности при чтении газет лежали за пределами собственно языка, а определялись культурной интерференцией. В газетах публикуют последние известия, выражающие динамичный процесс культуры, а это создает много трудностей для учащихся русского языка, которые не постоянно следят за соответствующими материалами, и особенно для тех, кто находится вне условий русской языковой среды.

Для иностранных учащихся, в том числе и китайских необходимыми при чтении газет являются прежде всего фоновые знания о политике, экономике, истории, географии, науке и технике, образовании России. Отсутствие этих знаний, безусловно, затрудняет понятие текстов.

Культурная интерференция при чтении газет неизбежна выражается и в лексических единицах. Расхождение значения и смысла лексических единиц в значительной степени препятствует постижению публицистических текстов. В газетах активно употребляется много новых типов словосочетаний, специфических словообразовательных моделей, особенно стоящих в связи с пополнением лексики аббревиатурами, иноязычными заимствованиями и иными словами с нетипичными для русских существительных строением основ, а также ряд неологизмов, архаизмов, классических тропов. Изменение в языке газет, и культурные компоненты, включаемые в этом процессе значительно усложняет понимание публицистических текстов китайскими учащимися.

В разных языках и культурах не совпадают концептуальные системы, что в целом ряде случаев серьезно затрудняет понимание публицистических текстов. Китайские учащиеся русского языка тоже стремятся к сближению "своей" и "чужой" культур, однако такому сближению препятствуют национальные языковые концептосферы. Поэтому им необходимо постигнуть основные константы, концепты, идеи, выраженных ключевыми словами и словосочетаниями, метафорами, символами, крылатыми выражениями, "прецедентными текстами".

В современной теории и практике межкультурной коммуникации формированию "вторичной языковой личности" уделяется большое внимание. Процесс её формирования у учащихся должно проходить на всех этапах, и на всех уровнях изучения русского языка с учётом уже существующей языковой личности. Учащиеся должны всегда и везде приближаться к пониманию картины мира иноязычной культуры.

1. Гудков Д. Б., Межкультурная коммуникация: проблемы обучения. Изд. МГУ., 2000, с. 120.

2. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И., Межкультурная коммуникация. Нижний Новгород, 2003, с. 191.

3. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 2003, с. 263.

Цветовое воплощение идейного замысла в поэзии З. Н. Гиппиус (На материале «Собрания стихов. 1889-1903 гг.»)

Хаустова А. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Цветовая гамма в произведениях З. Н. Гиппиус практически не исследована. Также не привлекало внимание ученых и цветовое воплощение идейного замысла ее произведений. Только в последнее время появились первые работы, посвященные ее художественному наследию, было издано собрание ее сочинений, начался сбор материалов, разбросанных в периодических изданиях. Трудности исследования поэтики ее творчества объясняются тем, что Гиппиус – «закрытый» автор. Возможно, это связано с тем, что она принадлежит к символистскому направлению и, следовательно, должен быть обнаружен «код», который поможет расшифровать ее символы. Но и помимо этого, её произведения действительно сложны для восприятия, хотя на первый взгляд они и могут показаться достаточно простыми, суховато-схематичными текстами с трудно улавливаемым «сюжетом», неотчетливой темой.

Целью предлагаемой работы явился анализ религиозно-философских идей и образов первого «Собрания стихов. 1889-1903 гг.» в ракурсе рассмотрения их цветового решения. В итоге был сделан вывод, что цвет в лирике З. Н. Гиппиус не обладает описательной функцией, он является неким шифром, символом, сохраняет свойства тайнописи. После изучения всего корпуса стихотворений первой книги была выстроена определенная цветовая иерархия, которая свелась к практически монохромной палитре. Ею пользуется З. Н. Гиппиус, оперируя в рамках философской структуры своих произведений такими понятиями, как Бог, небо, человек, смерть, любовь.

Симеон Тодорский–переводчик из Хале (часть первая)

Хебуш С.

Университет им. Мартина Лютера Халле-Виттенберг

В современной науке личность Симеона Тодорского изучалась, в основном, историками. Им он известен как епископ Псковский, член Святейшего Синода, придворный проповедник, законоучитель и духовник Великого князя и будущего императора Петра III, а также с 1744 года его невесты Софии Ангальт-Цербстской, будущей Екатерины II. Еще одно поле деятельности, о котором упоминается в биографических очерках о Тодорском, – это его участие в работе по изданию Елизаветской Библии. Хотя до сих пор нельзя окончательно судить о том, какую роль Тодорский сыграл в подготовке данного издания, он выступает здесь не только как церковный деятель, но и как переводчик и в этой связи интересен для филологов-русов.

После окончания учебы в Киевской Духовной Академии и еще до пострижения в монахи Тодорский отправился в Германию, чтобы изучать там восточные языки. В городе Халле, куда он приехал в 1729 году, в это время, с одной стороны, находился университет, представлявший собой один из важнейших центров тогдашней научной жизни и просвещения в Германии, а, с другой стороны, – учреждения халльского пиетизма. В течение семи лет, которые Тодорский прожил в Халле, он занимался еврейским, греческим и другими восточными языками и одновременно сблизился с кружком пиетистов Августа Германа Франке. Одной из центральных идей пиетистов было распространение Библии и пиетистских книг на национальных языках. В связи с этим были предприняты попытки переводов и на русский язык немцами, в различной степени владеющими русским языком. Тодорский тоже взялся за эту работу и в годы своего проживания в Халле перевел различные небольшие и крупные произведения пиетизма, церковные песни и молитвы. Главный и самый объемный его перевод – «Четыре книги о истинном христианстве» Йоганна Арндта, который в России нашел широкий круг читателей. Имя Тодорского как переводчика в «Книгах» не было названо. Пиетизм в России считался еретическим, и Тодорский был вынужден присутствовать на заседании Святейшего Синода, где его перевод был запрещен для распространения в России.

Но не этим Тодорский интересен лингвистам. Интересно то, как он перевел пиетистские тексты, то есть на какой «русский» язык. Идея пиетистов состояла в переводе на понятный простым людям язык. Но Тодорскому, конечно, было известно, что религиозные тексты пишутся не на том языке, на котором говорят простые люди, а традиционно на церковнославянском. Поэтому важно проанализировать переводы этой языковой личности и пронаблюдать, какой выход он находит из той ситуации, когда необходимо было создать понятный, но религиозный, церковный текст и что ему казалось приемлемым для его времени. Как пример во второй части доклада будут проанализированы переводы двух лютеранских церковных песен. В первой части – представлен нецерковный и непереводаемый текст Тодорского – его рукописная автобиография –, призванный послужить фоном, на котором вырисовывается та особая «церковность» его переводов.

1. О проблематике халльских переводов Тодорского см. также: Mengel S., «„Russische“ Übersetzungen hallescher Pietisten: Simeon Todorski, 1729-1735» // S. Mengel (Hrsg.) unter Mitarbeit von T. Daiber, Zu Ehren von Dietrich Freydank, Münster – Hamburg – London 2000, с. 167-187; она же «Русские переводы халльских пиетистов: Симеон Тодорский, 1729-1735 гг.» // Вестник Московского университета, серия 9, филология, 3 (2001), с. 89-103; она же «Übersetzungsprojekte hallischer Pietisten zu Beginn des 18. Jhs. auf dem Hintergrund der sprachpolitischen Diskussion um die neuere russische Literatursprache. // Zeitschrift für Slawistik, 48 (2003) 3, с. 304-322;

2. T. Daiber «Несколько замечаний к переводу Симеона Тодорского „Четыре книги об истинном христианстве“» // Вестник Московского университета, серия 9, филология, 3 (2001), с. 104-111.

УДК 82. 0: 801. 6; 82 – 1/9

Проблема героя и его соответствия времени и месту в новеллистике Х. Кортасара

Ходжаян Р. В.

Ставропольский государственный университет

Определение героя и его соответствия времени и месту в малой прозе Х. Кортасара невозможно без понимания основной доминанты его литературной деятельности – темы неочевидности реальности и «преследования» подлинной реальности.

По замечанию О. А. Светлаковой [1], эта тема восходит к «Дон Кихоту» Сервантеса. На наш взгляд, в ней также отразилась тема двойничества, вообще свойственная Кортасару (и связывающая его с Достоевским), поскольку им постулируется существование как минимум двух реальностей.

Реальность, явленная нам эмпирически, логически, лингвистически, предательски ненадежна, так как построена на рациональных началах (а разум, по Кортасару, определяя, структурируя, действительность, замыкает, ограничивает ее, не дает ключей к ее пониманию). Отсюда стремление Кортасара совершить прорыв, выход («сатори») в иное измерение, в котором обретается фантастическое. Следует уточнить, что для Кортасара это – «указание на то, что где-то вне аристотелевских единств и трезвости нашего рационального мышления существует слаженно действующий механизм, который не поддается логическому осмыслению, но иногда, врываясь в нашу жизнь, дает себя почувствовать». Значит, фантастическое – все то, что служит средством поэтизации мира, что взрывает обыденную действительность, приоткрывая иную, подлинную реальность. У Кортасара это – вымысел, воображение, игра и, в особенности, литература.

Таким образом, в творческой системе Кортасара находим определяющим стремление вскрыть явное для нахождения скрытого, разрушить внешнее и постичь глубинную суть жизни.

В свете всего вышесказанного обратимся к сборнику рассказов «Истории хронопов и фамов» (поскольку эта книга является своеобразной поэтической моделью художественного мира Кортасара). Представленная здесь типология героя характерна для творчества Кортасара в целом. Хроноп – любимый персонаж писателя, воплощенный которого в его произведениях множество («Слюни дьявола», «Преследователь», «Истории, которые я сочиняю»); творчески свободная личность, не признающая существующую реальность единственной и способная совершить прорыв.

Если фамы принадлежат традиционному, рациональному миру, то хронопы живут в ином временном измерении (само слово «хроноп» (сгнорпо исп.) образовано Кортасаром от греч. *chronos* (время)): в рассказе «Печаль хронопа» хроноп замечает, «что его часы отстают, что часы отстают, что часы!..» [3]. Измерение хронопов можно определить как «вне времени», «вне пространства». В привычном понимании реальность вообще перестает существовать, так как нет ограничивающих ее рамок: часы у хронопа из артишока, черенок которого воткнул в отверстие в стене («Часы»). Время не членимо, а значит, устраняется понимание прошлого, настоящего и будущего, которые теряют смысл и перетекают друг в друга. Так, в рассказе «Хранение воспоминаний» воспоминания (которые фамы бальзамируют, старательно укладывают им волосы, пеленают) у хронопов носятся с веселыми криками по всему дому. Тогда как у фамов в доме тишина и порядок, у хронопов «все вверх дном и постоянно хлопают двери» [4].

Такое состояние реальности обнаруживается и в других рассказах Кортасара. Так, Кора Оливе («Дальняя»), которая научилась обращаться с временем «по-свойски, без особой почтительности» [5], слышит зов Дальней. Время здесь нечленимо, пространство нелокализовано: неважно откуда приходит зов, «как не крути, а в конце концов окажешься в том же времени» [5]. Символичен финал, а именно мост, на котором встречаются Кора и Дальняя, а по сути, пересекаются две реальности. Такой мост между упорядоченной, локализованной реальностью и измерением хронопов Кортасар видит в игровом отношении к жизни, поэтическом ее преобразовании («Пение хронопов»).

Таким образом, зона контакта между явным/ложным и скрытым/истинным миром задана в любом проявлении творческой активности: в искусстве («Непрерывность парков», «Инструкции для Джона Хауэлла», «Слюни дьявола»), в игре («Жаркие ветры», «Рукопись, найденная в кармане»), в слове («Сатарса», «Муки служебные») и т. Д.

Проблема героя и его соответствия времени и пространству определяется основной темой творчества Кортасара – «преследования» подлинной реальности – и находит поэтическое осмысление в книге «Истории хронопов и фамов».

1. Светлакова О. А., «Игра в классику» Хулио Кортасара как роман сервантесовского типа // Латинская Америка. 1996, №5, С. 89-93
2. Пикон Гарфилд Э., Кортасар о Кортасаре // Кортасар Х., «Я играю всерьез...»: эссе, рассказы, интервью. М., 2002, с. 317
3. Кортасар Х., Полн. собр. рассказов: В 4 т. Т. 2. СПб., 2001, с. 218
4. Кортасар Х., Полн. собр. рассказов: В 4 т. Т. 2. СПб., 2001, с. 220
5. Кортасар Х., Полн. собр. рассказов: В 4 т. Т. 1. СПб., 2001, с. 123

Д. С. Мережковский и У. Б. Йейтс (к вопросу о типе художественного мышления)

Холиков А. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Цель работы – охарактеризовать миросозерцание поэтов, стоящих у истоков новых литературных течений русской и англо-ирландской литератур последней четверти девятнадцатого века на примере творчества Д. С. Мережковского и У. Б. Йейтса (Yeats, William Butler). Выбор названных авторов обусловлен следующими причинами: сходство жизненного пути; синхронизм общественно-политических событий начала XX века между Ирландией и Россией; близость творческих интересов: оба автора начинают как поэты, но если Мережковский свое последнее «Собрание стихов (1883 – 1910)» выпустил до революции, то Йейтс не оставил поэзию до конца жизни. Среди других жанров, привлекавших писателей, особое место занимает драма. Известно, что Мережковский в 1894 г. перевел с греческого трагедию Софокла «Эдип-царь», а в 1896 – «Эдип в Колоне». В свою очередь, Йейтс переводит и адаптирует для Театра Аббатства эти же произведения («Эдип-царь» в 1926 г., а «Эдип в Колоне» в 1927 г.). Объединяет писателей и интерес к философской прозе.

1. В работе высказывается мысль о необходимости наряду с типом художественного сознания (в значении, которое придается этому термину авторами «Исторической поэтики», М., 1994) выделять тип художественного мышления, который приравнивается к творческому мировидению писателя. Данное понятие и соответствующий термин необходимы, поскольку общим типом художественного мышления могут обладать авторы, принадлежащие к разным национальным литературам, но пишущие в один исторический период и в сходных общественно-политических условиях. При постоянстве типа художественного сознания выделяются разные, но не взаимоисключающие типы художественного мышления, которые находят свое воплощение в рамках литературной школы. Тип художественного мышления подвижен, о чем свидетельствует индивидуальный путь творческого развития писателя (и соответственно – смена одних литературных течений другими). Литературное течение можно определить как форму, тип художественного мышления – как содержание. Рассматривая творчество писателей в зависимости от типа художественного мышления, нет необходимости идти от формы, то есть заключать автора в рамки литературного направления, поскольку определенным типом художественного мышления обладает каждый писатель, но не всякий относит себя к какому-либо течению.

2. Для XIX века актуальны три типа художественного мышления: романтический, реалистический и неоромантический. Мережковский и Йейтс причисляются к неоромантическому типу по следующим причинам: абстрагирование от мира реальности; сближение мира человеческих чувств с миром природы как в творчестве, так и жизнедеятельности; интерес к «местному колориту»; обращение к национальной истории; высвобождение слова из определенных форм и наполнение его многими смыслами, иначе говоря – символизация слова.

3. В доказательство близости позиций Мережковского и Йейтса в отношении направления, к которому они себя причисляли (речь идет о символизме) приводятся как теоретические высказывания поэтов, так и анализ творческого

материала. За предмет исследования берутся, с одной стороны, “Стихотворения (1883 – 1887)” Мережковского, а с другой – “Перекрестки” Йейтса. Выбор обусловлен тем, что на начальном этапе можно наиболее отчетливо обнаружить отражение формирования неоромантического типа художественного мышления обоих писателей и его выражение в рамках декадентско-символического течения.

