

Оглавление<sup>1</sup>

## Подсекция «Дискурс и теория коммуникации»

<i>Банникова Н.В.</i> Особенности нарративного дискурса анекдота в прозе Сергея Довлатова.....	235
<i>Бирюкова М.П.</i> Психолингвистический анализ политического рекламного текста.....	237
<i>Болохова И.В.</i> Эльф и тролль в сознании русской и датской молодежи.....	239
<i>Деветьярова О.И.</i> Влияние логико-композиционной структуры информационных программ на восприятие аудитории.....	241
<i>Золотарева А.А.</i> Локализация чувств и эмоций в соматическом коде (на материале китайского и русского языков).....	243
<i>Клокова А.Г.</i> Психологические параметры языковой личности в художественном тексте.....	246
<i>Костионова М.В.</i> И.И. Введенский и Н.В. Гоголь: о переводе романа Теккерея «Базар житейской суеты».....	249
<i>Курова Н.С.</i> Речь Востока и речь Запада в рассказе Салмана Рушди «Ухажерчик».....	251
<i>Мурадова О.В.</i> Концептуальное поле <i>судьба</i> в современной русской лингвокультуре.....	252
<i>Остренко Е.А.</i> Элементы пушкинского интертекста в поэтическом дискурсе Веры Павловой.....	255
<i>Скворцова А.В.</i> Особенности перевода языка субкультуры (на материале русскоязычных переводов романа Дж.Керуака «On the road»).....	257
<i>Снятков К.В.</i> О монологичности речи спортивного телекомментатора и способах ее диалогизации (на материале комментариев Алексея Попова).....	259
<i>Черниогло Е.Н.</i> Ритм лирической прозы в аспекте восприятия читателем (на материале творчества К. Гамсуна и Б. Пастернака).....	262
<i>Чуреева О.А.</i> Путь от художественного дискурса к «театральному тексту».....	264
<i>Шабанова О.А.</i> «Философия творчества» Э.А. По: разоблачение с подвохом (к проблеме формирования американского литературного профессионализма).....	266

<sup>1</sup> Внимание! Страницы электронной версии не совпадают со страницами опубликованного сборника секции «Филология»!

## ДИСКУРС И ТЕОРИЯ КОММУНИКАЦИИ

### Особенности нарративного дискурса анекдота в прозе Сергея Довлатова

**Банникова Наталья Владимировна**

*Магистрант Казахского национального педагогического университета им. Абая,*

*Алма-Ата, Казахстан*

В последние годы очень остро стоит вопрос жанрового определения и трансформации литературных жанров. Как отмечают многие исследователи, традиционные жанры, изживая себя, подвергаются деконструкции, тем самым выходя на совершенно новый уровень бытования и продолжая развиваться в русле новых представлений о собственной структуре, которая также беспрестанно трансформируется. И что немаловажно, изменения эти происходят под влиянием факторов не только внутрилитературных, но и общекультурных, общесоциальных. Собственно говоря, именно здесь хочется развести традиционное понимание текста с понятием дискурса: текст обычно понимается как некое статичное образование, дискурс же предполагает динамичную, разворачивающуюся (причем не только в пределах собственного хронотопа, но и выходящую за него) структуру. Очень близко к пониманию дискурса подходит М.М. Бахтин, утверждающий, что любой текст есть высказывание [Бахтин]. Таким образом, предполагается наличие речевой ситуации, которая сама по себе динамична, поскольку является ситуацией диалога (точнее дискурса) с соответствующим определенному моменту распределением ролей: адресат – адресант, читатель – писатель, слушатель – рассказчик. Именно такое понимание текста позволяет выйти за рамки традиционной жанровой замкнутости, представив текст как живой организм, не только саморегулирующийся, но и подвергающийся влиянию извне.

Анекдот – жанр фольклорный, переживший второе рождение в литературе модернизма (Чехов, Хармс, Зошенко) и продолжающий продуктивно существовать в эпоху постмодернизма (Терц, Пелевин, Довлатов и многие другие современные авторы). У С. Довлатова анекдот олитературивается, отходя от исконного устного бытования. Беря за основу какой-то интересный, с точки зрения автора, случай, Довлатов конструирует текст, который, хотя и является анекдотом по своей сюжетно-повествовательной структуре, приобретает форму литературного произведения. Есть, конечно, у Довлатова тексты, которые полностью отвечают жанру анекдота как в повествовательных особенностях, так и в сюжетно-композиционном плане («Две сентиментальные истории», «Из рассказов о минувшем лете»). Вообще формы воплощения анекдотов в довлатовских текстах достаточно разнообразны: от анекдотических врезок до подчинения всей структуры текста речевой ситуации анекдота, но, пожалуй, наиболее продуктивно используемыми С. Довлатовым становятся *инсталляция; включение анекдотиче-*

*ских эпизодов в повествование и (о чем говорилось выше) конструирование текста согласно стратегии анекдота.*

Инсталляции у С. Довлатова носят характер исключительно «репродуктивно-ситуативный», порой воспроизводят не только смысл, но и содержание анекдота, что не мешает им приходиться к месту в тексте. Инсталляции при этом не становятся ни смысло-, ни структурообразующими компонентами, а, скорее, имеют психологические характеристики и функции: разрядка обстановки, привлечение внимания читателя или других героев, вовлечение их в процесс коммуникации. Анекдот в данном случае выступает как средство решения определенных задач, которые стоят перед автором-рассказчиком и самим текстом.

Интересны включения в текст анекдотических эпизодов, которые вроде бы и представляют собой отдельные истории, занимательные и узнаваемые, но очень четко вписываются в структуру с целью не столько заострить внимание на самой ситуации, сколько выявить какие-то особенности поведения и характеров героев в предлагаемых обстоятельствах. Анекдот при этом становится средством характеристики событий и персонажей не только в какой-то конкретной ситуации, а независимо от нее (хотя и обуславливаются ею, правда лишь в данный, конкретный момент).

Что же касается конструирования текста и подчинения его коммуникативной стратегии анекдота, хочется особо отметить, что это один из излюбленных довлатовских приемов. Ни в коем случае нельзя назвать С. Довлатова ни сатириком, ни фельетонистом, пишущим на злобу дня, но при этом он не только включает в текст современную ему реальность, но и вкладывает определенное отношение к ней. Пожалуй, секрет в том, что довлатовская проза не претендует на роль социального проводника, это скорее сугубо личностно осмысленное отношение к жизни.

Суть анекдотичности С. Довлатова во многом – порождение советской эпохи.