4. Поскольку на сегодняшний день нет прямых свидетельств существования контактных связей между писателями (известно, что позднее с творчеством ирландского поэта были знакомы Николай Гумилев, Всеволод Рождественский, Борис Пастернак и др.), сравнение сборников носит типологический характер и проводится с учетом следующих точек соприкосновения: особенности композиционного построения; образная система; источники создания поэтических образов, тем, сюжетов.

Даже краткий обзор выявляет соответствия во всех обозначенных пунктах и позволяет сделать общие выводы: композиция строго выстроена, обнаруживается причинно-следственная связь, как между частями сборников, так и между отдельными стихотворениями; поэтические образы представлены в соотношении с людьми, природой и высшими силами, в основе взаимоотношений всегда лежит любовь или тоска; авторы используют сказания, легенды и мифы разных народов мира в качестве источников создания поэтических образов, тем и сюжетов.

УДК 801. 1; 801. 7

“Речь в речи» как стилистический прием в рассказе Л. Улицкой «Орловы-Соколовы»

Хомкина О. А.

Ставропольский государственный университет

«Лингвисты глубоко правы в том, что, разыскивая норму данного языка, обращаются к произведениям хороших писателей» – писал Л. В. Щерба. Безусловно, Л. Улицкая – одна из таких «хороших писателей».

Л. Улицкая широко использует в своих произведениях народно-разговорную речь, всегда литературно обрабатывая ее. Вместе с тем реализуется специальная стилистическая функция сохранения литературности речи и придания ей безыскусственно-разговорного характера и повышенной эмоциональности, а в некоторых случаях и особой экономности, сжатости.

Часто автор прибегает к такой ситуации, когда его голос нейтрализуется, зато доминируют голоса персонажей. В этих случаях используется прием «речь в речи». Он играет большую роль в образной и композиционно-речевой структуре повествования рассказов Людмилы Улицкой. Такую речь называют еще «опосредованной чужой речью» [1] или «включенной речью» [4].

Причем необходимо заметить, что рече-жестовое поведение выступает в органическом единстве с эмоциями, действиями, а также с мотивирующими речь обстоятельствами, ситуацией. Для примера обратимся к рассказу Л. Улицкой «Орловы-Соколовы»: «...Галина Ефимовна месяца два тихонько плакала, поглядывала исподтишка собачьими глазами на дочь и все не могла понять, как это Таня в свои неполные девятнадцать лет ничего не боится, ничего не стыдится, и когда, Галина Ефимовна намекнула дочери, что, может, надо бы им с Андреем отношения оформить, та холодно пожала плечами:

- А это еще зачем?»

В другом фрагменте названного рассказа мы можем наблюдать этот же прием, только в несколько ином ракурсе. Автор, забегая вперед, предвосхищает действие включением мыслей героев о событии, которое еще не произошло. Автор передает это через несобственно прямую речь героев:

«Но Таня слишком много и сама об этом думала. И более того, она уже знала, что скоро уйдет из этого института, что кристаллы ей были интересны, только пока рядом был Андрей, а теперь все это треснуло и обвалилось, и ей совершенно безразлично, по какой это причине в одной руке кристаллы рождаются правовращающимися, а в другой лево... Она еще не знала, что из двух мальчиков, которых она родит, один будет левшой... Странно, странно, восхитительно...».

В случаях, когда Л. Улицкая использует «речь в речи», дело заключается не только в эмоциональном воздействии образа, в эффекте присутствия наблюдателя (хотя все это, безусловно, очень важно), но и в том, что «речь в речи», устраняя все, что не является в высказывании персонажа первостепенно важным, обнажает свойства реалистического художественного диалога, назначение которого состоит в столкновении разных речевых и идеологических сфер; а главное – становится отчетливее авторская мысль, проявляется авторская модальность.

1. Милых М. К. Прямая речь в художественной прозе. Ростов-на-Дону, 1998
2. Одинцов В. В. О языке художественной прозы. М., 1973
3. Улицкая Л. Сквозная линия. М., 2003
4. Чумаков Т. М. Синтаксис конструкций с чужой речью. Киев, 1975

УДК-413. 11. 5

Отражение флоры и фауны в калмыцких топонимах Астраханской области

Хонинов В. Н.

Институт языкознания РАН

В настоящей статье предпринимается попытка выявить зоонимические и фитонимические термины в составе калмыцких географических наименований (ойконимах, гидронимах, оронимах). Очень своеобразна фауна Астраханской области, которая располагается в дельте могучей реки Волги. Она представлена насекомыми, хищными и парнокопытными животными. Здесь можно встретить от самого крупного зверя фауны дельты – кабана, обитающего в камышовых зарослях водоемов, до самого мелкого грызуна – тушканчика. Общее количество видов не превышает пятидесяти, около половины из них приходится на долю грызунов. На этой территории обитает более миллиона разных видов водоплавающих и околоводных птиц. Также разнообразна и богата флора территории Астраханской области. Наиболее распространенной является водная и прибрежная растительность.

Наблюдения показывают, что в калмыцкой топонимии Астраханской области встречаются названия многих птиц, животных и рыб, информирующие о их преобладании на той или иной территории: Батхнта хотон- батхн «муха», Бичкн Могата хотон- мога «змея», Ик Могата хотон- мога «змея», Гахта хотон- гаха «свинья», Бор мога хотон- мога «змея», Могатын Салг хотон- мога «змея», Цурхта хотон- цурх «щука», Чонта хотон- чон «волк», Серкин унтдг газр досл. «лежище козла», Боталыг нур- ботаха «судак», Деедк Хунын нур- хун «лебедь», Дорк Хунын нур- хун «лебедь», Кекаян гол- кека «кукушка», Тоодгин толга- тоодг «дрофа», Цахр хотон- цах «чайка», Шонтл хотон- шонтл «дятел», Шонхра хотон- шонхр «кречет, сокол». Отметим, что зоонимический термин мога «змея», на исследуемой территории, является

весьма продуктивным. Это объясняется тем, что у калмыцких родов, проживавших в этих районах, змея считалась тотемом.

Наличие разнообразных природных условий, богатство флоры и фауны стали основой не только для благоприятной жизни и хозяйственной деятельности калмыков, проживавших на изучаемой территории, но и для появления многих топонимов в их языке. Названия географических объектов, связанные с животными, представляя собой интерес в том плане, что дают сведения о наличии тех или иных животных, обитающих на данной территории.

В целом, в калмыцкой топонимии Астраханской области названия, связанные с животным миром, составляют довольно многочисленную группу.

В калмыцкой топонимии Астраханской области не могли не найти своего отражения и фитонимические термины, отражающие особенности растительного мира. Очевидно, что в языке кочевника-номада почти для каждого вида растения имелось свое название. Географические наименования, в основе которых лежит фитонимический компонент, имеют как обобщенное, так и строго конкретное значение. Например, термину модн присуще только обобщенное значение «дерево, лес». Топонимические элементы уласн «тополь», харга «сосна», суха «таволга» используются в калмыцкой топонимии только в конкретном значении, обозначая виды растений и деревьев.

Присутствие фитонимических терминов в составе калмыцких топонимов Астраханской области можно проиллюстрировать следующими примерами: Бичкн Харгата хотон- харга «сосна», Ик Харгата хотон- харга «сосна», Кеглтин хотон/толга- кегл «терновник», Модна Зах хотон/газр- модн «дерево, лес», Хамхулта хотон- хамхул «перекати-поле», Джаган-Мулта газр- джагамул «дикий лук», Кеглтин Гашун сала- кегл «терновник», Тавн Модн газр- модн «дерево, лес», Уласта газр- уласн «тополь», Хар Модта газр- хар модн «дуб», Замин Хар нур- зам «тина, водоросли», Суха худук- суха «таволга». Таким образом, названия растительности в составе калмыцкой топонимии данного региона свидетельствуют об огромном значении элементов природной среды в жизни калмыков на протяжении всей их истории.

Итак, подводя итог краткому анализу калмыцких топонимов Астраханской области, в состав которых вошли фитонимические и зоонимические термины, можно с уверенностью сказать, что не менее важными характеристиками географических реалий являются сведения о флоре и фауне. Рассмотренные названия отражают природные богатства той или иной территории, предоставляющие возможность судить о видах растений и животных не только на сегодняшний день, но и во времена наших далеких предков.

УДК 81

Концепт «сердце» в адыгской, английской и русской языковых картинах мира

Цримова З. Р.

Кабардино-Балкарский государственный университет

На современном этапе развития лингвистической науки становится очевидной ограниченность рассматриваемого языка лишь как средства общения. Иной подход к языку, необходимый для выяснения его сущности, заключается в изучении языка не только как средства общения, но, прежде всего, как неотъемлемого компонента культуры этноса.

Язык, мышление и культура взаимосвязаны настолько тесно, что практически составляют единое целое, состоящее из трех компонентов, ни один из которых не может функционировать без двух других. При этом они формируют так называемую языковую картину мира (ЯКМ). В языковой картине мира этнический менталитет актуализируется в «ключевых» культурных концептах. Лингвоспецифичные концепты одновременно отражают и формируют образ мышления носителей языка.

Практически не существует эмоциональной сферы, в выражении которой не участвовал бы концепт «сердце». Во всех исследуемых ЯКМ «сердце» – несомненный символ, «вместилище» эмоций и чувств. Эмоции и чувства влияют на него и рождаются в нем. Во всех рассмотренных языках эмоции и чувства влияют на форму сердца. Отрицательные эмоции деформируют его (различна образность и степень деформации). Положительные эмоции «восстанавливают» сердце. Идеальное сердце – полное сердце.

Для каждого языка свойственно деление «сердца» на своего рода секторы, отделы. Так, в кабардинском языке встречается гушхэ (из гу «сердце» и шхэ «голова»), т. Е. верх сердца, и гушлэ (из гу «сердце» и шлэ «дно») – дно, низ сердца. В русском языке – это глубина сердца. В английском языке – струны сердца (heartstrings), дно сердца (bottom of the heart). Чем «глубже» чувства, ближе к центру сердца, тем они сокровеннее, таинственнее, сильнее.

Данный концепт неразрывно связан с такими концептами, как «надежда», «воля», «страх», «смелость», «сила», «память», «мышление», «совесть», «предчувствие». Особо следует отметить, что в адыгской ЯКМ компонент «сердце» входит в состав этих концептов, в отличие от русской и английской ЯКМ.

Универсальными являются и «этические функции» исследуемого концепта. Именно концепт «сердце» характеризует человека, как с положительной, так и с отрицательной стороны во всех трех ЯКМ. Сердце является также источником сил: человек, обладающий «большим» сердцем, смел.

Универсальным для исследуемых ЯКМ является также функционирование концепта «сердце» как центра чего-либо, как пространственного ориентира.

Мышлению в семантическом поле рассматриваемого концепта отводится особая роль в адыгской языковой картине мира. Очевидна активность концепта «сердце» в образовании различных «мыслительных» концептов: все они проходят через сердце (гупсысэ – думать (из гу «сердце» и псысэ «сказка»). В русской и английской ЯКМ мышление не связано с сердцем, и мыслительные процессы проходят в голове.

Бесспорно, во всех трех ЯКМ концепт «сердце» представлен как центр организма. Однако следует отметить, что только в кабардинском языке «сердце» является компонентом названий других частей тела (Iэгу – ладонь (из Iэ «рука» и гу «сердце»), лэгу – стопа, нэгу – лицо, физиономия (из нэ «глаза» и гу «сердце»), (скорее лик).

Несмотря на общность семантики, представления о данном концепте в исследуемых ЯКМ расходятся. Для русской и английской языковых картин мира «сердце» – это, прежде всего, вместилище чувств и эмоций. В адыгской же ЯКМ данный концепт занимает ключевое положение. Именно через него проходят основные параметры человеческой активности: мышление, память (гукъэкIыж – воспоминание (из гу «сердце» и къэкIын «расти»), совесть (гум идэркъым – совесть не позволяет (букв.: сердце не позволяет)). Другими словами, «сердце» является центром адыгского менталитета, нравственным, эмоциональным, пространственным, этическим ориентиром.

Все сказанное подтверждает мысль о том, что в языке отражается культуроспецифичное видение мира того или иного этноса. Одни и те же объекты действительности приобретают при номинации специфичные свойства в разных языках, то есть носители различных языков воспринимают один и тот же объект через картину мира родного языка, что делает представление об этом объекте всегда несколько иным.

Перспектива лингвокультурологического анализа концепта «сердце» как в других языках, так и в системе рассмотренных ЯКМ в настоящем исследовании связана с решением вопроса о влиянии языка на мировосприятие его носителей: создает ли каждый естественный язык через свою призму специфичное «видение мира», или же этическая особенность языка лишь «наслаивается» на универсальные логические единицы разносистемных языков.

Конфликт поэта Невия с влиятельным родом Метеллов: новый взгляд на старую проблему

Цыпилова Е.С.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Гней Невий—римский поэт и драматург, живший в третьем веке до н.э., примерные годы жизни: 277 (279)—201 гг. до н.э. Невий—это первый италиец, о котором мы можем сказать как о реально существовавшем человеке. Более ничего, к сожалению, мы с уверенностью сказать о нем не можем. Большинство фактов его биографии восстанавливается на основе анализа свидетельств античных авторов. Таких свидетельств не очень много, и самое раннее из них было написано более чем сто лет спустя после смерти поэта. Все это служит почвой для различных предположений и фантазий. Тем более, что отсутствие достоверных сведений о жизни и творчестве Невия уже в античности компенсировалось существованием различных анекдотов. Самым известным из этих анекдотов является история о вражде поэта с влиятельным родом Метеллов.

Наши знания об этом конфликте и реконструкция реальных событий полностью зависят от интерпретации античных свидетельств— комментария Псевдо-Асония к первой речи Цицерона против Верреса (Ver. Act. I 10, 29) и главы, посвященной сатурнову стиху (G.L.K. VI 265), из метрического сочинения Цезия Басса. Приведем оба эти свидетельства.

Цицерон в первой речи против Верреса написал: hoc Verrem dicere aiebant te non *fato* ut ceteros ex vestra familia sed opera sua *consulem factum*. (Утверждали, что Веррес говорил следующее, что ты non *fato*, как некоторые из вашей семьи, но благодаря своим деяниям был избран консулом). Выражение *fato consulem factum* является необычным, и потому требует объяснения, которое мы и находим в комментарии Псевдо-Асония: dictum facete et contumeliose in Metellos antiquum Naevi est: "*Fato Metelli Romae fiunt consules*". Cui tunc Metellus consul iratus versu respondebat senario hyperatalecto, qui et Saturnius dicitur: "*Dabunt malum Metelli Naevio poetae*". De qua parodia subtiliter Cicero dixit: "*te non fato etc*" (Метко/остро (я бы даже сказала язвительно) было сказано в древности Невием: *Fato Metelli Romae fiunt consules*, на что тогда рассерженный консул Метелл ответил гиператалектическим сенарием, называемым также сатурновым стихом: *Dabunt malum Metelli Naevio poetae*. Пародируя sc. стих Невия Цицерон изычно сказал *te non fato etc*.)

Цезий Басс, грамматик I века н.э., в своем пособии по метрике в главе, посвященной сатурнову стиху, пишет (G.L.K. VI 265): ... sed ex omnibus istis, qui sunt asperissimi et ad demonstrandum minime accommodati, optimus est quem Metelli proposuerunt de Naevio aliquotens ab eo versu lacessiti: *Malum dabunt Metelli Naevio poetae*. ('Но все эти стихи являются несовершенными и малопригодными для рассмотрения их в качестве примеров, самым лучший стих, написанный этим размером—это тот, которым ответили Метеллы на обидевший их некогда стих Невия: *Malum dabunt Metelli Naevio poetae*.')

Традиционно, основные усилия ученых направлены на понимание текста инвективы Невия, потому что возможны

	Марморале	Маттинли	Джослин
Понимание и перевод слова <i>fato</i>	по воле богов	к несчастью для Рима	через предсказание прорицателя
Метрическое толкование строки	сатурнов стих	ямбический сенарий	ямбический сенарий
К какому произведению Невия принадлежит	поэма «Bellum Punicum»	претекста «Clastidium»	не принадлежит ни к одному из произведений

различные ее толкования в зависимости от интерпретации грамматической формы слова *fato*, его лексического значения, а также в зависимости от метрического понимания всей строки в целом. В приводимой ниже таблице показано, как предлагается понимать данных стих в работах

последних десятилетий [1, 2, 3], специально посвященных рассмотрению конфликта Невия и Метеллов.

Текст Цицерона обычно остается без внимания, все исследователи а priori соглашаются с тем, что это цитата, и не пытаются как-то иначе это понять. А это, на наш взгляд, и является главным недостатком всех существующих на данный момент исследований, посвященных рассмотрению данного вопроса. Если бы в нашем распоряжении не было комментария Псевдо-Асония, мы бы не догадались о том, что слова Верреса, приводимые Цицероном (*te fato consulem factum*), имеют какой-то оскорбительный смысл. Предположение же комментатора о цитировании или даже пародировании Цицероном, а точнее Верресом, Невия представляется маловероятным. Нет никаких свидетельств о том, что произведения Невия были в I веке настолько популярны, чтобы их мог цитировать человек, не интересующийся литературой, и, более того, быть уверенным, что приведенная им цитата будет узнана и оценена окружающими. Таким образом, для решения вопроса о достоверности конфликта Невия и Метеллов необходимо не только объяснить смысл и происхождение стиха *fato Metelli Romae fiunt consules* (чем и занимались большинство ученых, обращавшихся к рассмотрению этого вопроса), но, прежде всего, смысл и происхождение выражения *fato consulem factum*.

1. Jocelyn H.D., The Poet Cn.Naevius, P.Cornelius Scipio and Q.Caecilius Metellus // *Antichthon*, 1969, №3, p. 35-48.
2. Marmorale E., *Naevius Poeta*², Firenze, 1953, p. 58-91.
3. Mattingly H.B., *Naevius and the Metelli* // *Historia*, 1960, bd. IX, hft. 4, p. 421-438.

УДК 801.3

Фразеологизмы русского языка с компонентом «сон» в его семантических вариациях

Черкашина Э. А.

Ставропольский государственный университет

В русском лингвокультурном сообществе существует ряд устойчивых характеристик и оценок, связанных с концептом «сон». Под концептом мы понимаем единицу ментального лексикона, всей картины мира; квант знания [2]. Так как фразеологизмы используются для сохранения национально-культурного наследия человеческого общества и передачи эмоциональной оценки, то наиболее важные аспекты данного концепта конкретизируются именно во фразеологических единицах [5].

В русском языке лексема «сон» бытует в таких ЛСВ:

1. Периодически наступающее физиологическое состояние покоя организма, во время которого полностью или частично прекращается работа сознания и ослабляется ряд физиологических процессов [4].
2. То, что снится; сновидение [4].

В нашем материале выделяются фразеологизмы с компонентом «сон», значения которых связано либо с ЛСВ1, либо с ЛСВ2, а также с компонентами ЛСВ1 и ЛСВ2 одновременно.

1. 1. Фразеологизмы, связанные с ЛСВ1, конкретизирующие сему «состояние, во время которого полностью или частично прекращается работа сознания»:

Как во сне ходить (жить и т. П.) – о состоянии человека, погруженного в свои мысли, переживания, который не видит, не замечает окружающего.

Как (будто, точно) сквозь сон слышать (видеть, помнить и т. П.) – неясно, смутно, неотчетливо слышать (видеть, помнить и т. П.).

1. 2. Фразеологизмы, связанные с ЛСВ1, актуализирующие коннотативную сему лексемы «сон» «характеристика человека по тому, как он ведет себя в состоянии сна»:

Спать сном праведника (или праведных) – спать крепко и безмятежно.

Спать сном младенца (или как младенец) – спать крепко и безмятежно.

1. 3. Фразеологизмы, связанные с ЛСВ1, модифицирующие семы «частичное прекращение работы сознания» и «ослабление ряда физиологических процессов» до их полного прекращения. В совокупности обе эти семы можно обозначить как «предел состояния покоя» («смерть»):

Спать (уснуть, почить и т. П.) мертвым (вечным, непробудным и т. П.) сном, сном могилы – умереть.

Могильный сон – о смерти.

2. 1. Фразеологизмы, связанные с ЛСВ2 «то, что снится»:

Сон в руку – о сбывшемся сне, вещем сновидении.

2. 2. Фразеологизмы, связанные с ЛСВ2, а также одновременно актуализирующие сему ЛСВ1 «полное или частичное прекращение работы сознания». В целом семантической базой для данных фразеологизмов является информация, определенная нами как «отсутствие знания: как эмпирического и рационального, так и интуитивного»:

Ни сном ни духом не знать (или не ведать) – совершенно не знать, ничего не знать о чем-либо.

И во сне не снилось – совершенно не думать, не догадываться о чем-либо.

Таким образом, результаты данной работы позволяют расширить представление о значениях концепта «сон», что может быть учтено в таких прикладных областях, как перевод (особенно художественный), а также повышение эффективности коммуникации.

1. Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. СПб., 1999, с. 542.

2. Кубрякова Е. С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996, с. 90.

3. Словарь русского языка. В 4-х т., т. 4. М., 1999, с. 194-195.

4. Словарь современного русского литературного языка. В 17-ти т., т. 14. М.-Л., 1963, с. 256-259.

5. Телия В. Н. Русская фразеология: семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996.

УДК81'36

Способы действия глаголов русского языка в зеркале китайского языка

Чжан Чжицзюнь

Харбинский педагогический университет (КНР)

С развитием исследования в аспектологии, способы действия, как новое направление в современной аспектологии, привлекает всё большее и большее внимание учёных.

При изучении словообразовательных возможностей живого народно-разговорного языка XVII в. на материале старинной частной переписки обращает на себя внимание функционирование в грамотках многочисленной группы глагольных образований, префиксы которых придавали действию, названному мотивирующим глаголом, "оттенок ослабленности, умеренности или неполноты". Это и есть словообразовательные типы глаголов, составлявших так называемый смягчительный способ глагольного действия в языке XVII в. Исходя из этого, Е. Панина сделала вывод о том, что к XVII в., система словообразовательных средств для выражения значения небольшой интенсивности действия уже сложилась. [1]

Как известно способ действия — это калька немецкого языка Aktionsart. "Под способом действия (Aktionsart) я подразумеваю не две основные категории славянского глагола, незаконченные и законченные действия (имперфективный и перфективный глагол), — эти категории я называю видами □Aspekt□. Термином способ действия я обозначаю те до сих пор почти вовсе не привлекавшие внимания и тем более никем не классифицировавшиеся семантические функции приставочных глаголов (а также некоторых бесприставочных типов глаголов, составивших так называемый смягчительный способ глагольного действия в языке XVII в. Исходя из этого, Е. Панина сделала вывод о том, что к XVII в., система словообразовательных средств для выражения значения небольшой интенсивности действия уже сложилась. [1]

Грамматическая категория вида и семантико-словообразовательные разряды глаголов хотя и лежат на разных плоскостях, но активно взаимодействуют, входя в смысловую структуру глагольного слова, что вызывает трудность разграничения видов и способов действия. Вследствие того исследователи смешивают вид и способы действия глаголов. Некоторые лингвисты принимают способы действия глаголов за подвиды несовершенного вида и совершенного вида. Как известно, к пониманию способа действия существуют два подхода. Согласно первому из них, выдвинутому уже в работах С. Агреллы, а отстаиваемому Н. С. Авиловой. По их мнению под способами действия следует подразумевать лишь те группы глаголов, отражающих различия в характере протекания и распределения действия, которые получают последовательное выражение с помощью словообразовательных морфем. И так, способы действия представляют собой семантико-словообразовательные разряды глаголов, выделяемые на основании общности в значении протекания и распределения действия во времени. В основе способов действия лежат формально выраженные модификации (изменения) значений бесприставочных глаголов с точки зрения временных, количественных и специально результативных характеристик. [3]

Представители другой концепции—Э. Кошмидер, Ю. С. Маслов, А. В. Бондарко, М. А. Шелякин—признают способы действия прежде всего семантическими разрядами глаголов, откуда следует обязательная отнесенность глагола к какому-нибудь способу действия. Способы действия могут иметь средства выражения своего акционального значения, но это не обязательно; отсюда выделение характеризованных, неохарактеризованных и непоследовательно охарактеризованных способов действия. [4]

В работах китайских лингвистов не затрагиваются проблемы способов действия глаголов. Вследствие этого смешиваются грамматическая категория вида и лексико-грамматические разряды глаголов в их мнениях, т. е. вид и способы смешиваются. Например, профессор Люй Шусян и Ван Ли указывают следующие виды: начинательный (показатель-цилай), продолжательный (показатель-сяцой). [5] Профессор Гао Минкай находит в китайском языке результативный вид (показатели-чжао, -чжу, -дао, -чжун и др.) [6].

Из вышеизложенного следует, отграничения вида от способов действия важно не только для русского языка, но и для китайского, заслуживает особого внимания.

Мы рассматриваем способы действия двух языков с точки зрения отграничения способов действия от вида, типов способов действия и их сопоставления.

Сопоставляя способы действия двух языков, замечаем, что в основе способов действия китайского языка лежат формально выраженные модификации значений исходных глаголов с точки зрения временных, количественных и специально результативных характеристик, также возможности/невозможности достижения результата действия. В китайском языке существует своеобразный тип способов действия—способы действия потенциального значения.

Способы действия двух языков соответствуют друг другу нерегулярно. Например, глаголы ограничительного способа действия русского языка соответствуют ограниченно-длительному виду китайского, глаголы потенциального способа действия китайского языка соответствует одному из частных грамматических значений совершенного вида— потенциальному значению в будущем времени и т. Д.

Надеемся, что такого типа работа полезна, на всяком случае, для дальнейшего теоретического исследования китайского языка, дает основы для дальнейшего исследования по сопоставлению русского языка с китайским языком.

1. Панина Е. И. (1984) "Глаголы смягчительного способа действия в языке эпистолярной письменности XVII в. " // Филологические Науки, 1984, №3, с. 60.

2. Агрелль С., "О способах действия польского глагола" // Вопросы глагольного вида. М., 1962, С. 36.

3. Авилова Н. С., Вид глагола и семантика глагольного слова. М.: Наука, 1976, С. 264,266, 268-269

4. Шелякин М. А. (1983) "Категория вида и способы действия русского языка. (Теоретические основы) " // Таллин: Валгус, 1983, С. 20.

5. Ван Ли, Грамматика современного китайского языка. Пекин, 1985.

6. Гао Минкай, Грамматика китайского языка. Пекин, 1986.

УДК 81'37

Об ингерентной модальности русского предложения

Чжоу Ц.

Пекинский университет иностранных языков (КНР)

1. В качестве способов выражения модальности чаще всего называют такие языковые средства, как формы наклонения глаголов, интонация, порядок слов, модальные слова (частицы, модальные глаголы и их синтаксические дериваты, краткие прилагательные типа должен, намерен, а также их синтаксические дериваты), а также вводные синтагмы типа может быть, допустим и т. п. [1], [2]. Тем не менее реальные носители модальности этим списком не исчерпываются. Малоизученными остаются, в частности, те языковые формы, которые выражают модальность не как весь состав своего значения, а лишь как его составную часть. Такие средства для удобства изложения будем называть ингерентными, а выраженную ими модальность – ингерентной модальностью (ИМ). Не претендуя на исчерпывающую репрезентацию всех средств выражения ИМ, в настоящей статье мы ограничимся представлением некоторых из таких средств и способов выявления ИМ.

2. К лексическим средствам выражения ИМ относятся слова, содержащие в своем семантическом плане то или иное модальное значение, например, позволять (= давать возможность)[3], заслуживать (Он заслуживает нашего уважения = Мы должны его уважать), требовать/предполагать (X предполагает Y = для X-а необходим Y), претендовать (претендовать на X = пытаться приобрести X, Претендовать в X-ы = пытаться стать X-ом).

3. К словообразовательным средствам выражения ИМ относится ряд суффиксов, модально характеризующих действия, названные мотивирующими словами. Так, прилагательные с суффиксами -н-, -ем-/-ом-/-им-, -к- и -бельн-/-абельн-, обозначают возможность осуществления действия, названного мотивирующими словами: видный (такой, который можно видеть), заметный, доступный, неприемлемый, осязаемый, ломкий (такой, который легко можно сломать), читабельный (такой, который можно читать); прилагательные с суффиксами -лив-/-чив-/-ив-, а также существительные на -ун, содержат ИМ «склонность/любовь к действию, названному мотивирующим словом»: говорливый (такой, который любит поговорить), лстыивый (склонный к лести), драчун (тот, кто любит драться), лгун (тот, кто любит лгать).

4. К грамматическим (аспектуальным) средствам выражения ИМ относятся различные потенциальные разновидности употреблений сов. или несов. вида глаголов, придающие названному глаголом действие различные модальные оттенки [5]: Очень уж испугалась и до сих пор в себя не приду (= не могу прийти); Если описывается памятник, ранее по тому же списку изданный, указывается (= следует указать) факт издания и степень его точности; Для адекватного ответа на все эти вопросы прежде всего надо выяснить, чего добивается (= хочет добиться) Россия; Во всех цивилизованных странах ищут (= пытаются найти) средств от чумы 20-го века.

5. Наиболее эффективными способами выявления ИМ служат семантическое представление (СемП) [6] и синтаксическая трансформация (СТ). Так, при СемП предложения Он забыл позвонить жене выявляется ИМ «долженствование» (Он должен был позвонить жене) и «ирреальность действия» (Он не стал звонить), а путем СТ предложение Новая технология позволит нам повысить качество продукции в Благодаря новой технологии мы сможем повысить качество продукции можно обнаружить наличие ИМ «возможность». Большой интерес представляет предложение Развитие малого бизнеса предполагает интенсивное его финансирование, имеющее два синонимичных друг другу трансформации: Для развития малого бизнеса необходимо интенсивное его финансирование и Развитие малого бизнеса невозможно без интенсивного его финансирования. Это говорит о том, что виды модальности «долженствование» и «возможность» в данном случае выполняют одну и ту же семантическую функцию. При чем «необходимое» может интерпретироваться с помощью «возможного» как «то, без чего невозможно», в то время как интерпретация «возможного» через «необходимое» невозможна. Это приводит к выводу, что в модусе «долженствование» содержится ИМ «возможность».

1. Ляпон М. В. Модальность//ЛЭС, М., 2002, с. 303 – 304.

2. Золотова Г. А. О модальности предложения в русском языке// Филологические науки, 1962, № 4, с. 69 – 78.

3. Ожегов С. И., Словарь русского языка. М., 1989.

4. Русская грамматика, М., 1980, с. 293 – 296.

5. Там же, с. 606 – 611.

6. Кобозева И. М., Лингвистическая семантика. М., 2000, с. 210.