Бурное развитие анекдота в эпоху модернизма и постмодернизма можно связывать еще и с неустойчивой социально-политической обстановкой этого времени – Октябрьская революция, образование СССР, Вторая мировая война, сталинские лагеря, хрущевская оттепель, Перестройка и, наконец, развал «великого и могучего». А. Терц в своей статье «Анекдот в анекдоте» [Терц] говорит о роли анекдота как иносказания: если есть табу, должен быть и эквивалент ему в виде эвфемизма, что свойственно творчеству С. Довлатова в целом.

С социально-культурологическим фактором, влияющим на создание и понимание анекдота, тесно связан фактор ментальности: советского человека, советского интеллигента (их Довлатов выделяет в особый класс) и, конечно же, представителей других культур.

Для С. Довлатова как постмодернистского автора огромное значение имеет игровое начало: самопародирование, гиперрефлексия автора, травмирование образов-персонажей, различного рода ошибки, обманы

чувств – слуха, зрения, что создает комические ситуации, которые вполне могут отделиться от контекста и существовать как самостоятельные произведения. Можно говорить о наличии в долатовских текстах автора-рассказчика. Факторов здесь множество: от языка, максимально приближенного к разговорной речи, до самого отношения автора к героям и тексту.

*Литература*

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.

Терц А. Анекдот в анекдоте // Синтаксис. Париж, 1978 / № 1. С. 77–95.

**Психолингвистический анализ политического рекламного текста**

***Бирюкова Мария Петровна***

*Студентка Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Москва*

Современная психолингвистика – это наука о языковом поведении и языковом опыте, поэтому психолингвистический аспект исследования любого текста основывается на знании того, как люди воспринимают, запоминают и продуцируют дискурс. Из приведенных выше высказываний неизбежен вывод о том, что в центре внимания психолингвистики находятся речевой механизм человека и особенности его становления и функционирования. Для отечественной психолингвистики как *теории речевой деятельности* с самого начала было свойственно признание активности субъекта и включенности его в коммуникативное и прочее взаимодействие при ведущей роли семантики и мотивации. Речевое поведение представляет собой индивидуальный набор предпочтений, при помощи которых отправитель сообщения в процессе коммуникации автоматически извлекает определенные языковые средства, необходимые ему для выражения мыслей, намерений, желаний. В модели, разработанной И.А. Зимней [Зимняя: 81], формирование и формулирование мысли посредством языка трактуется как сложный и многосторонний процесс, в котором разграничиваются три основных уровня: *побуждающий, формирующий и реализующий*.

Исходным для всякого речевого высказывания является мотив, с которого оно начинается, иначе говоря, потребность выразить в речевом высказывании заявленное содержание. Возникновение субъективного побуждения к цели обычно означает начало сложного процесса ситуативного развития мотивации, в результате которого оценивается возможность и определяется способ достижения необходимого результата.

Процесс принятия решения является центральным на всех уровнях переработки информации и психической регуляции в системе целенаправленной деятельности. Это волевой акт формирования последовательности действий, ведущих к достижению цели, и одновременно когнитивный процесс, в ходе

которого производится выбор между возможными опциями и сценариями. Автор как активный субъект, осознавший свои цели, должен выбрать стратегию их реализации. В целом, выбор соответствующей стратегии, находясь на стороне реципиента, на позиции восприятия, полностью зависит от способности автора привнести в нее элементы воздействия, реализовав тем самым основную задачу политической рекламы.

Политическую рекламу как таковую можно определить как форму политической коммуникации в условиях выбора, адресное воздействие на электоральные группы, имеющее целью преподнести «в крайне доступной, эмоциональной, лаконичной, оригинальной, легко запоминающейся форме суть политической платформы определенных политических сил, настроить на их поддержку, сформировать и внедрить в массовое сознание определенное представление об их характере, создать желаемую психологическую установку, предопределяющую направление чувств, симпатий, а затем и действий человека» [Феофанов: 57]. Одним словом, общественное предназначение политического дискурса состоит в том, чтобы внушить аудитории необходимость политически правильной системы мнений, оценок, побудить к действию.

Для успеха предвыборной кампании решающим является умение ясно поставить задачи политической рекламы и проследить, чтобы они выполнялись в процессе создания текста. Поэтому центральный вопрос любой предвыборной кампании звучит приблизительно так: «Что нужно сделать для того, чтобы добиться внимания и без того перегруженных информацией, не интересующихся политикой избирателей?»

Для современной предвыборной кампании решающими являются те средства массовой коммуникации, в которых преобладают визуальные элементы, поскольку потребители на рынке информации предпочитают изображения. Уже то обстоятельство, что визуальная информация воспринимается человеком в первую очередь, независимо от места ее нахождения в сообщении, заставляет задуматься об организации визуального плана рекламного текста. Рисунок по сути своей многозначен, емок и тем не менее конкретен, поскольку более или менее точно воспроизводит фиксированный элемент действительности. От изображения непосредственно зависит, состоится ли контакт между отправителем и потенциальным адресатом.

Отечественные лингвисты и психологи пришли к выводу, что субъект в каждом случае (будь то продуцирование или восприятие рекламного сообщения) активен через его постоянное взаимодействие с окружающим миром. Рекламный дискурс представляет собой, таким образом, диалогичную структуру, в которой адресант управляет процессом восприятия.

*Литература*

Зимняя И.А. Лингвopsихология речевой деятельности. М., 2001.

Феофанов О.А. Что может политическая реклама // Коммунист. 1991. № 12.

**Эльф и тролль в сознании русской и датской молодежи****Болохова Ирина Владимировна***Студентка Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Москва*

В последние десятилетия возрастает интерес к вопросу взаимодействия культуры и языка. Появляются специальные словари, отражающие взаимоотношение этих понятий и то, как культура фиксируется в языке (лингвокультурологический словарь «Русское культурное пространство», Большой фразеологический словарь русского языка под ред. В.Н. Телия).

Существуют разные культуры и языки, которые мы можем сравнивать, чтобы увидеть общие черты и различия. Для своего исследования мы выбрали два культурных пространства, русское и датское. Принадлежа общей Европейской культуре, культуры России и Дании обладают общими чертами, но при этом они имеют и национально специфические особенности.

В настоящем докладе мы рассматриваем образы эльфа и тролля, в первую очередь с точки зрения их восприятия русской и датской молодежью. Эти персонажи были нам интересны, так как они являются «своими» для датской культуры, а для русских эти образы заимствованы. Нам любопытно узнать, отличаются ли, и если да, то чем, восприятия этих существ русскими и датчанами.

Для выполнения этой задачи мы проанкетировали молодых людей и девушек в возрасте от 18 до 25 лет (далее ИИ – испытуемые информанты). Наша анкета условно делится на 2 части: в I части мы просили написать первые ассоциации, вызываемые словами, и описать внешность персонажей, во II части указать присущие им признаки из предложенного нами списка.

Начнем с анализа анкет, заполненных датчанами.