Проблема культуры общения для носителей русского, китайского, японского языков

Чжэн Ин Ин

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Определение национальной культуры.
2. Выделены наиболее яркие различия национальной культуры в речевом общении носителей русского, китайского, японского языков. Это:
 - 1). Возможность разной интерпретации мимики, жестов в нескольких ситуациях.
 - 2). Выражение или не выражение эмоций в рабочей обстановке.
 - 3). Различие комплиментов или оценок в русской, китайской, японской традиции.
 - 4). Не принятые или запретные темы в разговоре (возраст, зарплата, вид болезни и др.).
3. Особенности национальной культуры проявляются в распределении семантических компонентов вежливости, категоричности, смягченности (например, в системе обращения и просьбы и др.).

Типология национально маркированных композитов в австрийской газетной общественно-политической и экономической лексике

Чудновская Е. Ю.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

1. Композиты представляют собой самый распространенный словообразовательный тип во всех национальных вариантах немецкого языка. Сложные слова идеально подходят для точных научных номинаций, и поэтому широко представлены в терминологии. Они также являются типичным признаком газетной лексики, так как словосложение предпочтительнее при образовании авторских неологизмов и окказионализмов. Ввиду этих причин именно композиты привлекли наше особое внимание при анализе национально маркированных единиц в австрийских газетах.

2. Многие национально маркированные слова являются обозначениями реалий, к примеру, композиты со вторым компонентом *-kammer-*: *Arbeiterkammer*, *Apothekerkammer*. В большинстве своем они аналогичны названиям немецких профессиональных объединений с компонентом *-bund-* или *-verein-*. Некоторые лексемы имеют точный синоним в *Binnendeutsch*, например, *suedd. Mietzins – bdt. Miete*, или их можно определить только описательно: *Marktflecken – eine Gemeinde, wo Kirmes stattfindet*. В Германии эта лексема также известна, но как баварский регионализм.

3. Австрийски маркированным может быть не только все слово целиком, но также один из его компонентов. Слова, основы которых участвуют в образовании данной лексемы, в немецком узусе могут [1]:

- иметь другую стилистическую окраску (считается архаизмом, диалектизмом и. т. д.): например общенемецкое *Saeckelwart* (в *bd.*-регионализм по отношению к нейтральному *Kassenwart*);

- быть представленными в разных национальных вариантах разными ЛСВ: *Waehrungsregime* для *bd.* *Waehrungssystem* (слово *Regime* в Германии больше не употребляется в финансовом деле, а обозначает только «политический режим»);

- иметь равнозначный эквивалент (особенно если это заимствование), к примеру, основа *Inskription-* (*bd.* *Immatrikulation-*) в слове *Inskriptionsfrist*;

- не иметь эквивалента: *Sektionschef – hoechster Ministerialbeamter*

- быть непонятными при наличии в стране самого обозначаемого явления: *Steuerzuckerl – Steuerbeguenstigung, Anreiz durch einen Steuervorteil*[2].

4. Композит может не иметь никаких семантических особенностей и отличаться только наличием/отсутствием соединительного элемента, т. е. представлять собой «композитивную вариацию» [3]. В австрийском национальном варианте распространен соединительный элемент *-s-*, который в общенемецком варианте отсутствует (ср. *oesterr. Fabrikspreis – bdt. Fabrikpreis*), или заменен элементом

-e- (*oesterr. Klagsvorhaben – bdt. Klagevorhaben*). Иногда также наблюдается обратная зависимость (*oesterr. Kabinettchef – bdt. Kabinettschef*).

5. В целом своеобразие австрийского национального варианта немецкого языка наиболее полно проявляется в области лексики: это лексемы, связанные с развитием и функционированием австрийского государства, это специфические заимствования из языков национальных окраин бывшей Австро-Венгерской империи, а также иностранная терминология, вытесненная из стандартного немецкого языка (*Binnendeutsch*) во времена пуризма. Так как австрийский вариант базируется на баварских и алеманнских диалектах, то очень многие лексемы употребляются во всем южнонемецком регионе. Однако если на территории Германии они являются диалектизмами, уместными только в бытовой сфере, то в Австрии они составляют словарный фонд литературного языка.

1. Домашнев А. И., Очерк современного немецкого языка в Австрии. М., 1967, с. 19-22

2. Ebner J., *Wie sagt man in Oesterreich*. Mannheim, 1998, с. 311

3. Вашунин В. С., «Композитная тенонимия, синонимия и вариантность»//Норма реализации. Варьирование языковых средств, вып. 3, Горький, 1977, с. 107

Качество речи в русских и немецких информационных передачах

Чулкова И. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Язык СМИ является своего рода катализатором изменений, происходящих в наше время во всех сферах языка, поэтому речь, звучащая в эфире, может служить объектом для изучения различных языковых процессов, намечающихся в современном языке. Этот факт послужил причиной выбора материала данного исследования: здесь будут рассматриваться информационные передачи российского и немецкого телевидения с точки зрения их качества речи, от которого во многом зависит восприятие и эффект воздействия сообщения. Как заметил Ю. В. Рождественский, устная речь, которая обязательно имеет свой письменный прототип, строится по правилам письменной речи, т. е. она литературна, стремится быть верной нормам логических искусств (грамматики, риторики, поэтики, логики и стилистики), несмотря на то, что пишется для устного произнесения и рассчитана на устное воздействие [1]. Это хорошо видно на примере информационных передач, так как текст, который подается в эфир, всегда готовится заранее, и потом

читается со специального «суфлера». Эти тексты строятся по правилам письменной речи, однако они предназначены для устного восприятия и поэтому ориентированы на более простой синтаксис. Необходимо заметить, что хотя синтаксис и лексика обычно подготовлены, но непосредственно в устной речи происходит осмысление, которое выражается в членении на интонационно-смысловые части; типах интонационных конструкций; месте интонационного центра.

В настоящее время для журналистов радио и телевидения наиболее актуальным можно считать вопрос о качестве речи, т. е. о способах реализации звуковых и интонационных средств, объясняющих причины хорошего или плохого понимания речи. Основопологающим в данной проблеме является понятие «звучащей речи» – единого артикуляционно-акустического процесса, порождения говорящим и восприятия слушающим высказываний, имеющих взаимодействующие лексико-грамматические и интонационно-звуковые структуры, выражающие смысловое и эмоционально-стилистическое содержание[2]. Такое понимание звучащей речи предполагает целостный, интегральный подход. Из этого единства в работе будет рассмотрено то, что непосредственно относится к качеству речи, а именно четкость артикуляционных переходов от звука к звуку, от слога к слогу, от слова к слову. Отсутствие четкости ведет к появлению культи звука, когда артикуляционно звук намечается, но не произносится, или произносится не до конца. Усиление нечеткости ведет к компрессии слова, когда не произносится слог, два-три слога. Так, например, вместо «рассмотрение» – «рас-рение». Следующие два признака – это умение держать основной тон и интенсивность звуков на протяжении всего предложения. Иначе возникают звуковые ямы и становится невозможным услышать фамилию, дату и др. Названные выше признаки связаны с умением владеть речевым дыханием, что позволяет оптимально чередовать длину интонационно-смысловых частей предложения, избегать появления монотона. Выделение в предложении интонационно-смысловых частей связано с вопросом о разных типах интонации, степени выраженности их акустических компонентов, в том числе с эмоционально-стилистическими оттенками интонаций незавершенности (ИК-3, ИК-4, ИК-6, ИК-2), которые могут усиливать разговорность, официальность, дискуссионность итп[3]. Необходимо обратить внимание также на неоднородность звукового состава в русском и немецком языках и на случаи употребления так называемого побочного ударения (ПУ). ПУ обычно появляется в многосложных словах или в словах со сложной структурой и часто реализуется как интонационный центр. Получается, что в слове – два центра: первый – на ПУ, а второй – на словесном ударении. Слово членится на две синтагмы и здесь будут уже “работать” две ИК, между которыми может быть или не быть паузы. Кроме ПУ может происходить перемещение центра на предлог, которое способствует ритмизации текста, и сокращению междуударных интервалов. Это характерно как для русских, так и для немецких текстов.

Звуковые иллюстрации были подобраны таким образом, чтобы продемонстрировать «болевые точки» звучащей речи. Необходимо сразу отметить, что условия для качества речи в немецком языке значительно труднее, чем в русском. Сочетания согласных и гласных для произношения достаточно сложные, однако признаки качества речи со знаком минус представлены в немецких информационных передачах в значительно меньшей степени, чем в русских. Качество речи в немецких информационных передачах выше, потому что здесь представлено: большая четкость артикуляционных переходов; почти полное отсутствие компрессии слова и культи звука; умение держать основной тон и интенсивность звука на протяжении всего предложения, поэтому редко слышим звуковые ямы; интонационное выделение предлогов и союзов в интонационно-смысловые части, способствующее лучшему выражению смысловых оттенков предложения. В то время как в русском материале обнаружили проблемные зоны по этим признакам. И в целом качество речи воспринимается со знаком «минус».

1. Рождественский Ю. В. Общая филология // Москва, фонд "Новое тысячелетие" 1996.
2. Брызгунова Е. А. О состоянии русского литературного произношения на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова. // Научные доклады филологического факультета МГУ выпуск 4 // под ред. Н. Г. Комлева и Г. А. Золотовой // Изд-во МГУ 2000
3. Брызгунова Е. А. Эмоционально-стилистические различия русской звучащей речи. // Издательство Московского Университета 1984

УДК 802 / 809. 1

Модальная характеристика текста рассказа Франца Кафки «Der Nachbar»

Шаблий Е. В.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Модальность представляет собой одну из наиболее сложных языковых категорий о природе, составе частных значений и средствах выражения которой высказываются различные точки зрения. Модальность является одной из центральных категорий языкознания, выражающей отношение говорящего к содержанию высказывания и отношение содержания высказывания к действительности.

Проблема модальности и средств ее выражения не получила до настоящего времени своего разрешения. Несмотря на большое количество специальных исследований, посвященных анализу категории модальности, ее грамматической сущности предметом споров все еще продолжают оставаться такие вопросы, как определение содержания понятия «модальности», средств ее выражения в конкретных языках, соотношение модальности с другими категориями и другие.

Модальность текста. Различают фразовую и текстовую модальность. В числе средств текстовой модальности выделяют грамматические и лексические средства, отмечают возможность передачи авторского отношения к изображаемому через характеристику героев. Текстовой подход к модальности предполагает целостное рассмотрение модальности текста и определение его модального ключа[1].

И. Р. Гальперин подчеркивал особую сложность разработки категории текстовой модальности в художественном произведении, поскольку текстовая модальность «распыляется» в массу оценок отдельных элементов текста[2]. При этом модальностью понимается прямо или косвенно выраженное отношение писателя к создаваемому им миру. Часто модальность определяется как точка зрения автора, которая наиболее полно проявляет себя в так называемой содержательно-концептуальной информации и реализуется через эмоционально окрашенную лексику, аффективный синтаксис, грамматическую, лексическую и композиционную заявленность автора[3].

Вопрос о том, что же представляет собой модальность текста, однозначного решения пока не имеет. Художественный текст отличается от нехудожественного сложностью модального рисунка.

Существуют моно- и полимодальные тексты.

Выделение лингвистом З. Я. Тураевой 6 возможных фонов модальных ситуаций[4].

Модальная характеристика текста короткого рассказа Франца Кафки «Der Nachbar».[5].

В рамках анализируемого текста выделено 6 модальных контекстов, число которых соответствует количеству содержательных, семантических отрезков. Таким образом, было показано, как на основе расчленения текста на смысловые отрезки можно определить ситуативный фон контекста и его смысловую характеристику.

1. Москальская О. И., Грамматика текста. М: Высшая школа, 1981, с. 121.

2. Гальперин И. Р., Текст как объект лингвистического исследования. М: Наука, 1981.
3. Ноздрина Л. А., Грамматический аспект интерпретации художественного текста. М, 1993.
4. Тураева З. Я., Лингвистика текста. Текст: структура и семантика. М: Просвещение, 1996, с. 86-126.
5. Kafka F., Erzählungen. Reclam, Stuttgart, 1993.

УДК 82. 091

Тип поэта-пассионария и романтический герой (на материале творчества М. Утемисова и К. Ф. Рылеева)

Шалабаев Т. М.

Евразийский Национальный университет им. Л. Н. Гумилева, Казахстан

Мировая литература при всех особенностях и национальном колорите имеет общие закономерности в связи с тем, что этносы в своем развитии проходят аналогичные этапы, в соответствии с которыми развивается культура, искусство, литература.

История мировой литературы ознаменована появлением и развитием основных литературных направлений. Одним из таких направлений в конце XVIII–первой половине XIX века явился романтизм. Основная черта романтизма – преобладание субъективного начала в осмыслении явлений и процессов действительности и как неизбежное следствие – разрыв между идеалом и действительностью. Это по-своему проявляется у каждого писателя-романтика в зависимости от национально-исторического своеобразия в развитии его родной страны, её литературы и от особенностей мировоззрения и жизненного пути писателя. Романтизм в России был представлен К. Ф. Рылеевым, М. Ю. Лермонтовым, В. Ф. Одоевским, О. А. Кипренским, А. О. Орловским и др., [3], [4] в казахской литературе романтизм нашел свое воплощение в творчестве поэта и композитора Махамбета Утемисова.[2]

М. Утемисов и К. Ф. Рылеев представляли собой тип поэта-пассионария в эпоху романтизма. Выдающийся историк и географ Л. Н. Гумилев в своих работах выдвинул теорию пассионарности. Под пассионарностью он понимал «признак, возникающий вследствие мутации (пассионарного толчка) и образующей внутри популяции некоторое количество людей, обладающих повышенной тягой к действию» и назвал таких людей пассионариями. Гумилев пишет: «Пассионарии стремятся изменить окружающее и способны на это. Это тони организуют далекие походы, из которых возвращаются немногие. Это они борются за покорение народов, окружающих их собственный этнос, или, наоборот сражаются против захватчиков». [1]

Типологический ряд поэтов-пассионариев, которые не только являются личностями творческими, но и как большинство пассионариев являются организаторами масштабных военных действий таков: Дж. Байрон – английский поэт-романтик, активный участник итальянского освободительного движения, участник Греческой революции, Ш. Петефи – венгерский поэт, возглавивший восстание в Пеште, А. Мицкевич – польский поэт, основоположник романтизма, деятель национально-освободительного движения, К. Ф. Рылеев – русский поэт-романтик, декабрист, М. Утемисов – казахский поэт-романтик, предводитель национально-освободительного движения. Все они, являются поэтами-пассионариями, обладающими «повышенной тягой к действию», совместившими в себе революционную и поэтическую деятельность. Выявим сравнительные аналогии в творчестве М. Утемисова и К. Ф. Рылеева. Это сравнение не случайно потому, что по временным, территориальным и политическим основаниям творчества поэта-декабриста К. Ф. Рылеева и М. Утемисова тесно соприкасаются друг с другом, как и творчество других поэтов-пассионариев. Следовательно, аналогичная социальная и политическая обстановка, развитие идей романтизма повлекло за собой появление пассионариев такого рода в одно и то же время, но в разных географических точках. Творчество поэтов-романтиков М. Утемисова (1803-1846) и К. Ф. Рылеева (1795-1826) [5] тесно связано с общественной жизнью своего времени. И Махамбет и Рылеев повели за собой массы: один – к ханскому двору в Букеевской Орде, другой – на Сенатскую площадь в Петербурге. Махамбет и Рылеев были истинными патриотами. Прославляя в своих стихах вольнолюбивых деятелей истории, защитников родной земли, Рылеев и сам вошел в историю не только как основоположник гражданской лирики, но и как организатор и вдохновитель первого революционного движения в России. Уже в этом историческом факте мы видим общность судеб Махамбета и Рылеева. Как и Махамбет, Рылеев отдавал в себе ясный отчет в том, что шансы на успех в вооруженной борьбе ничтожны, но они никогда не отступали от своей цели, открыто идя на жертвенность, как на высший уровень пассионарного напряжения. Рылеева, как и Махамбета нужно назвать поэтом-воином. С одной стороны, здесь можно рассматривать их революционную деятельность, но с другой их поэтическое наследие заключило в себе дух бунтарства, истинного мужества, призыв к сопротивлению, где оба поэта-романтика предстают как поэты-воины, поэты-бунтари, поэты-критики власти. Жажда новых отношений, порожденных новыми событиями века, жажда новых форм, идей, образов в поэзии привело к жанровому новаторству. Рылеев обращается к жанру дум, который был известен как лирико-эпический жанр украинского фольклора, возникший в XV-XVII вв. и выразил социальный протест народа. Рылеев приходит к жанру дум, осознавая, что этим он раскроет свою гражданскую и поэтическую мысль. Бестужев с появлением дум Рылеева стал понимать романтизм как область возвышенной поэзии, в которой на первом плане выступает национально-историческая и героическая тема, притом в субъективно-лирической трактовке. Он утверждал, что думу, введенную в русскую поэзию поэтом необходимо поставить в ряд жанров романтизма. Как и Рылеев, Махамбет обращается к старому фольклорному жанру толгау – главному жанру стихотворных размышлений и назиданий поэтов-импровизаторов «жырау». В его стихах-раздумьях, стихах-размышлениях отразились мысли о смысле жизни, о положении и судьбе народа. Следовательно, поэты намеренно реактуализуют традиционные жанровые формы и при этом разрешают не только принципиально эстетическую проблему, сколько этическую, в данном вопросе скрыты различия социальной и эстетической позиции, разное понимание задач литературы на современном этапе общественной борьбы и художественного развития.