**Эльф: Результаты обработки I части анкеты:** для датчан эльф – положительный персонаж. Он внешне привлекателен и связан с чем-то сказочным, с приключениями, с богатством, с радугой. Он светлый, нездешний и легкий, парящий над землей. Внешне это маленькое красивое существо в зеленых одеждах. У него заостренные уши, длинные волосы, может быть небольшая бородка, а также крылья. Эльф умен, любит загадывать загадки и не прочь подразнить человека.

Отметим, что некоторые ИИ проассоциировали эльфов с произведением Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец», что наложило отпечаток на восприятие этого существа.

**Результаты обработки II части анкеты:** 60% ИИ посчитали эльфа добрым, светлым и умным. 50% ИИ признали этих существ красивыми, полезными, дружелюбными, милыми и неопасными. Почти все опрошиваемые согласились, что эльф маленький, и только один человек воздержался высказать свое мнение по поводу размера этого существа. Никто не посчитал эльфов злыми, вредными, темными, глупыми, враждебными или воинственными.

**Троль: Результаты обработки I части анкеты:** Как показал эксперимент, тролль не столь однозначен, как эльф. У датчан он ассоциируется с включениями, колдовством, заколдованным королевством, принцами и принцессами, а также с детскими книжками, в которых обо всем этом рассказывается.

Троль, безусловно, не очень приятный персонаж, он грязный, вонючий, со спутанными волосами, уродливым носом, с черными лицом и руками. Подавляющее число датчан считают, что тролли огромных размеров и живут они в пещерах или норах в холмах.

**Результаты обработки II части анкеты:** Троль не является однозначно ни положительным, ни отрицательным персонажем: хотя подавляющее большинство признает тролля злым, есть и такие, кто все же считает его добрым. Все ИИ согласились, что тролль уродлив, 80% посчитали его темным, большим и лохматым. Две трети опрошенных признают троллей вредными, опасными, отталкивающими и враждебными. Однако есть те, кто считает троллей дружелюбными.

Теперь перейдем к тому, как эльфов и троллей воспринимают русские, для которых эти существа являются «чужими». (Заметим, что русские ИИ отвечали намного охотливее датчан: если первые писали по 7–8 слов (редко <5), то датчане часто ограничивались двумя-тремя словами, иногда даже одним словом.)

**Эльф: Результаты обработки I часть анкеты:** Для русских эльф является положительным персонажем. Он светлый, легкий, парящий и обязательно красивый. 40% ИИ считают эльфов маленькими, таких же размеров, как стрекоза или мотылек, 30% представляют эльфов высокими или ростом с человека. Многие признают эльфов грациозными и музыкальными, близкими к природе и живущими в гармонии с ней, эльфы умны, и, по представлениям некоторых ИИ, им «не свойственны добрые или злые чувства». Что же касается внешности, то эльфы светлокожие, с длинными светлыми волосами, светлыми глазами, а также непременно с заостренными ушами и могут иметь крылья (ср. ответы датчан). Отметим, что на восприятие эльфов русскими, как и в случае с датчанами, повлияла книга Дж. Р. Р. Толкиена, что было отмечено в ассоциациях.

**Результаты обработки II части анкеты:** 80% опрошенных считают эльфов добрыми, светлыми, умными, красивыми и дружелюбными. Однако если 65% соглашаются, что эльфы мирные, 6% считают, что эльфы злые, враждебные, опасные и воинственные.

**Троль: Результаты обработки I часть анкеты:** Представления русских о них очень разнятся, как по внешним признаками, так и по внутренним характеристикам. Тем не менее, для русских, как и для датчан, это в большей степени отрицательный, чем положительный персонаж. 65% ИИ склоняются к тому, что тролль большой, великан, 30% считают тролля маленьким, карликом. Вне зависимости от размеров это уродливое, дурно пахнущее существо. Для кого-то он «с наростами» по всему телу и с дубиной, злой и прожорливый, для

кого-то это нелепое, неуклюжее, смешное существо, для кого-то он ассоциируется с пустым обреченным взглядом, ограниченным мышлением.

Троль неизменно связан с пещерами, подземельем, рудниками и сокровищами. Для некоторых ИИ он связан с лесом, горами, полянами, а также со снегом и Скандинавией. Он вызывает ассоциации с опасностью, злом, мраком и агрессией. Отметим, что у некоторых ИИ тролль проассоциировался с Мордором из «Властелина колец».

**Результаты обработки II части анкеты:** Троль предстает как еще более сложный и неоднозначный персонаж. 60% считают тролля злым, уродливым, опасным и враждебным. Однако 20% ИИ уверены, что тролль добрый, полезный, неопасный и дружелюбный. 30% считают тролля милым, а 40% – отталкивающим.

Таким образом, можно заключить, что хотя для культуры датчан они «свои», а для культуры русских заимствованные, взгляды русской и датской молодежи на эльфов и троллей весьма близки. Однако есть некоторые серьезные различия. Основным является то, что для русских эльф и тролль более расплывчатые и неоднозначные персонажи, нежели для датчан, что, видимо, может быть объяснено тем, что представления датчан уходят корнями в глубокое прошлое, когда восприятие этих существ было достаточно четко определено. Для русских же эти персонажи новые, сведения о них получались из разных источников, и не последним было творчество Дж. Р. Р. Толкиена, что очевидно в случае с эльфом.

Предварительные результаты обработки данных по функционированию этих единиц позволяют нам предположить, что выявленные и проанализированные нами основные черты этих персонажей проявляются в речи носителей датского и русского языков.

### **Влияние логико-композиционной структуры информационных программ на восприятие аудитории**

*Деветьярова Оксана Игоревна*

*Студентка Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, Москва*

Влияние массовых коммуникаций вообще и телевидения в частности на общественное сознание бесспорно. Изучение же выпусков новостей как разновидности речевого сообщения представляет особый интерес, так как информационные программы имеют наиболее широкий охват различных целевых аудиторий и, таким образом, активно формируют общественное мнение. Для выявления специфики следует сравнивать каналы более контрастные по стилям подачи новостей, например, программу «Время» Первого канала и программу «Сегодня» НТВ.

Качество воздействия на сознание аудитории напрямую зависит от ее готовности к восприятию информации. Л.В. Крапивская на материале анализа телевизионных передач выявила группировку «предрасположений»,



среди которых интегрально-устойчивый характер специфической готовности типичен именно для выпусков новостей. т. е. на восприятие существенное влияние оказывает постоянная структура информационных программ. Таким образом, ключевым моментом в сравнении выпусков новостей Первого канала и НТВ является сопоставление композиционной системы и ее состава.

На основании анализа выпусков программы «Время» с 30 декабря 2006 г. по 8 февраля 2007 г. были выделены следующие композиционно-логические блоки: 1) срочные сообщения и новостные репортажи; 2) события РФ; 3) внутренняя политика РФ; 4) мировая панорама; 5) происшествия; 6) Россия – Мир; 7) мировая политика; 8) повторные репортажи; 9) аналитические репортажи.

Анализ расположения информации с точки зрения вызываемых эмоций показывает, что программа «Время» Первого канала формирует негативное восприятие информации, связанной с российской действительностью. Так блоку, посвященному внутренней политике России, предшествуют срочные сообщения, что подразумевает описание отклонений от нормы. За информацией о катастрофах и происшествиях следуют сообщения о внешней политике РФ. Таким образом, очевидно деструктивное влияние на сознание аудитории при восприятии последующей информации.

Необходимо также отметить, что сюжеты информационного выпуска программы «Время» сначала описывают события в России, и лишь затем переходят к мировым новостям. Таким образом, композиционная структура подчеркивает значимость этой информации, что вполне соответствует задачам главного российского канала.

В рассмотренных с 30 декабря 2006 г. по 5 января 2007 г. года информационных программах НТВ выделяются шесть тематических блоков: 1) срочные сообщения и новостные репортажи; 2) внутренняя политика РФ; 3) мировая панорама; 4) события РФ; 5) мировая панорама; 6) аналитические репортажи.

Сюжеты о происшествиях и повторные репортажи в программе «Сегодня» распределены по всему выпуску, что исключает негативное восприятие последующей информации – отрицательные эмоции сглаживаются за счет обрамляющих нейтральных сюжетов.

Состав блоков показывает явное преимущество сюжетов, рассказывающих о событиях в мире, и схема выпусков новостей Первого канала «срочно-Россия-мир-Россия-мир-интересно» редуцируется на НТВ до схемы «срочно-мир-Россия-мир-интересно». Информация о событиях РФ оказывается закольцованной сюжетами о мировых новостях, что приводит к тому, что российская действительность рассматривается сквозь призму мировых событий.

Проанализировав информационные программы НТВ с 5 по 9 февраля 2007 г., мы сочли возможным выделить десять тематических блоков: 1) срочные сообщения и новостные репортажи; 2) внутренняя политика РФ; 3) события РФ; 4) ми-

ровая панорама; 5) экономика РФ; 6) события РФ; 7) Деловые новости; 8) мировая панорама; 9) события РФ; 10) «без комментариев».

Последовательность блоков составляет своеобразный цикл:

**События в России** – события в России – события в мире –  
события в России – события в России – события в мире –  
события в России

Подобное расположение свидетельствует о сохранении тактики повышенного внимания к мировым новостям, и в то же время, количественного сдвига в сторону освещения событий РФ. Аналитические репортажи о России в конце выпуска не только вносят в информационную программу культурно-просветительский элемент, но и закольцовывают структуру всего выпуска.

Функциональная нагруженность информационных программ, которые все больше приближаются к программам аналитическим, постепенно снижается. Ярким свидетельством этого процесса является неполный охват тем выпуска в анонсе новостей, а также преобладание заголовков сюжетов, выполняющих, скорее, культурно-просветительскую функцию.

Исследование отдельных частей информационных программ: анонса, подводок, сюжетов, – позволило сделать вывод о различной степени персонификации информации на Первом канале и НТВ. При выборе между объективностью и увлекательностью, программа «Время» жертвует интересом зрителя в сугубо информационных сюжетах, что объясняет обилие аналитических репортажей в выпуске. Программа «Сегодня» характеризуется ярко выраженной субъективностью сюжетов на каждом из уровней выпуска. Проявляется это в осознанном привлечении внимания к личности автора репортажа при помощи представления журналиста в подводке, умелом использовании приема «репортер в кадре», присутствие автора сюжета в видеоряде анонса.

Сравнение логической структуры информационных выпусков позволило выявить роль композиционного построения в воздействии на слушателя. Прежде всего, это формирование аудитории и ее отношения к действительности при помощи создания определенной картины мира и акцентуализации определенных аспектов действительности.

#### **Локализация чувств и эмоций в соматическом коде (на материале китайского и русского языков)**

*Золотарева Анна Александровна*

*Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва*

Во многих языках эмоциональные состояния, переживания и ощущения человека выражаются при помощи лексической локализации в конкретных частях человеческого тела (например, во внутренних органах). При этом телесное пространство в каждом языке осмысливается неодинаково. Выбор «места локализации», т. е. конкретного органа чувств, может носить уни-

версальные черты, присущие многим народам. Прежде всего, такой чертой является локализация различных чувств и эмоций в сердце человека. Кроме того, некоторые эмоции прочно ассоциируются с другими органами.

Как показывает собранный нами материал, география внутренних органов, не включая сердце, в языковой картине мира (ЯКМ) китайского языка обширнее, чем в ЯКМ русского языка: внутренние органы представлены более детально и имеют значительную семантическую нагруженность. Примечательно, что значимыми являются органы физически не ощутимые и скрытые от взгляда: желчный пузырь, печень, легкие, кишки.

Соматизм желчный пузырь (*dan*) в китайской фразеологии устойчиво обозначает смелость. Поэтому наибольшее число фразеологизмов с этим соматизмом связаны с понятиями храбрости, страха или бесстрашия: *zhe ge ren you danliang* [У этого человека есть объем желчного пузыря] Он смелый человек. Соматизм желчный пузырь (часто в сочетании с соматизмом печень) выражает верность, преданность, дружескую связь: *gan dan xiang zhao* [печень и желчный пузырь обращены друг к другу] полная взаимная преданность, привязанность между друзьями. Дружеская связь метафорически уподобляется физиологическому расположению желчного пузыря и печени.

В русском языке отсутствуют фразеологизмы, содержащие компонент *желчный пузырь*, однако присутствует понятие «желчь» и образованное от него качество «желчность» (*изойти желчью; сколько же в нем желчи*, т. е. злобы), которое является отрицательным.

Соматизм **кишки** (*chang*) в ЯКМ китайского языка связан с такими состояниями, как тоска, печаль, грусть. Соматизм кишки часто встречается в китайской классической поэзии:

Yi zhi hong yan ning xiang, Yunyu Wu shan wang duan chang Ветка красной розы, в росе застыл аромат.	Hong qian duan xie shen hen, Jin ju xin fan yu duan chang На красной бумаге коротко записал глубокую печаль.
Облака и дождь на горе Ушань напрасно обрывают кишки	Снова посмотрел парчовые фразы – и обрываются кишки
(Ли Бо)	(Су Дунпо)

Такие употребления весьма разнятся с русскими эстетическими представлениями, в соответствии с которыми упоминание о кишках вызывает чувство отвращения.