Рылеев и Махамбет создали необычные романтические образы. В единственной из полностью законченных поэм «Войнаровский» пред нами предстает образ исторической личности, сподвижника Мазепы, участника русско-шведской войны. Аналогичным образом в творчестве Махамбета является образ Исатая Тайманова, руководителя восстания в Букеевской Орде 1836-1838гг. Обращение к образам исторических личностей было присуще поэтам-романтикам. Рылеев обратился к историческому прошлому своего народа, к событиям начала XVIII века. Главный образ творчества Махамбета – это также ярый борец за свободу своего народа, но в отличие от Рылеева Махамбет выбрал образ своего современника и единомышленника. Образ Исатая является и реалистическим и романтическим, это образ, в котором Махамбет воплотил идеал воина, патриота и друга. Войнаровский хотя и является реальным историческим лицом, в понимании Рылеева образ романтический. Рылеев по-своему интерпретирует его образ: в отличие от официальной истории он не осуждает его за участие в политическом заговоре, ведь и сам поэт состоит в заговоре. Таким образом, поэты-романтики находят в истории свои прототипы, которые являются пассионарными личностями, и воплощают в них свою поэтическую и гражданскую позицию. В своих произведениях поэты представляют тип романтического героя, и при этом, как и Рылеев Махамбет обращается к историческим и фольклорным источникам: его видение идеала воинской доблести, борца за свободу и заступника своего народа совпадает с образами батыров в казахском героическом эпосе.

Все это приводит к культурной константе, которая прослеживается и находит типологическую общность в творчестве поэтов-романтиков. Следовательно, на основании выявленных сравнительных аналогий можно сделать вывод о том, что эпоха романтизма ознаменовалась наличием особого типа поэта, типом поэта-пассионария, который в своих произведениях ввел тип романтического героя.

1. Гумилев Л. Н. От Руси до России. М., 2002.
2. Жумалиев К. Махамбет Утемисов. Алматы, 1958.
3. История романтизма в русской литературе. Кн. 1 (1790-1825). М., 1979.
4. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1978.
5. Фришман Л. Г. Поэзия декабристов. М., 1974.

УДК 16. 21. 61

Особенности речевого этикета в языке былин

Шаповалова О. В.

Ставропольский государственный университет

Характерной чертой современной коммуникативной лингвистики является интерес к значению и функционированию языковых единиц в процессе речевого общения. Академическая наука, занятая изучением языка, все больше и больше обращается к реальным процессам коммуникации. В центре внимания оказывается комплексное изучение языковых средств, используемых в определенных коммуникативных ситуациях с учетом национально-культурных факторов. В этой связи изучение речевого этикета представляет большой интерес для лингвистических исследований, так как является одним из показателей межличностных отношений в языке.

Вся система языка развивается и видоизменяется с течением времени. Поэтому и в сложившемся много веков назад речевом этикете что-то утрачивается, а что-то, напротив, приобретает в процессе постоянной языковой эволюции. В связи с этим интерес представляют особенности речевого этикета древней Руси, запечатленные в былинном эпосе – источнике историко-культурных знаний о жизни наших предков.

Речевой этикет непосредственным образом привязывается к ситуации речевого общения и ее параметрам: личностям собеседников, теме, месту, времени, мотиву, цели общения. Прежде всего, он представляет собой комплекс языковых явлений, ориентированных на адресата, хотя личность говорящего (или пишущего) также учитывается. Это может быть наилучшим образом продемонстрировано на употреблении Ты-и-Вы-форм в общении. Общий принцип в настоящее время состоит в том, что Вы-формы употребляются как знак уважения и большей формальности общения; Ты-формы, напротив, соответствуют неформальному общению между равными. Однако реализация этого принципа может представать в различных вариантах в зависимости от того, как участники речевого общения соотносятся по возрастной и / или служебной иерархии, находятся ли они в родственных или дружеских отношениях и т. Д. Что же касается использования данных форм героями былинного эпоса, то здесь ситуация следующая: Вы-форма употребляется только при обращении к нескольким лицам одновременно: «Гой еси вы, мужики новгородские!..», «Гой еси вы, князи и бояра, и могучие богатыри!» и т. П. Если же происходит обращение к одному человеку, то независимо от его пола, возраста, социального положения используется форма «ты»: «Ай же ты Владимир-князь да стольно-киевский!..»

В поэтическом языке былин преобладают формулы приветствия. Ситуации, связанные с прощанием героев, описываются только в том случае, когда предстоит расставание на долгий срок.

Структура всех формул одинакова. В начале следует приветственное слово: «Ох ты гой еси», «Здравствуй ты», «Добро пожаловать» «Уж ты ой еси», «А ты здравствуешь» и проч. В современном речевом этикете сохранились приветствия «Здравствуй» и «Добро пожаловать». Характерная черта, отличающая формулы былинные – наличие множества первообразных междометий «ох», «уж», «ай» и др., что является особенностью русского фольклора вообще. Формула же «гой еси (есте)» встречается только в былинах и является одним из признаков русского героического эпоса. После приветственного слова следует непосредственное обращение к собеседнику, сопровождаемое множеством эпитетов. «В роли обращения чаще всего выступают собственные имена, названия лиц по родству (матушка, сын) или по социальному положению (князь, богатырь)» [1]. Обращение выражается формой именительного падежа. Но в некоторых былинах мы сталкиваемся с особой звательной формой имени существительного, бытовавшей в древнерусском языке (Садке, княже).

Во всех былинах, согласно речевому этикету, первым здоровается прибывший. Но есть случаи, подтверждающие, что ничто человеческое героям не было чуждо. Так князь Владимир первый обращается к Сухмантию после его поездки за белой лебедью: «Ай же ты, Сухмантий Одихмантьевич! Привез ли ты мне лебедь белую?..» (былина «Сухмантий»). Данный факт свидетельствует о таком качестве князя как нетерпимость, что и отразилось в русском героическом эпосе.

Сегодня при встрече со знакомым или малознакомым человеком мы употребляем нейтральное «Здравствуйте». При этом называть имя–отчество адресата или вербализовать его социальный статус совершенно не обязательно. Речевой же этикет древней Руси не допускал обращения с приветствием к какому-бы то ни было лицу без указания на положение, занимаемое им в обществе или семье. Если же социальный статус не обозначался, необходимо было обращение по имени или по имени-отчеству.

Особенности речевого этикета древней Руси представлены в русском героическом эпосе в широком диапазоне. Целью нашей работы было рассмотреть только некоторые – основные из них.

1. Стеценко А. Н., Исторический синтаксис русского языка. М., 1977, с. 124
2. Клобуков Е. В., Семантика падежных форм в современном русском литературном языке. М., 1986, с. 19

УДК 800

Лингвистический анализ текста (фрагмент повести А. П. Чехова «Дуэль»)

Шевчук У. В.

Набережночелнинский филиал Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова

Лингвистический анализ текста представляет собой изучение синтеза форм словесного выражения на фонетическом, лексическом, семантическом и стилистическом языковых уровнях, позволяет обнаружить своеобразие в использовании языковых средств, помогает проследить оригинальность писательского слога (в данной работе — А. П. Чехова). Фрагмент для анализа — повесть «Дуэль» («Что в моем прошлом не порок?» — <...> Ложь, ложь и ложь») [1]. Лингвистический анализ текста охватывает все языковые уровни. Цель — проникновение вглубь текста настолько, насколько это возможно, чтобы показать индивидуальность авторского стиля.

Тема фрагмента — «Мысли о прошлом», выделяются и озаглавливаются микротексты («Безнадежность», «Беспользность», «Презренная, паразитная жизнь»). Судя по содержанию и идейному смыслу текста, тип информации — философское рассуждение.

В основной части работы поэтапно рассматриваются те особенности, которые повлияли на отбор языковых средств.

Включая метод лингвистического толкования художественного текста, находим опорные слова, создающие месторечивый фон повествования — Россия девятнадцатого века. Оцениваем значение лексико-стилистических пластов языка в организации текста: слова нейтрально-универсального пласта преобладают количественно, однако стилистически-маркированные слова и философская лексика составляют основной тон, экспрессивно воздействуют на читателя. Пользуясь методом дистрибутивного анализа (сочетаемости слов), выделяем стилистические стыки, которые придадут тексту остроту и точность. Руководствуясь методом семантического наложения, определяем, что семантические синонимы имеют первостепенное значение в раскрытии смысла текста, выражают суть позиции самого автора.

Художественные приемы (окказиональные эпитеты, сравнительные обороты с восходящей градацией), морфологические средства (глаголы прошедшего времени несовершенного вида) и стилистические фигуры (динамичная лексическая анафора, выразительная инверсия прямого дополнения) выполняют изобразительную функцию в тексте и создают авторский стиль.

На синтаксическом уровне даем оценку балансу простых и сложных предложений — короткие простые предложения являются опорной канвой текста, передают взволнованность и спонтанность живой речи, сложные предложения отражают драматизм настроения и философское раздумье (литературно-книжный стиль). Такое сочетание усиливает эмоциональную напряженность фрагмента.

Важнейшую роль в тексте играет звуковая организация, которая наводит на мысль о том, что А. П. Чехов — не только художник — мастер слова, но и художник-живописец звука. Чтобы проследить красочную гамму фонетической организации прозы А. П. Чехова, обратимся к цветовым оттенкам гласных символика Артюра Рембо [2], при помощи которых можно представить колористическую палитру текста автора. Символизм его тонок и оригинален (темная тональность жизни героя в звуковом оформлении), звук становится символом цвета, слово в повести А. П. Чехова «Дуэль» объемно и многогранно, и эта многогранность связана с идейным содержанием текста. Отметим также своеобразную градуальную оппозицию на фонетическом уровне (градуальная оппозиция представлена в понимании Н. С. Трубецкого [3]) — звуковой контраст передает трагичность, текст приобретает психологическую нагрузку.

Проследим влияние литературной стилистики А. С. Пушкина на стилистику письма А. П. Чехова: в авторских рассуждениях для выражения точки зрения; в «эффekte неожиданности», достигаемом на лексико-стилистическом уровне; в стилистической фигуре смены прямой — несобственно-прямой — косвенной речи [4], отметив при этом, что навеянная А. С. Пушкиным стилистическая манера письма незримо присутствует в писательской манере А. П. Чехова, не умаляя его таланта.

Подводя итоги лингвистического анализа, делаем вывод, что только при охвате всех языковых уровней и изучении синтеза форм словесного выражения можно обнаружить уникальность писательского слога и исключительное своеобразие в использовании языковых средств, которые мы называем литературным гением.

1. Чехов А. П., Дуэль, 1891. Собрание сочинений в 8 томах. М.: Правда, 1970. Т. 4. С. 460—461.
2. Ги де Мопассан. Бродячая жизнь. Ночь: Сочинение в 7 томах. М.: Правда, 1975. Т. 6. С. 308.
3. Трубецкой Н. С. Основы фонологии. М., 1968.
4. Виноградов В. В. Проблемы лингвистической стилистики. М., 1969. С. 30.

УДК 82. 0

Звукосимволизм как составная часть мифопоэтики Джеймса Джойса

Шейна С. Е.

Балашовский филиал Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского

Любой художественный текст обращен к слуховому восприятию читателя, особенно это характерно для поэтического текста. Фонетической стороне произведений уделяли немало внимания еще античные философы, но особенно значимой она стала в начале двадцатого века.

Система поэтической звуковой семантики входит составной частью в мифопоэтический строй раннего и позднего Джойса. Эксперименты Джойса с языком вызваны не только желанием продемонстрировать изощренность стиля, но, главным образом, тем, что слова не способны выразить то богатство чувств и мыслей, которое, по его мнению, легко передается музыкой. Именно поэтому в некоторых своих произведениях он пытается синтезировать музыку при помощи просодического и лексического материала.

Стихотворение «Strings in the earth...» из сборника «Камерная музыка» отмечено лаконичным изяществом, оно пронизано музыкой, само это слово встречается трижды — в каждом четверостишии. И трижды говорится даже о том, что музыка струнная. В главе «Сирены» романа «Улисс» есть эпизод, где этот «струнный» мотив звучит совершенно иначе: «cello, remind you of toothache... Only the harp. Lovely gold glowering light. Girl touched it. Poop of a lovely... The harp that once or twice. Cool hands... We are their harps» [1]. Девушка играет на арфе. Арфа — символ Ирландии в гербе английских королей. Но струны, слово, дважды подчеркнутое ритмически (перестановка ударений) и дважды стоящее в сильной позиции (начало строки), это не только струны арфы. Струны у Джойса обладают коннотацией «чувство», «страдание». Стихотворение о несчастной любви, боль лирического героя так велика, что занимает все пространство от земли до неба.

Три раза в тексте стихотворения встречается слово «музыка», два раза — «река». Так как сборник «Камерная музыка» был закончен в период жизни Джойса в Италии, напрашивается предположение, что это стихотворение — аналог баркароты. Баркароты (итал. *barcarola*, от *barca* — лодка) — песня лодочника; бытовой музыкальный жанр. Обычный размер 6/8 или 12/8, темп умеренный. Это также вокальное произведение с лирической мелодией и мерным сопровождением, нередко подражающим плеску волн. Столь великолепно воплощенный в «Улиссе» приём создания музыки при помощи слов апробируется, в том числе, и на этом стихотворении.

В этом стихотворении каждые две строки образуют законченную синтагму, содержащую от 10 до 13 слогов, что подходит под размер баркароты 12/8 (четвертные и шестнадцатые ноты компенсируют незначительные отклонения от идеальных 12/8). Мастерски использована ономатопея: плавные льющисея сонорные (их более 35 — большая концентрация для 12 строк), чередуемые со щелевыми (20 звуков) создают аккомпанемент, подражающий плеску волн.