В китайской ЯКМ обнажение, демонстрация кишок и других внутренних органов связаны во фразеологизмах с искренностью, откровенностью: *qing chang dao fu* [опрокинуть/вывалить кишки и живот] излить сердце. Через различные характеристики *кишок* могут быть выражены человеческие качества. Так, теплота кишок связана с добротой, отзывчивостью; холод – с сердечной холодностью, бесчувствием, неотзывчивостью: *re chang* [горячие кишки] отзывчивый, добросердечный; *leng chang* [холодные кишки] бесчувственный. Кишки могут быть «хорошими» и «плохими», что со-

ответственно метафорически оценивает весь комплекс нравственных характеристик человека: *hao xin chang* [хорошее сердце и кишки] с хорошим сердцем; *huai chang* [плохие кишки] злая натура. Отсутствие кишок и сердца указывает на неспособность испытывать чувства, отсутствие доброты. Можно предположить, что в китайской ЯКМ кишки так же важны, как и сердце, поскольку их отсутствие говорит об отсутствии у человека положительных душевных качеств: *mei xin chang* [не имеет сердца и кишок] не имеет сердца. Переворачивание, разрывание, движение в кишках связано с душевными муками, страданиями, печалью и беспокойством.

В русском языке фразеологизмы с соматизмом **легкие** (*feifu*) полностью отсутствуют. В китайской ЯКМ *легкие* представлены как часть тела, способная чувствовать боль (*все сердце и легкие болят*), холод (*все легкие похолодели*). Соматизм *легкие* полисемичен и входит в большое количество фразеологизмов.

В легких локализованы сокровенные мысли, душевные переживания человека. Например: *feifu zhi yan* [слова легких] – слова, идущие из глубины души / от сердца; *gan gen feifu* [тронуть легкие человека] тронуть сердце / душу. Поделиться своими сокровенными мыслями можно, раскрыв, представив на обозрение свои легкие, продемонстрировав при этом полное доверие другому человеку. Например: *qing tu feifu* – [раскрыть легкие и внутренности] раскрыть сердце, высказать сокровенные мысли. В легких локализуется память: *mingzhu feifu* [вырезать на легких] запомнить навеки. Парное расположение легких метафорически обозначает неразрывную дружескую связь: *feifu zhi jiao* [связь легких <между собой>] глубокая и искренняя дружба. Отсутствие легких приравнивается к отсутствию сердца (в них также локализованы способность испытывать чувства и душевные качества человека). Выступая в паре с сердцем, легкие, как и сердце, могут разрываться и болеть, если человек испытывает душевные страдания: *tong che xin fei* [все сердце и легкие болят] невыносимая боль. Холодеющие легкие обозначают сильное чувство страха.

В русском языке **печень** (*gan*) метафорически означает источник гнева, раздражения, желчного настроения: *в печенках сидит* [о ком-либо надоевшем, постоянно беспокоящем], *за печенку берет* [вызывает сильное раздражение], т. е. сердит, раздражает. В китайской ЯКМ в печени также могут быть локализованы гнев и раздражение. Частотными являются метафоры «огонь в печени», «горящая, пылающая печень»: *gan huo* [печеночный жар/огонь] раздражительность; *gan huo wang* [печень горит и пылает] раздражительный, с буйным темпераментом. В сочетании с желчным пузырем, печень может обозначать храбрость, доблесть: *gandan* [печень и желчный пузырь] храбрость, героизм. В печени локализуется печаль, горе: *po gan qi xie* [рассеченная печень плачет кровью] чрезвычайно печальный. Разрыв и дрожание печени выражают страх: *gan chan* [печень дрожит] напуганный. Печень в сочетании с сердцем обозначает нечто особенно дорогое, любимое (*xin gan* – [сердце и печень] дорогой; *xin gan bao bei* [сокровище сердца и печени] сокровище, золотце), а так-

же характеризует душевные качества человека: *hei xin gan* (черное сердце и печень) *неблагодарный человек*.

В русской ЯКМ фразеологизмы с соматизмами *кишки*, *печень* относятся к разговорному стилю речи, что можно объяснить представлением о них как об элементах телесного низа. Все внутренние органы, располагающиеся ниже уровня груди (а также живот и ноги), мыслятся как телесный низ. Поэтому упоминание о внутренних органах воспринимается как излишняя физиологическая подробность, сами внутренние органы воспринимаются как нечто низменное, *требуха*, часть плотской (как противопоставление духовной) природы человека. Такое представление является универсальным для русской и, шире, европейской культурной традиции.

Как показывает собранный нами материал, внутренние органы в китайском языке не имеют отрицательных коннотаций, и, напротив, фразеологизмы с такими соматизмами часто относятся к высокому стилю, встречаясь в поэтической речи. В связи с этим можно сделать вывод, что понятие телесного низа в телесном коде китайской ЯКМ отличается от представления о телесном низе в русской культуре.

#### Психологические параметры языковой личности в художественном тексте

*Клокова Анна Герардовна*

*Аспирантка Минского государственного лингвистического университета,*

*Минск, Белоруссия*

Одной из господствующих тенденций современного языкознания является установка на всестороннее изучение проблемы «человек в языке». В этом ракурсе возникает особый интерес к языковой личности, которая рассматривается в рамках различных направлений. Мы изучаем данную категорию в художественном произведении, акцентируя внимание на том, что «за каждым текстом стоит языковая личность, владеющая системой языка» [Караулов]. К.Ф. Седов перефразирует это высказывание следующим образом: «За каждой языковой личностью стоит множество производимых ею текстов (дискурсов)» [Седов], тем самым подчеркивая тот факт, что человек говорящий реализует себя в первую очередь в создании речевых произведений.

Итак, исследуя языковую личность в художественном тексте, мы рассматриваем последний как дискурс, то есть погруженный в интересующее пространство социокультурного контекста, наполняемое смыслом в результате взаимодействия речевых субъектов, а именно, как следствие диалогических отношений. Именно в дискурсе мы имеем возможность наблюдать личность в совокупности с комплексом мотивов, установок, навыков, умений, убеждений и т. д. Таким образом, данный дискурсивно-диалогический подход подразумевает под собой изучение языковой личности с психологической стороны. Итак, мы представляем языковую лич-

ность как набор ее дискурсивных характеристик, или, психологических параметров, выделенных на базе диалогического взаимодействия.