Повторяемость фонем в стихах подчиняется другим законам, чем в нехудожественной речи. Наиболее частый и заметный в силу своей элементарности прием — подбор слов таким образом, чтобы определенные фонемы встречались

чаще или реже, чем в языковой норме. Нарочитое ступение в употреблении того или иного элемента делает его заметным, структурно активным [2].

Так, особая группировка фонем, способствующая созданию стилистических эффектов и усиливающая воздействие текста на реципиента создает дополнительные уровни восприятия стихотворения и имитирует музыкальный жанр. Фонологическая организация текста данного стихотворения имеет, таким образом, непосредственное смысловое значение.

1. Joyce, J. The Essential James Joyce / ed. by H. Levin.–L., 1991.–P. 62
2. Гаспаров, М. Л. Очерк истории русского стиха.– М., 1984. –С. 88

Εἰκὼν (eikōn) в «Риторике» Аристотеля как термин, обозначающий прием сравнения

Шефф И. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Термин «сравнение» как категория современной филологической науки является одним из базовых терминов, обозначающих важнейшие процессы в художественном языке. Основные отличия у современных исследователей связаны с проблемой места сравнения в системе художественных средств и вопросом соотношения явления сравнения и метафоры. Эти же проблемы поднимаются в трудах античных риториков, где различные концепции основаны на разном отношении к традиции Аристотеля и на выборе терминологии.

4 глава «Риторики» Аристотеля посвящена основному виду метафоры – εἰκὼν. Сравнение, таким образом, вводится в рамках учения о метафоре, и его обсуждение рождается из более широкого контекста именно этого элемента ясного стиля.

Термин εἰκὼν особенно интересен потому, что является основным наименованием художественного сравнения. Важно отметить, что как риторический термин εἰκὼν встречается у Аристотеля лишь в 4, 10 и 11 главах III книги «Риторики». Сложность его анализа заключается в том, что не все положения Аристотеля выражены эксплицитно, в виде формулировок. Поэтому так важны анализ и систематизация примеров, приводимых Аристотелем для иллюстрации сравнения – это имплицитная сторона его теории.

Примеры эти в высшей степени интересны. Выводы и положения, полученные в ходе их исследования, хотя и не выражены в «Риторике» прямо, очень важны для понимания семантики сравнения у Аристотеля именно в рамках риторики, которая является теорией не поэзии, а именно прозы. Для Аристотеля становится важным умение создавать не традиционные, не очевидные сравнения, но сравнения парадоксальные, вскрывающие подлинную суть предмета или явления. Это совершенно особая функция сравнения, обозначенная нами алетомитической (греч. ἀληθομιθεῖω – говорить истину). Из анализа примеров сделаны выводы и об отношении Аристотеля к форме сравнений.

В результате исследования оказалось возможным выявить, что для данного понятия существует определенное семантическое пространство – все указывает на то, что слово εἰκὼν у Аристотеля – термин, он занимает свое место в строго продуманной системе риторических терминов. Аристотель, уделяя особое внимание сравнению, называемому εἰκὼν и обозначающему определенные процессы построения художественной реальности, создает и новую оригинальную систему как функционирования, так и конструирования сравнения, и эксплицитная часть его теории уравновешена имплицитной.

Таким образом, именно Аристотель стал первым автором, у которого не просто дано описание сравнения, но показаны разносторонние возможности этого художественного приема, его разнообразие и его «многообразие».

УДК 4. 82:4. 832

Оппозиция жизнь-смерть в русской и белорусской фразеологии

Шикуть М. К.

Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка

Вся древняя мифология пронизана идеей двойственности, нерасчленённости явлений и мира вообще – мир явленный и мир сокрытый, «тот» и «этот» свет. Сам факт выделения оппозиций есть простейший анализ и классификация явлений, которые воспринимаются через контраст. Идея дуализма очень сильно укоренена в человеческом сознании. Ещё А. Н. Афанасьев выявил в основе народных верований логический каркас, основанный на системе оппозиций: свет-тьма, тепло-холод, жизнь-смерть, небо-земля. Он указывает, что крайние члены оппозиции находятся в состоянии извечного антагонизма: «Между богами света и тьмы, тепла и холода происходит вечная, нескончаемая борьба за владычество над миром» [1]. Вопрос о бинарных оппозициях – это вопрос об универсальных свойствах самой действительности и универсальных закономерностях её отображения в человеческом сознании. А бинарная модель мира – общая для человечества психологическая черта.

Одной из самых универсальных является оппозиция «жизнь-смерть». Оба эти понятия настолько прониклись друг другом, что каждое из них предполагает собой наличие второго. «Значение одного члена оппозиции часто переливается во второй» [2].

В языке существует огромное количество фразеологизмов, в которых жизнь и смерть следуют неотступно друг за другом. Об их неразрывности свидетельствует такой фразеологизм: промеж жизни и смерти и блошка не проскочит. О том, что в одном человеке противостоят жизнь и смерть, народная мудрость говорит так: его сразу не похоронишь; живуч, как кошка. Причём, фразеологизмы со значением живучести можно разделить на две категории: 1) в борьбе победу должна одержать жизнь: живучий сразу не умирает; уж он и под святыми лёживал, а всё жив; 2) жизнь потеряла свои основные характеристики: ни жив, ни мёртв; живой труп; ни сцаты, ни павшаны.

Если жизнь становилась особенно трудной, то человек невольно желал смерти, утешая себя: эта жизнь хуже смерти; лучше смерть, нежели зол живот. Смерть представлялась как избавление от жизненного бремени: чем жить да век плакать, лучше спать да умереть; чем с плачем жить, лучше с песнями умереть.

Между жизнью и смертью никогда не было соглашения, они всегда антагонистически продолжали друг друга. В народном сознании понятия жизни и смерти антропоморфируются: смерть живота не любит; живот смерти боится. Но в то же время существуют такие фразеологизмы: смерти бояться – на свете не жить; бойся жить, а умирать не бойся, – которые косвенно указывают на способ поведения человека. Некоторые фразеологизмы с подобным значением носили предупредительный характер: как жил на свете – видели, как помирать станешь – увидим; живёшь – не оглянешься, померёшь – не спохватишься.

В жизни надо вести себя достойно, ведь объём её измеряется, как считали наши предки, не количеством лет, а количеством добрых дел: не тот живёт больше, кто живёт дольше. Поэтому о несправедливой жизни так и говорили: жил

собакой, окопел псом,— указывая на то, что человеческая сущность не изменилась, а о бесполезном влиянии на кого-либо: горбатого могила исправит; кто жить не умел, того и умирать не выучишь.

В языке сохранилось большое количество ФЕ о неизбежности смерти. Она выражается через соотношение чисел: один раз мать родила, раз надо и умирать; двум смертям не бывать, а одной не миновать. Здесь смерть является как бы отражением жизни, логическим её завершением.

Наступление смерти связывали иногда с окончанием работы: тяни, тяни, да и отдай, живи, живи, да и помри; сколько ни тяни, а быть, что и надорваться. В противоположность этому встречаются ФЕ, в которых смерть выступает как завершение не тяжёлого труда, а праздника, веселья: сколько ни шиковать, а смерти не миновать, что свидетельствует о неравенстве жизненных условий, но, как уже указывалось раньше, для смерти все равны: всем там быть: кому раньше, кому позже; нынче полковник — завтра покойник. В последнем фразеологизме содержится указание на категорию времени, выраженную в оппозиции «нынче-завтра». С подобной оппозицией «сегодня-завтра» выступает фразеологизм: сегодня венчался, а завтра скончался,— несущий в себе соединение двух священных таинств — венчания и погребения. Кроме того, этот фразеологизм имеет сакральный смысл: в Боге соединились, в Боге и умираем.

Пока человек живёт, ему очень многое нужно, но всё это временно. Понимая данное утверждение, наши предки говорили: пакуль живеш, усяго трэба, а як памрэш — чатыры дошкі і пяску трошкі. Человека на тот свет провожали как в дорогу, как на новое место жительства. Этим новым местом была могила, гроб, поэтому говорили: живой без сапог обойдётся, а мёртвый без могилы не обойдётся. Также гроб мог восприниматься как связующее звено между жизнью и смертью, как средство передвижения: жизнь — сказка, смерть — развязка, гроб — колыска, покойна, не тряска, садись и катись. Смерть является не завершением жизни, а лишь ступенькой к новой, обрести которую можно ведя достойную и правильную жизнь земную,—такой вывод можно сделать на основе проведённого анализа русских и белорусских фразеологизмов с компонентами «жизнь» и «смерть».

1. Афанасьев А. Н., Поэтические воззрения славян на природу. М., 1965, т. 1, с. 102.
2. Маслова В. А., Введение в лингвокультурологию. М., 1997, с. 185.

УДК 821. 161. 1 – 31

О сюжетных архетипах в романе Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова»

Шириева Л. Ф.

Бакирский государственный университет

Рассказывая о судьбах героев романа «Неточка Незванова», Ф. М. Достоевский художественно моделирует их биографии на основе известных мифологических сюжетов. На наш взгляд, такой художественный прием неслучаен, Достоевский обнаруживает в душевных и жизненных драмах персонажей глубинные архетипические коллизии, открывающие тонкую грань между цепью биографических событий и смыслом судьбы.

История жизни одного из главных героев романа — Ефимова—архетипична: перед нами древний сюжет о заключении договора человека с дьяволом. Этот сюжет естественно вызывает ассоциации с историями Фауста, гоголевского художника Чарткова и с известной легендой о гениальном скрипаче Паганини. Стремление Ефимова к богатству и славе, одержимость гордыней, эгоизмом приводят героя к гибели. Кульминацией истории отношений Ефимова и Неточки является сцена игры героя на скрипке, в комнате, где лежит мертвая мать Неточки. «Но это была не музыка... я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач; целое отчаяние выливалось в этих звуках» [1,140]. Вчитываясь в слова Неточки, описывающей игру отчима, мы ощущаем, как страшные картины ада предстают перед ее взором, слышим отчаянные стоны грешников, мучающихся в царстве Сатаны. Создается ощущение, что Ефимов является проводником дьявольских сил. Одержимый бесом, Ефимов собирался убить девочку, но плач, отчаянный крик и упоминание бога: «Папочка! Не пугай меня, ради бога!..»—выводят его из этого страшного состояния. Неточка для Ефимова становится спасительной нитью Ариадны, которая дает надежду на возвращение его сознания из мрака.

Недетская, почти женская любовь героини к своему отчиму позволяет нам увидеть в истории жизни Ефимова и иные архетипические мотивы. Первый из них—миф об Эдипе, один из смыслов которого связан с темой потенциального или реального инцеста; второй— миф о красавице и чудовище. Любовь Неточки так же, как чувство героини сказки, возникает из жалости. Однако эта любовь не помогает Ефимову избавиться от бесовского наваждения.

В жизнь Неточки Незвановой входит существо, бесконечно ею любимое,—девочка по имени Катя. В изображении Достоевского мы встречаем прелестного, как ангел, ребенка, личность самодостаточную, осознающую силу воздействия своей красоты. С одной стороны, Достоевский подчеркивает идеальность, правильность черт лица Кати. Она обладает такой красотой, которая приводит в восхищение всех. С другой стороны, просто пропорциональность черт не может привести в восторг, заставить остановиться, ощутить себя счастливым. Описывая Катю, классик использует эпитеты «прелестная», «сверкающая», и мы ощущаем присутствие в облике героини Истинной Красоты, той, о которой писатель говорил, что она спасет мир. Саму героиню спасает красота ее собственной души.

«Главным пороком княжны...—была гордость» [1,173]. В Кате есть самолюбие, гордость, поэтому силы зла подступают к ней, но девочка выигрывает внутреннюю борьбу с бесовскими наваждениями благодаря своей устремленности к справедливости. Проявлением и нравственной внутренней силы, и высшей степени гордости является попытка укрощения Катей Фальстафа—огромного исполинского бульдога. В контексте сюжета борьбы с бесами образ необычайно свирепой собаки вызывает ассоциации с распространенным архетипом—собака как спутница дьявола, представленным в «Фаусте» Гете. В то же время имя бульдога—Фальстаф—заставляет нас вспомнить другого героя, известного персонажа Шекспира, являющегося символом земной человеческой жизнерадостности. Характер собаки, устрашающий и угрюмый, словно бы требует иного наименования. В романе называются и другие возможные имена собаки, которые были отвергнуты по тем или иным причинам: Гектор — герой Троянской войны, Цербер—имя мифологического существа, пропускающего души умерших людей в царство Аида. В эпизоде спасения Саши Фальстаф становится символически отраженным образом Цербера: он не дает уйти в Царство Мертвых мальчику, упавшему в реку, а сама река в контексте данного эпизода воспринимается как метафора мифологической реки Леты. Таким образом, символически Фальстаф—существо, охраняющее границы жизни и смерти, и это необходимо как для сохранения Царства Мертвых, так и для процветания жизни. Стремление Кати укротить Фальстафа можно трактовать и как попытку противостояния бесовским силам, и как своевольное желание переступить установленные человеку границы. Мы ничего не знаем о дальнейшей судьбе Кати, но можем предположить, что судьба ее не будет связана с искусством, поскольку Катя слишком самодостаточна. Ее основная жизненная задача—преодоление эго, гордыни и своеволия.

Таким образом, на наш взгляд, одним из главных архетипов, объединяющих сюжет в единое целое, является миф об искушении человека дьяволом. Главная героиня романа, Неточка Незванова, призвана быть проводником той спасительной силы, которая способна вывести из мрака заблуждения потерявшую истинный путь человеческую душу.

Архетипические и мотивы и образы в рассказе Ф. Кафки «Исследования одной собаки»

Шишкина Д. Ю.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Наука и искусство рубежа XIX-XX веков в своих поисках первоосновы, первоэлемента мироздания открыла новый подход к мифу. Становление этого подхода начиналось еще в творчестве Гете и Гёльдерлина, в философии Шеллинга и Шлегелей. Мифологические первоосновы сознания были раскрыты в 1840-70 гг. в трудах Р. Вагнера, задолго до появления психоанализа Фрейда. Т. Манн, Т. Элиот, Г. Гессе, О. Манделштам и, без сомнения, Ф. Кафка часто творили по мифологическим схемам. К. Г. Юнг разработал теорию коллективного бессознательного, в основе которой лежит понятие архетипа. Архаические образы и мотивы реализуются в разных формах духовной деятельности, но более всего – в ритуале и мифе. Поэтому представители т. Н. ритуально-мифологической школы активно используют понятие архетипа. Это направление придает особое значение работам Дж. Фрэзера.

В силу этого понятие архетипа и принципы ритуально-мифологической школы оказались достаточно продуктивными в литературоведении. Анализ рассказа Кафки «Исследования одной собаки» (1922) это подтверждает. Рассказ написан в открытой условной форме, что позволяет спроецировать жизнь человека на сознание пса, ставшего у Кафки представителем рода *homo sapiens*.

Будучи еще щенком, пес встречает компанию из семи собак (архетипическое число 7) и видит, как они исполняют удивительный танец, который запоминается ему на всю жизнь. После этой встречи начинается его взросление. Щенок охвачен желанием узнать некую Истину о мире, которую все, очевидно, знают, но замалчивают. Пес растет в духовном одиночестве. Наука бессильна ответить на вечные вопросы, которые его занимают, и он обращается к музыке, а позднее даже начинает голодание, чтобы заставить еду саму придти к нему. Когда сознание его мучится от голода, ему является странная тощая собака и вынуждает его прекратить опыты. На этом рассказ кончается.

Несмотря на аллегоричность, рассказ не однозначен и допускает разные толкования. Мы предположили, что в основу рассказа положен обряд инициации. Обычно в инициацию входило три фазы: отделение юноши от племени, трансформация и возвращение уже в новом качестве. Это вариация архетипического мотива смерти и воскрешения.

Итак, в детстве наш пес встречает компанию из 7 танцующих собак, которые вышли из леса. Щенка поражает их танец. Они встали на задние лапы и «обнажились», выставляя напоказ свои гениталии, что совпадает с поведением взрослых членов племени, которые участвуют в обряде инициации мальчика. «С того концерта все и началось <...> Я порой сожалел лишь о том, что это произошло так рано, что у меня была похищена, таким образом, значительная часть детства». Так начинается взросление щенка и, волей обстоятельств, он становится одиноким философом (фаза отделения и начало трансформации).

«Откуда Земля берет пищу?» – спрашивает он. Ему кажется, что здесь существует два решения. Один из них – прямое возделывание земли, а другой – артистическая, «кiziaшная» форма труда (заклинания, песни, телодвижения), при помощи которой добывается «пища сверху». Фактически, здесь описаны, одной стороны, элементы древних посевных обрядов календарного цикла, а с другой – такие формы творчества, как музыка и поэзия. Так, «пища сверху» – духовная пища – добывается посредством искусства.

В старом соседе, о котором рассказывает пес, легко узнается архетип тени.

Тема музыки, утоляющей духовный голод, как и тема физического голода, очень важны в творчестве Кафки, а в данном рассказе становятся ведущими. Решение пса начать голодовку можно расценить: А) как попытку избавиться от унизительных телесных потребностей и отпустить на волю свой дух, отыскать свою самость. Причем самость рассматривается не как данность, а как жизненная задача. И Б) как тяжелое испытание, которое завершает взросление героя. «Вся моя зрелая мужская жизнь, – говорит пес, – пролегла между теперешним состоянием и тем голодом». Голодая, он нечаянно нарушает тройной запрет на голод, установленный мудрыми предками.

О заключительной фазе инициации Пропп пишет так: «Побоями, голодом или болью <...> неопит вергался в состояние бешеного безумия. Этот момент безумия и был моментом вселения духа», т. Е. приобретения духовных знаний. Заглянем в наш текст. Предположим, что тощая собака, которая вдруг возникла перед Псом после того, как он бредил и терял сознание от голода, – ни что иное, как дух Смерти. Пес прогоняет ее сказочным «Прочь!» и решает вернуться домой. Преображение героя завершено, но не вполне успешно. Он так и не смог приобщиться к обществу знающих, не достиг той целостности духа, которая была присуща предкам. А целостность духа и есть желанная самость. Образ красавицы-собаки также связан с мотивом чудесной музыки и предков. Вернувшись, Пес чувствует, что его жизнь потеряла смысл.

Предложенное толкование рассказа не является единственно возможным. Но использование здесь, так сказать, универсального архетипически-ритуально-мифологического подхода представляется нам оправданным, т. К. открывает глубинный смысл этого произведения и, возможно, творчества Кафки в целом в его стремлении осмыслить человеческую жизнь безотносительно к истине, которая непознаваема для людей, «запутавшихся в сетях своего разума» и «признавших мир нелепым».

УДК 800. 89

Искусственные языки в аспекте переводоведения

Шишкина О. В.

Кемеровский государственный университет

В нынешнюю эпоху приобрели особую актуальность вопросы межъязыковой коммуникации в нашем многоязыковом и многонациональном мире. Существует много различных моделей решения этих вопросов.

Наука по своей сути интернациональна, она не может нормально развиваться без обмена мнениями и достижениями, её современный уровень – это результат усилий учёных многих стран. Главными механизмами практической реализации интернационализма в науке являются: а) международные конгрессы, конференции, симпозиумы; б) научная литература; в) обмен студентами и профессорами. [1]

Необходимое условие для использования этих механизмов – знание языков. Однако знания, полученные в школе и даже в институте и аспирантуре, далеко не достаточны для того, чтобы понимать на слух иностранца и самому свободно излагать свои мысли на чужом языке. Поэтому ученые могут чувствовать себя на международных конгрессах стесненно и не вступать в дискуссии, пользуясь в основном напечатанными докладами.

Конечно, упорным трудом можно добиться овладения двумя-тремя языками, но в наше время и это не решения вопроса. Многие учёные видят выход из положения в обращении к переводчикам. Однако, работа по переводам требует затраты большого труда, в результате получается продукт, как правило, отличающийся от оригинальной книги или

статьи. Многие ценные, но узкоспециальные работы (особенно диссертации) трудно напечатать, так как круг их возможных читателей в одной стране весьма ограничен. Во много раз эта проблема стоит в малых странах, где трудно найти возможных покупателей книги. Но ведь и в малых странах создаются высококлассные работы. Ученые этих стран вынуждены печатать свои труды на чужих им, но более распространенных языках.

В наименьшей степени от разноязычия страдают математика, физика и химия, в которых господствующую роль играет международный язык формул. В большей степени страдают география и биология, язык которых богат, разнообразен и специфичен для разных объектов.

Как правило, переводы докладов выполняются профессиональными переводчиками, однако, отсутствие специальных знаний предмета приводит к смысловым и терминологическим ошибкам.

Нередко переводы поручают людям, не имеющим опыта перевода с русского на иностранный язык. Такие переводы приходится переделывать и несколько раз редактировать.

В настоящее время процесс перевода с языка на язык усовершенствован до предела и всё же остаётся несовершенным. Новой плодотворной идеей для его развития является вспомогательный искусственный язык.

Сравнительно недавно переводчикам и участникам международных встреч пришла на помощь техника. В 1926 г. английский учёный профессор Кордон Файнлей изобрёл систему одновременного – синхронного – устного перевода в наушники. Но это техническое новшество не решает вопроса о средстве общения разноязычных людей на съездах. Для каждого такого дорогостоящего мероприятия требуется многочисленный штат секретарей со знанием языков и переводчиков. Синхронный устный перевод может оказаться качественным, если докладчик или оратор от этого текста не отступает. Часто же бывают выступления экспромтом или выступающие отступают от заготовленного текста. Тогда переводчики попадают в затруднительное положение и их иноязычные пересказы получаются зачастую нескладными, сбивчивыми и даже малопонятными. [2]

В различных международных организациях работают сотни и тысячи переводчиков, позволяя общаться между собой представителям разных стран. Если Организации Объединённых Наций ограничились использованием только нескольких официальных языков, то в Европейском Союзе декларировано равноправие всех языков стран-участниц, что потребует при расширении Союза увеличения числа переводчиков. Причём потребуются знатоки не очень распространённых языков. В качестве решения языковой проблемы в ЕС предлагаются как минимум три варианта: эсперанто, классическая латынь и интерлингва.

Национальные языки выполняют функции интернационального средства общения во всех областях общественной деятельности достаточно успешно лишь в тех случаях, когда ими владеют в совершенстве, когда они стали родными, привычными для представителей других национальностей. [3]

1. Исаев М. И. Язык эсперанто. М., 1981.
2. Сवादост Э. Как возникнет всеобщий язык?, М., 1969 (<http://miresperanto.narod.ru/diversajhoj/svadost-8.htm>)
<http://interlinguarus.narod.ru/inrusso.htm>

УДК 81. 42

Притча в лингво-культурологическом аспекте

Шляхова Н. А.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Актуальность темы: притча – жанр, функционирующий в современном дискурсе. Доказательством тому служат тексты, размещённые на страницах интернет. В современном мире интернет часто заменяет собой межличностное общение, устный канал связи и формирует новый микроязык. Внутри этого пространства человек присваивает себе разные коммуникативные роли, свидетельствующие о картине мира, ценностной шкале и моральном словаре современных носителей языка.

Материал для исследования: интернет-материалы показали, что современная притча сохраняет как исторически присущую ей сферу бытования (религиозный дискурс), так и приобретает новые (притча в бизнес-дискурсе, притча как оригинальный жанр современной прозы, театральная притча). Однако основным материалом послужила авторская притча как элемент интернет-полилога в рамках т. Н. форума и следовательно, как «корневой» элемент возникающего в результате деривации текстового пространства.

Поставленные проблемы и пути их решения: В центре нашего внимания оказалась притча и порожденные ею ответные реплики. Притча в этом случае используется в качестве сообщения, адресованного потенциально неограниченному числу участников дискуссии и рассчитанную на их активную ответную реакцию. Форма, которую использует адресант – притча – есть своего рода маска, за которой стоит реальная жизненная ситуация. Активная реакция со стороны адресата предполагает обнаружение жизненной позиции человека. Идентифицировать программу его действий помогает расчленение функций адресанта (автора притчи), который есть одновременно реальный человек (пространство «Реальная жизнь»), коммуникант (пространство «Интернет») и главный герой притчи (пространство «Художественный мир притчи»). Разные коммуникативные роли автора позволяют соединить в пределах притчи как традиционные для рассматриваемого жанра элементы (небольшой объем текста; простые, но функционально полные номинации; неосложненные структуры, постановка жизненно важных вопросов бытия), так и абсолютно новые, исконно не присущие ему (обращение к читателю в рамках текста и апелляция к его воображению; парцелляция, элементы устной речи и присутствие авторского «я» в тексте; номинации современных реалий).

Ответные реплики участников дискуссии были проанализированы с помощью методики исчисления «речеповеденческих тактик» Е. М. Верещагина и В. Г. Костомарова, что дало возможность определить две направленности речевого поведения коммуникантов: 1) воспринимающий притчу облекает свою оценку в форму генеритивного высказывания; 2) опознает себя в речевом пространстве интернета и одновременно отождествляет себя как участника коммуникации в реальном мире.

Интерпретация семантического пространства притчи с помощью трудов таких ученых, как В. Я. Проппа, Ю. М. Лотмана, Ю. С. Степанова, А. Вежбицкой и А. Д. Шмелева, позволила установить, что для современного носителя языка актуальными являются наиважнейшие проблемы христианской этики, которые становятся предметом обсуждения развернувшегося на страницах интернета полилога.

Выводы на основе лингво-культурологического анализа жанра притчи: Носителем современного русского языка (молодого и среднего возраста) оказывается сейчас человек, который является свидетелем одновременно двух эпох – советской и постсоветской. Его сознание отражает кардинальные перемены рубежа веков. После долгого периода молчания он вновь приобрел возможность обсуждать жизненно важные и тревожащие его вопросы с такими же носителями современного русского языка, как и он. Человек конца XX – начала XXI вв. прибегает к жанру притчи, которая в лаконичной форме отвечает на эти вопросы и продолжает, как и в древности, «объяснять мир». Притча заключает в себе потенциальный диалог: давая, казалось бы, четкий ответ на поставленный вопрос, она порождает ответную реакцию либо в сознании адресанта («Я-Я»-коммуникация, по Ю. М. Лотману), либо в сознании адресата («Я

– ОН»-коммуникация в терминологии Ю. М. Лотмана). Все эти факты есть доказательства актуальности жанра притчи в современном мире.

Однако объем жанра притчи сейчас расширяется. Притча переживает переходную стадию своего развития: с одной стороны, жанр притчи востребован в пространстве интернет, с другой стороны, притчей называются сейчас и достаточно крупные художественные произведения.

УДК 801. 2. 27

Некоторые особенности интерпретации дейктических полей с разноплановой структурой

Щербаков К. Ю.

Кемеровский государственный университет

Существует несколько способов анализа и интерпретации ДПРС. Каждый из них имеет свои собственные специфические особенности, но в целом все они строятся на разграничении двух ключевых плоскостей дейксиса – противопоставленных друг другу дейктических полей.

Один из способов объяснял такой случай по преимуществу со стилистической точки зрения. Ключевое положение в данном случае – это двуплановая репрезентация дейксиса в письменных текстах. Здесь мы имеем дело с двумя типами дейксиса – внешним и внутренним дейксисом текста. Внешний дейксис устанавливает соотношение понятий пространства и времени между автором текста и читателем, точкой отсчета является автор, а читатель выступает в роли адресата. Внутренний дейксис устанавливает пространственно-временную соотнесенность между лицами, изображенными в тексте, он основан на внутритекстовых отношениях между воображаемыми участниками событий и имеет воображаемую точку отсчета. Внутренний дейксис строится на основе прошедшего времени, т. е. представляет собой дейктическое поле, которое удалено от говорящего по пространственно-временной оси. Двуплановость дейксиса определяет использование тех или иных дейктических единиц, и ярче всего это проявляется на примере пространственного и временного дейксиса, которые по-разному обозначаются на каждом из уровней. Соответственно если в контексте прошедшего времени употреблялись формы настоящего времени, то считалось, что в таком случае говорящий использует формы настоящего времени в отношении прошедшего для того, чтобы придать изложению более ‘живой’ характер. Подобное явление получило название дейктической проекции, когда дейктический элемент не согласовывается с контекстом его употребления и, следовательно, отсутствует корреляция между дейктическим элементом и говорящим субъектом. Явление дейктической проекции объясняет случаи аномального использования дейктических единиц, не соответствующих контексту их употребления. Однако на сегодняшний день данная точка зрения подвергается сомнению. Согласно этой точке зрения, говорящий не может становиться на позицию другого лица, так как говорящий не может принципиально изменить свою собственную позицию, иначе при этом он потеряет свой собственный статус говорящего.

Еще один аспект интерпретации ДПРС разрабатывается в теории дейктического смещения (англ. Deictic Shift Theory). Согласно этому подходу ДП говорящего Я – Здесь – Сейчас, включающее в себя самого субъекта высказывания, место и время произнесения высказывания, не находится в неподвижном состоянии, а смещается по мере развертывания дискурса. Только находясь в той же дейктической плоскости, т. е. опираясь на взгляд изнутри, возможно полноценное дейктическое декодирование сообщения или текста. «Случается так, что авторы и читатели литературных произведений представляют, что они находятся в реально несуществующем мире. Они толкуют текст, отождествляя себя с героями и мысленно представляя себя внутри произведения... Читатель радуется, когда все идет хорошо и переживает, если герои в опасности...» [2]. Субъект речи не занимает в структуре текста строго фиксированной позиции, его ДП смещается от первоначальной точки отсчета. В итоге получается новый тип ДП, который аккумулирует признаки как поля субъекта речи (условно обозначаемого как Я – Здесь – Сейчас), так и поля описываемых событий (Он – Там – Тогда). Подобный случай объясняется общими когнитивными способностями человека представления окружающего его мира. Таким образом, здесь происходит фактическое инкорпорирование субъекта речи, а затем и интерпретатора (читателя) во внутреннюю дейктическую структуру текста. Если первый подход разделял внешний и внутренний дейксис, то теория дейктического смещения, наоборот, утверждает, что в подобном случае происходит виртуальное объединение двух противопоставленных дейктических полей и образовывается новый смешанный тип ДП, который основывается на особенностях когнитивной деятельности человека.

1. Бурлакова В. В. Семантические значения дейктических элементов в тексте // Содержательные аспекты предложения и текста.–Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1983. – С. 141-145

2. Segal M. E. Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory // *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. – Hillsdale, 1995. – P. 3–17

Деловое письмо на английском языке с позиций когнитивной лингвистики

Юнг А. В.

Амурский государственный университет

Современный этап развития научных направлений характеризуется тем, что большинство наук обратили свой взор на человека, не стала исключением и лингвистика, а именно – когнитивная лингвистика, один из основных постулатов которой, по мнению Е. С. Кубряковой, состоит в том, что между когнитивными структурами с одной стороны, и языковыми – с другой, существуют вполне определённые корреляции [2].

В когнитивной лингвистике язык рассматривается как инструмент и воплощение когнитивной способности человека, который в свою очередь является носителем, органичной частью той или иной культуры.