Проиллюстрируем вышесказанное на материале рассказа Арнольда Беннета «The Supreme Illusion». Этот рассказ представляет собой в целом модель весьма доверительных отношений, сложившихся между старыми знакомыми. Сначала они понимают, что учились вместе, затем делятся своими интересами и проблемами, а далее главный герой Октав открывает автору свои самые сокровенные мысли и чувства, касающиеся его личной жизни. Сквозь призму общения между героями открываются индивидуальные черты каждого из них, выступающие в нашем контексте в качестве психологических параметров. Так, в описании Октава преобладают следующие слова: *soft and melancholy face, wistful features, he replied with timidity, he said simply, he went on with the same serious, wistful simplicity; gentle hand, gentle smile, he said languidly, he returned calmly, he agreed quietly*. Отсюда следует, что в целом в языковой личности героя присутствуют такие черты, как простота, скромность (несмотря на известность: *so tremendous a European celebrity as Octave Boissy – the man who made a million and a half francs with his second play... All the walls of Paris were shouting his name* и богатство: *Octave Boissy was a very wealthy man. He even looked a very wealthy man. He was one of the darlings of success and of an absurdly luxurious civilization*), мягкость. Эти характеристики дополняются меланхолическим типом темперамента, что подтверждается выражением лица героя (*melancholy face, wistful features*) и его манерой разговаривать и двигаться (*he said languidly, he returned calmly*). Открытость и доверчивость Октава Бойси проявляется уже в тот момент, когда он легко и просто сообщает автору о своей болезни: *The fact is, I'm neurasthenic. I have a morbid horror of walking in the open air*. Автор отмечает, что Октав сказал о своей болезни так просто, как будто просто сказал, что у него протез: *he said simply, just as if he had been saying, «The fact is, I've got a wooden leg»*. Следует отметить, что сам Октав делает акцент на особой тяжести своего недуга: *And yet I cannot bear being in a small enclosed space, especially when it's moving. This is extremely inconvenient. It is a most distressing malady. My malady is the most exasperating of all maladies*. Возможно, он ищет сочувствия и ему не хватает общения. Здесь следует сказать, что Октав скорее экстраверт, чем интроверт. Его речевое поведение отличается развернутостью, направленностью вовне, на получателя. Это предположение подтверждается и тем, как Октав рассказывает о своем истинном увлечении инженерией, а не театром: *You see, I am not interested in the theatre. Not only have I never attended a rehearsal, but I have never seen a performance of any of my plays. Don't you remember that it was engineering, above all else, that attracted me?* Когда же автор наконец задает вопрос о том, почему Октав не занимается любимым делом, а пишет пьесы, главный герой раскрывает свои самые личные тайны, притом делает это с особой искренностью и душевностью. Он говорит, что пишет исключительно для одной женщины, которая играет главные роли в его пьесах. А делает он это для того, чтобы жить: *In order to live. And*

*when I say «live», I mean live. It is not a question of money, it is a question of living.* Октав рассказывает автору, как он начал писать пьесы, точнее ради кого он начал этим заниматься: *I asked her what was her greatest ambition, and she said that it was to be applauded as a star on the Paris stage. I told her that I would satisfy her ambition, and that when I had done so I hoped she would satisfy mine. That was how I began to write plays. That was my sole reason.* Итак, мы видим, что единственная причина, по которой Октав начал писать пьесы (*that was my sole reason*), есть его увлечение актрисой Бланш, точнее не просто увлечение, а то, ради чего он живет и видит смысл своей жизни: *it is the woman alone who makes my life worth living.* Даже его болезнь и интерес к инженерии отходят на второй план: *So long as she exists and is kind to me my neurasthenia is a matter of indifference, and I do not even trouble about engineering.* Выбор его деятельности зависит исключительно от желания этой женщины: *If she desired to be a figure in Society I should have gone into politics.* Безусловно, что в иерархии ценностей языковой личности Октава отношения с актрисой стоят на первом месте: *So long as she exists and is kind to me.* Можно даже сказать, что эта женщина является единственной ценностью его жизни. В то же время Октав испытывает чувство ревности по отношению к своей возлюбленной: *I could not bear to see her on the stage. I hate the idea of her acting in public... Unfortunately her portrait is all over Paris.* Восхищение и обожание Октава подкрепляются словами автора, который проследил за героем в момент его ожидания встречи с актрисой: *He controlled his gestures and his attitude, but he could not control his eye. And when I saw that glance I understood what he meant by “living”.* И еще раз подтверждается жизненная ценность главного героя: *I understood that, for him, neither fame nor artistic achievement nor wealth had any value in his life. His life consisted in one thing only.*

Итак, подводя итог дискурсивно-диалогическому анализу языковой личности главного героя рассказа Арнольда Беннета «Высшая иллюзия» Октава Бойси, можно выделить следующие психологические параметры этой личности:

- черты характера (простота, скромность, мягкость, открытость, доверчивость);
- тип темперамента (меланхолик);
- психическое заболевание (боязнь открытых пространств);
- экстраверт;
- жизненные ценности (отношения с женщиной).

Таким образом, дискурсивно-диалогический анализ языковой личности в художественном тексте позволяет построить портрет этой личности, включив в него определенные психологические параметры. При этом мы опираемся на междисциплинарность дискурса, что дает основание для изучения языковой личности на стыке лингвистики и психологии.

*Литература*

Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.

Седов К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. М., 2004.

**И.И. Введенский и Н.В. Гоголь: о переводе романа У.М. Теккерея «Базар житейской суеты»****Костионова Марина Васильевна***Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва*

Иринах Иванович Введенский – один из известнейших русских переводчиков XIX в. Он знаменит в первую очередь как переводчик Ч. Диккенса и У. Теккерея; он познакомил русского читателя с творчеством этих английских писателей-реалистов и стал первым теоретиком прозаического перевода в России. Переводческое наследие И.И. Введенского до сих пор мало изучено; его деятельность вызывала и вызывает споры и противоречивые оценки исследователей.

Данная работа посвящена одному аспекту переводческой практики Введенского, а именно использованию текстов Гоголя в качестве стилистического ключа при переводе романа Теккерея «Vanity Fair» (в переводе Введенского «Базар житейской суеты»).

О том, что Введенский испытывал стилиевое влияние Гоголя, упоминали многие исследователи, в частности, об этом можно прочесть у Левина в книге «Русские переводчики XIX века» и в статье Ланчикова «Идиолект напрокат». Но причины этого явления и его оправданность в переводах Введенского практически не исследованы. Ланчиков высказывает предположение, что «переводчик сознательно или (что более вероятно) неосознанно использовал как стилистический ориентир не просто определенное литературное направление («натуральная школа»), но произведения его основоположника». Он считает, что при переводе Диккенса обращение к гоголевскому идиолекту оправданно особенностями языка и стиля оригинала, но «распространение найденной стилистической модели на произведения других авторов (К. Нортон, У. Теккерей) оправдать трудно».

В данной работе мы обратились именно к переводу романа Теккерея. Мы попытались прояснить причины использования Введенским гоголевского идиолекта и связать эти особенности его переводческой практики с его теоретическими воззрениями. Также мы сопоставили язык и стиль Гоголя и Теккерея, чтобы иметь возможность судить об оправданности использования Введенским идиолекта Гоголя в качестве стилистического ключа.