С началом когнитивной лингвистики для объяснения взаимоотношений языка и культуры широко используется термин “картина мира”. Вербализуется картина мира посредством “языковой картины мира”, а на ментальном уровне она представлена “концептуальной картиной мира”, то есть системой концептов, объединённых по одному доминантному признаку.

Объектом нашего внимания является концептосфера “Деловая деятельность”, которая представляет собой систему концептов, таких как: “Деловые переговоры”, “Презентация”, “Деловая переписка” и так далее. Анализ того или иного концепта происходит путём обращения к его языковой реализации.

Действительность концептуализируется разными способами, что даёт возможность исследователю трактовать концепт широко. В соответствии с этим, концепты могут быть разного типа или формата – образы, представления, понятия, гештальты, ментальные модели, схемы, фреймы и так далее.

Таким образом, ментальная модель ситуации – является одним из типов ментальной репрезентации знания.

Экстраполируя данную точку зрения на тему нашего исследования, представляется возможным говорить о наличии в памяти модели “получение письма”, которая является более общей и представлена такими частными, как: “модель получения личного письма”, “модель получения письма из официальных органов”, “модель получения делового письма”, “модель получения делового письма на английском языке”.

Ситуационные модели не являются застывшими ментальными репрезентантами, с течением времени их структура может подвергаться изменениям, кроме того, они являются ограниченными сферой своей языковой реализации. Так, к примеру, ситуационная модель “получение делового письма на английском языке” релевантна для определенной сферы социальной активности индивида, а именно – деловой.

Помимо присутствия так называемой ситуационной модели в эпизодической памяти имеется и текстовая база, состоящая из локально и глобально связанной последовательности пропозиций [1]. Инкорпорирование определенных текстовых баз в рамках той или иной модели представляет собой пресуппозиционное знание, представленное в виде фрейма. В данном случае мы имеем дело с фреймом “Деловое письмо на английском языке”.

Обоснование фреймового подхода к тексту делового письма можно сделать, привлекая теоретические воззрения Т. А. ван Дейка, а именно: деловое письмо представляет собой фрейм, так как является “типизированной последовательностью речевых актов, структура которых имеет относительно конвенциональный или “ритуализированный характер”. В этих случаях мы встречаемся с некоторым набором различных (речевых) актов, каждый из которых в глобальном действии имеет сворю конкретную функцию: служит началом, введением, приветствием, содержит аргументы, используется для защиты, завершает коммуникацию и так далее” [1].

Далее следует сказать о том, что фрейм “Деловое письмо на английском языке” представляет собой набор слотов: “адресант”, “адресат”, “тема”, “время”. Каждый из представленных слотов имеет дальнейшее деление на подслоты. Так, к примеру, слот “адресат” включает подслоты “внешний адрес”, “вступительное обращение” и так далее.

1. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. –М.: Прогресс, 1989. – 312с.

2. Кубрякова Е. С. Ведение. Проблемы представления знаний в языке // Структуры представления знаний в языке. – М.: ИНИОН РАН. –С. 5-32.

УДК 808. 2 – 3

Фразеология драматургии И. С. Тургенева

Юрченко С. А.

Волгоградский государственный педагогический университет

Фразеологизмы, являясь единицами вторичной номинации, обладают богатейшими возможностями в выражении эмоционально-оценочного отношения человека к окружающей действительности. Фразеологические единицы характеризуются ярко выраженной антропоцентричной направленностью. Особенно актуальным это качество фразеологизмов оказывается в исследовании функции фразеологии в драматических произведениях, где решающую роль играют высказывания персонажей.

1. Анализ роли фразеологической доминанты в драматургических произведениях И. С. Тургенева позволяет говорить о правомерности ее существования. По мнению исследователей, фразеологическая доминанта возникает как мотив, материализованный в повторе фразеологических единиц в значении повторяющегося элемента, образующего стержневую смысловую линию в тексте. Так, название произведения является своего рода «тематическим ядром», оно представляет собой «обязательную многомерность нескольких сюжетных линий, которая реализуется через идею, закодированную в названии произведения» (Кошечкина И. Г. Текстобразующие структуры языка и речи. – М., 1983). Например, интерпретируя название пьесы «Где тонко, там и рвется», мы отмечаем тонкость Горского как черту характера и непрочность («тонкость») отношений Горского и Веры, которые обрывает героиня, почувствовав их неискренность. Таким образом, пословичное название пьесы выступает в качестве материала для развертывания фабульной ситуации. Оно выступает в роли проспективной единицы, которая содержит сведения, определяющие все построение пьесы, становится ее тематическим стержнем.

2. Речь персонажей выступает в качестве информационного и идейного ядра произведения. В репликах действующих лиц заключены взгляды, мнения, с которыми автор согласен или же, напротив, спорит. Автор-драматург, во-первых, эстетически воспроизводит проявление действительных речевых навыков членов современного ему общества и, во-вторых, отступает от реального языкового употребления в соответствии с художественными задачами. В ходе анализа разговорно-диалогических текстов в драматургических произведениях И. С. Тургенева нами выявлен ряд особенностей использования фразеологических единиц:

а) употребление фразеологизмов, закреплённых в языковой системе с определенным значением. Например: Горский. Вы вне себя от радости... Что с вами? Станицын. Горский... мне бы, по-настоящему, не следовало... но я не могу – радость меня душит... («Где тонко, там и рвется»).

б) использование фразеологических единиц с декодированием их значения (языковая игра). Например: Дон Пабло. Вы не уйдете. Донья Долорес. Да, точно; я не могу уйти... Радуйтесь, кошка, – попалась вам мышь в лапы. Дон Пабло. Прекрасно, сударыня; я готов продолжать ваше сравнение... Попалась в когти, говорите вы; а кто велел ей выходить... Сидел бы мышонок в своей норе да поглядывал бы на божий свет... («Неосторожность»).

в) употребление образных речевых оборотов, образованных в данный момент речи по типу фразеологических единиц (контекстные фразеологизмы). Например: Наталья Петровна. Знаете ли что, Ракин: вы, конечно, очень умны, но иногда мы с вами разговариваем, точно кружево плетем... А вы выдали, как кружево плетут? В душевных комнатах, не двигаясь с места... Кружево – прекрасная вещь, но глоток свежей воды в жаркий день гораздо лучше. («Месяц в деревне»).

3. Использование фразеологических единиц для характеристики мужских и женских персонажей почти всегда обусловлено контекстом, в котором они функционируют. С помощью контекста раскрывается смысл фразеологической единицы и закономерность ее употребления в конкретной реплике. Например, возраст персонажа можно определить следующим образом: Аваков: Устал я, признаться сказать, устал таскаться по трактирам... Старые кости мыкать. Ведь третий год... Вот уж точно можно сказать, седина в бороду, бес в ребро... («Вечер в Сорренте»). Общественное положение также отражается во фразеологизме: Пряжкина. Вот я посмотрю, как Михайло Иваныч Машу-то теперь пристроит? Насидится она в девках, мать моя! («Холостяк»). Отношения между мужчиной и женщиной складываются по-разному. Это зависит от их характеров, особенностей мировосприятия и т. Д. Кроме того, развитие дальнейших отношений зависит от обстоятельств, в которые попадают герои

Фразеологическая система современного русского языка как совокупность гетерогенных фразеологических единиц, связанных устойчивыми связями и отношениями, противоречива и неоднозначно детерминирована, что находит отражение в произведениях художественной литературы, в частности, в драматургии.

Семантика и сочетаемость древнерусских глаголов начати (почати) и коньчати (на материале Новгородской Первой летописи младшего извода)

Юрьева И. С.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Задача данной работы – рассмотреть систему значений, сочетаемость и соотношение глаголов начати и коньчати.

1. Сочетания глагола начьноу (почьноу) с инфинитивом в древнерусском языке не являются чисто грамматической формой для выражения значения будущего времени.

2. В отличие от современного русского начать, глагол начьноу (почьноу) в древнерусском языке сочетается с глаголами, обозначающими “постоянные свойства и отношения”, и с глаголами, обозначающими действия или процессы, которые уже происходили до возникновения описанной ситуации. Например:

а иже изломить копие, ли шить, или портъ, а начьнет хотѣти его держати [раба] у себе, то прияти скота у него (НЛ 80 об. – 177, под 6524 = 1016 г.) Здесь речь идет о том, что хозяин “не хотел” выдавать раба и до прихода посланных.

На материале Новгородской I летописи можно выделить следующие значения инфинитивных конструкций с начьноу (почьноу):

- начьноу (почьноу) + инфинитив = начало существования новой ситуации:
святополк сѣдѣ в киевѣ по отци, и сѣзва кыянѣ и нача даяти имѣние имѣ (НЛ 75 – 169, под 6523 = 1015 г.). Святополк...созвал киевлян и стал раздавать им имущество (то есть стала существовать новая ситуация).

- начьноу (почьноу) + инфинитив = совершившаяся ситуация:
и нача оканньны боятися смерти, рече александру: “даи намъ сторожь, дажь насъ не избикють” (НЛ 177 – 310, под 6767 = 1259 г.) И этот окаанный испугался смерти...

- начьноу (почьноу) + не + инфинитив = прекратить, перестать.
или холопъ ударит свобода мужа, а убъжитъ в хоромъ, а господинъ начьнет не дати его, то холопа пояти, да платитъ за него господинъ его 12 гривнѣ (НЛ 80 об. – 177, под 6524 = 1016 г.) Если холоп ударит свободного человека... а (его) господин не станет его выдавать, то холопа следует схватить (и потребовать), чтобы его господин заплатил 12 гривен.

Здесь с помощью начьнет не дати выражено значение не выдаст, то есть станет укрывать. Ситуация укрывать отмечена с конца: господин не выдает спрятанного холопа.

3. В отличие от начати, используемого в инфинитивных сочетаниях, глагол коньчати и его приставочные производные встречаются только в сочетаниях с существительным в винительном падеже (например, концаша церковь) или предлогостно, заполняющим ту же валентность. (Например:

и доконцаша со княземъ косянтиномъ и со всѣмъ великимъ новымградом, что быти на съезде мистерю, а князю косянтину и новгородомъ послати своих боярь (НЛ 252 – 413, под 6928 = 1420 г.) И они заключили (договор) с князем Константином и всем великим Новгородом, (в котором стояло), что мастер (ордена) должен быть на съезде, а князь Константин с новгородцами должны послать своих боярь.

Сопоставив семантику и сочетаемость начати и коньчати, можно сделать вывод, что соотношение этих глаголов не строилось на противопоставлении начальной и конечной фазы действия. В древнерусском языке начати оформлял всю ситуацию в целом, как со стороны ее начала, так и со стороны конца (см. сочетания с не), коньчати не соотносится по этим параметрам с начати. Принципиальные различия между ними заключаются в сочетаемости.

УДК 821. 161. 1-31

Эсхатологический миф в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия»

Яковлева Н. С.

Стерлитамакский государственный педагогический институт

Исследователи творчества М. А. Булгакова придерживаются точки зрения, согласно которой художественное пространство в романе «Белая гвардия» организовано по принципу концентрических кругов или «матрешки»: дом, город, космос. В предлагаемой работе мы бы хотели дополнить и отчасти трансформировать эту устоявшуюся модель, в которой точкой отсчета является круг личного пространства, передающий субъективное мировосприятие отдельной индивидуальности.

На наш взгляд, все пространственные составляющие «матрешки» не просто включаются друг в друга, но имеют общую ось, стержень, который образуют три бытийно-смысловые сферы: бог культура и хаос –соответствующие трем традиционным сферам мистериальной модели мира [2,161].

С верой в бога в душе живут все члены семьи Турбиных. Молится Елена Пресвятой Богородице с надеждой на спасение брата. Икона – неотъемлемая часть дома Турбиных. Она охраняет и дает силы в тяжелых жизненных ситуациях. «Электрический белый крест в руках громаднейшего Владимира на Владимирской горке» освещает и освящает Город. «И был он виден далеко, и часто летом, в черной мгле, в путаных заводях и изгибах старика-реки из ивняка, лодки видели его и находили по его свету водяной путь на Город, к его пристаням» [1,72]. Алексей Турбин видит во сне вахмистра Жилина, которому на том свете удается побеседовать с Богом. Господь говорит, что для него на земле равны все люди, и белые, и красные. С огромных высот слендит Бог за всеми происходящими событиями. В «черное, потрескавшееся небо» устремляются глаза Николки, размышляющего о несправедливости, постигшей его семью.

Мир культуры – это пространство, в которое естественно и органично погружено бытие всех обитателей турбинского дома и жителей Города до 1918 года. Все, что имеет отношение к ней, имеет отношение и к вечности. Это подтверждается целым рядом образов и сюжетных ситуаций романа. Будут мучиться и умирать Турбины, разрушится Город, уйдут из него его жители, являющиеся носителями культуры, упадут стены дома, но «часы, по счастью, совершенно бессмертны, бессмертен и Саардамский плотник, и голландский изразец» [1,38], и Фауст, и разноцветный Валентин. Бесконечны в своем существовании все культурные ценности, проповедующие любовь, взаимопонимание, тепло человеческих отношений. Культура – это то, что соединяет человека с Богом и одновременно обладает способностью противостоять хаосу, упорядочивая его.

Миру в романе М. А. Булгакова в нынешнем его состоянии грозит поглощение хаосом, который постепенно охватывает каждый пространственный круг. В дом вторгаются чуждые ему начала разлада вместе с холодом и «запахом войны», которые принес с собой Мышлаевский. Аромат «шоколадных книг» сменяется «противным» запахом денатурата, вина, вшами и бранными словами. Затем, с приходом Гальберга, хаос подступает все ближе. «Через полчаса все в комнате с соколом было разорено. Чемодан на полу и внутренняя матросская крышка его дыбом» [1,47]. Тревога и смятение охватывает каждого члена семьи Турбиных. Образ моттиры, заполнившей собой все пространство дома, в сознании Алексея становится образом знаковым: хаос проникает уже в души человеческие.

Символическим воплощением Хаоса становятся новые лики Города: «Свои давнишние исконные жители жались и продолжали сжиматься дальше, волею-неволею впуская новых пришельцев, устремившихся на город». Далее читаем: «Город разбухал, ширился, лез, как опара из горшка»[1,72-73]. Это состояние Города символически отражено в образе пульсирующей в небе «звезды Марс», которая «сжималась и расширялась, явно была пятиконечная». Метафорой сил и энергии Хаоса, охватившего мир, становятся образы ветра и вьюги, о чем уже неоднократно упоминалось в литературе о Булгакове. В Апокалипсисе мы можем найти аналогичный символический мотив: «И после сего видел я четырех ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево» [Откр 7:1]. Хаос охватывает землю: «Четвертый Ангел вострубил, и поражена была третья часть солнца и третья часть луны и третья часть звезды, так что затмилась третья часть их и третья часть дня не светла была – так, как и ночи» [Откр 8:12].

Хаос у Булгакова не просто бездна, в которой разрушается все оформленное. Это, как в христианской эсхатологии, промежуточный этап, подготавливающий рождение нового мира и нового человека. Больной сифилисом Русаков читает в Апокалипсисе: «И увидел я новое небо и новую землю ибо прежнее небо и прежняя земля миновали и моря уже нет». [293]

Возникнет новый мир, который всегда будет освящен крестом святого Владимира. В нем всегда найдется место Фаусту, Валентину, Капитанской дочке и всему, что поможет человечеству строить жизнь по законам любви, красоты, чести и справедливости.

1. Булгаков М. А. Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Рассказы. М., 1989.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Под ред. С. А. Токарева. М.. 1992. Т. 2.