Введенский, переводя Теккерея, как напрямую использует лексику и фразеологию Гоголя («захрапеть во всю носовую завертку», «скалдырник», «задать туза», «нешто» и др.), так и ориентируется на гоголевский стиль в целом. Это связано с тем, как видит Введенский свою задачу как переводчика: «при художественном воссоздании писателя <...> переводчик прежде и главнее всего обращает внимание на дух этого писателя, сущность его идей и потом на соответствующий образ выражения этих идей. <...> Перенесите этого писателя под то небо, под которым вы дышите, и в то общество, среди кото-



рого развивается <...> какую бы форму он сообщил своим идеям, если б жил и действовал при одинаковых с вами обстоятельствах?» На практике это означало поиск идейных и стилистических соответствий переводимому автору в русской культуре и воссоздание произведения при сохранении национальной специфики, средствами стилистической системы русского языка.

Теккеря Введенский ценил как «преимущественно сатирика» и представителя «положительного направления» в литературе, изображавшего «преимущественно страсть к деньгам и тщеславие под всевозможными видами; еще проще: эгоизм, затвердевший в английском обществе». Как видим, тематика близка к тематике гоголевских «Ревизора» и «Мертвых душ». Это могло послужить ориентиром для Введенского при выборе стилистического ключа.

Далее, сопоставив язык Гоголя и язык Теккеря, мы увидим очень много общего: смелое введение просторечия, как регионального, так и городского, различных жаргонов (карточного, охотничьего, школьного), канцелярита, вулгаризмов; пародию на романтический и сентиментальный стиль, на светскую «дамскую» речь, и т. д. Все это учитывает Введенский и ищет соответствия в гоголевской стилистике, смело вводя в перевод русское просторечие и жаргонизмы (один из самых спорных его приемов, однако это прием продуманный и последовательный).

Наконец, основанием для выбора гоголевского идиолекта в качестве стилистического ключа могло послужить и то, что в ряде случаев сходство Теккеря с Гоголем прослеживается не только на уровне стиля, но и на уровне конкретных образов и сцен. Так, предисловие к роману Теккеря во многом напоминает начало повести «Невский проспект», а сцена первой встречи Бекки Шарп и сэра Питта Кроули, скупого старика-сутяги, который говорит на «ужасном гэмпширском наречии», почти полностью совпадает со сценой встречи Чичикова и Плюшкина в «Мертвых душах» – вплоть до ситуации, когда помещика принимают за слугу. Неудивительно, что образ сэра Питта Кроули и его речевой портрет воссоздается Введенским явно в гоголевской стилистике.

Таким образом, мы пришли к выводу, что использование Введенским идиолекта Гоголя в качестве стилистического ключа при переводе романа Теккеря оправдано как переводческой задачей Введенского, так и особенностями идеологии и стиля переводимого автора.

*Литература*

*Теккерей У.М.* Базар житейской суеты. СПб., 1873.

*Левин Ю.Д.* Русские переводчики XIX века.

*Ланчиков В.К.* Идиолект напрокат. // <http://www.thinkaloud.ru/science/lan-vvedensky.doc> (доступно на 29.02.2008 г.)

**Речь Востока и речь Запада в рассказе Салмана Рушди «Ухажерчик»**  
**Курова Надежда Сергеевна**

*Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва*

Название сборника рассказов Салмана Рушди «Восток, Запад» (*S. Rushdie East, West*) отсылает читателя к актуальной проблеме сопоставления и противопоставления двух культур в современном обществе. Именно эта тема, обозначенная в заглавии книги, является композиционным центром всего произведения.

В этом смысле заключительный рассказ сборника «Ухажерчик» (*The Courter*) как бы подводит итог рассуждениям автора, предоставляя читателю самостоятельно делать выводы и формировать свое собственное видение этой весьма актуальной проблемы.

Лейтмотивом рассказа является противопоставление Востока и Запада на всех уровнях: как в плане повествования и системе персонажей, так и на не менее важном для автора **языковом уровне**.

Язык Запада – английский – несет в себе целый ряд функций: это родной язык для британцев, но владение им есть условие выживания эмигрантов, которые только пытаются освоиться в чуждом им мире. Чаще всего на выходе возникает не столько освоенный английский язык, сколько синтез иностранной лексики и родного этим людям типа мышления, что и создает в рассказе (да и в современном обществе) совершенно новый дискурс – примитивный и крайне ограничивающий этих людей в области коммуникации. Помимо этого, язык Запада проявляется еще в двух ипостасях: во-первых, это «настоящий английский», так называемый язык Диккенса и Теккерея. А во-вторых, это грубый повседневный, во многом огрубленный разговорный язык некоторых носителей западной культуры, весьма и весьма далекий от первого. Еще один вид английского – это язык старающегося ассимилироваться молодого поколения. Он предстает абсолютно клишированным и как бы сросшимся с музыкальной поп-культурой, ибо для выражения всех своих душевных переживаний дети эмигрантов неизменно используют строчки из западных хитов. Таким образом, язык Запада крайне неоднороден.

Казалось бы, язык Востока, т. е. явного меньшинства, должен подстраиваться под окружающую среду, раствориться в другой культуре и стереться из памяти. Но не все персонажи подчиняются этому правилу. Аяа (няня) Мери после переезда семьи в Лондон предпочитает разговаривать с близкими на хинди, тем самым отделяя себя от чуждой ей действительности. Несмотря на то, что в разговоре с Месиром, бывшим грессмейстером, а ныне беженцем из-за железного занавеса, аяа переводит свои высказывания на английский, она не стремится в полном смысле освоить этот язык. В изображении Рушди «Восток» (как дискурс), в отличие от «Запада», един и не зависим от социального статуса говорящего. Хотя молодое поколение сразу выбирает западный образ

жизни и стиль поведения, восточный менталитет, а с ним и язык, заложенные в генах, не могут исчезнуть без следа.

Примечательно, что и айе, и «ухажерчику» никак не дается английский. Поэтому их средством общения становится своеобразный метаязык – язык шахмат. Поскольку эта игра изначально пришла в Европу с Востока, то именно она становится коммуникативным мостом между двумя культурами. Таким образом, весьма непродолжительное время два мира общаются на этом условном языке. Но дальнейшее развитие действия показывает, что компромисс в таком случае невозможен.

В рассказе Салмана Рушди язык Запада доминирует фактически: в реалиях, стереотипах поведения людей и окружающей их среде. Но этот язык проявляет себя агрессивно, подобно колонизатору, искореняя чуждую ему культуру. С самого начала эмигранты чувствуют себя униженными и лишены гражданских прав и ощущают к себе презрительное отношение местного населения. Часто Рушди подчеркивает всю бедственность их положения «говорящими» названиями и именами.

Такой явной ксенофобии в мышлении западного человека противопоставлено доминирование Востока в мышлении эмигрантов, которые остаются верными своим корням (образ айи). Примечательной в этом конфликте становится фигура рассказчика, находящегося как бы под перекрестным огнем двух противоборствующих сторон. Его заветной мечтой становится получение британского гражданства, которое должно, как он надеется по молодости лет, даровать ему свободу. Но позднее он понимает, что свобода недостижима, поскольку оковы Востока не отпускают его на Запад, связывают по рукам и тянут назад. Чем дальше – тем сложнее ему сделать свой выбор.

Вопрос, которым задается автор на протяжении всей книги, («Возможны ли синтез двух культур?») в итоге остается без ответа. Восток и Запад всегда будут двумя противостоящими лагерями. Они доминируют в разных планах, но их силы практически равны. Автор и на примере судьбы героев, и на языковом уровне подчеркивает, что синтез этих сторон обречен с самого начала: персонажи так и остаются перед мучительным выбором, где язык как основополагающий критерий, определяющий этническую принадлежность человека, играет решающую роль.

*Литература*

*Rushdie Salman. East, West. Canada, 1996.*

*Рушди С. Восток, Запад. СПб., 2006.*

### **Концептуальное поле судьба в современной русской лингвокультуре**

***Мурадова Ольга Владимировна***

*Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва*

Предмет нашего исследования составляют основные характеристики языковых средств, реализующих значение концептуального поля (далее КП) «Судьба».

Цель работы состоит в том, чтобы выявить особенности русского КП «Судьба» с помощью анализа восприятия его репрезентантов, а также показать на примере КП «Судьба», как организовано КП как таковое.

Исследование проведено на материале прозаических текстов (художественная литература, пресса, интернет), созданных не ранее 1970 г. В том числе использован источник guscooproga.ru. Общий корпус проанализированного материала составил 2452 контекста.

Вслед за А. Тананиной, под КП мы в данном случае понимаем «концептообразующее содержание конкретного концепта, создающее некое пространство, в рамках которого актуализируются составляющие его образы / смыслы» [Тананина]. Следует отметить, что понятие «поле» давно и успешно разрабатывается в лингвистической литературе (например, функционально-семантическое поле А.В. Бондарко, семантическое поле Ю.Д. Апресяна). БЭС определяет поле как «совокупность языковых (главным образом лексических) единиц, объединенных общностью содержания (иногда общностью формальных показателей) и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений». КП обнаруживает ряд общих черт с таким феноменом, как семантическое поле (далее СП), разработанным Московской семантической школой Ю.Д. Апресяна, но вместе с тем имеет ряд принципиальных отличий, которые и позволяют выделить КП как отдельный объект исследования.

Основное и принципиальное отличие состоит в том, что единицы СП – единицы сугубо языковой природы, являющиеся по сути именами когнитивных и культурных представлений, к которым применимы сугубо лингвистические методы анализа. Странники семантического подхода считают, что, используя СП, можно проанализировать не только язык, но и лингвокультуру. Однако далеко не все культурные представления могут быть однозначно вербализованы (см. деревянная птица счастья на севере и сочетания «птица счастья», «синяя птица»; помеченная монетка или деревяшка и сочетания «кинуть жребий», «выпал жребий»). Следовательно, использование сугубо лингвистического инструментария для описания не чисто лингвистических явлений едва ли может дать адекватные результаты. Лингвистический инструментарий может быть использован для анализа имен, за которыми стоит блок культурных и лингвокогнитивных представлений, но для анализа последних в свою очередь должен быть использован другой инструмент. Лингвистический анализ невербальной составляющей культуры принципиально невозможен.

Описание структуры КП представляется сложной операцией, потому что языковой знак и языковые структуры принадлежат языковому пласту сознания, а стоящие за ними представления – когнитивному. Более того, далеко не все содержание концепта может быть адекватно вербализовано. КП рассматривает в первую очередь не имена сами по себе, а стоящий за ними блок когнитивных и культурных представлений. На основе смысловой общно-

сти КП включает в себя и позволяет анализировать на равных единицы разной природы – собственно лингвистической (от слова до текста), лингвокогнитивной и невербальной. СП анализирует лишь языковое воплощение тех единиц, которые анализирует КП.

КП имеет сложную многомерную структуру. «Вершина айсберга» – лексический уровень, проявление в языке. У КП есть центр и периферия. Центром, или базисом КП, является компонент, через который можно раскрыть значение всех других репрезентантов поля. КП, как и концепты, национально маркированы, их репрезентанты лишены образной прототипичности.

КП не является застывшей данностью. Оно обладает мобильностью с точки зрения диахронии (см. смещение англ. базиса с *wurd* к *fate*) и диффузностью границ с точки зрения синхронии (см. пересечение современных КП «Счастье», «Судьба», «Жизнь», «Бог»). Единицы КП – ментефакты. Репрезентанты КП не покрываются семантическим анализом. Например, репрезентантами КП «Судьба» является вся совокупность культурных, исторических и научных знаний и представлений о явлении: это, например, и греческая персонификация силы, влияющей на развитие событий – Мойры, и римские Парки, и Фата Моргана; и такие артефакты как нить, веревка, шар, рог изобилия, руль корабля, колесо; и такие свойства, как слепота, непостоянство, нелогичность. Репрезентанты языкового уровня КП «Судьба» – это судьба, фатум, фортуна, участь, доля, удел, рок, жребий, бог, жизнь, планида, звезда, счастье.

Будучи ограниченными жанром доклада, мы остановимся только на нескольких репрезентантах КП «Судьба». Базисом КП «Судьба» является концепт, именуемый словом «судьба», используя которое, можно описать значение всех других репрезентантов поля. Это слово (самое частотное в поле) употребляется в разных текстах – от бытового общения до научного доклада. Концепт «Судьба» может оязыковляться по-разному: как текст или сценарий, как вещь, как путь, как стихия, как человек.

Другой пример – из бардовской песни: «В нашей жизни вертится колесо, и предугадать нам в ней не дано. Но чтобы интересней прожить ее нам вместе, давайте собираться в кругу друзей». Колесо традиционно приписывалось древнеримской богине Фортуне, как олицетворение круговорота, цикличности жизни, повторения взлетов и падений. Анализ КП позволяет нам включать в одно пространство разнородные единицы, которые другие методы анализа объединить не в состоянии.

Таким образом, проведенный анализ КП «Судьба» позволил наглядно показать, что введение понятия КП, его разработка и изучение являются необходимыми для исследований, лежащих в области лингвокультуры. С помощью нового подхода нам удалось обнаружить то, что не могло проявиться при помощи семантического анализа. КП позволило объединить единицы различной природы, которые традиционно не объединялись при других методах анализа (будь то семантический или другой анализ). В своем исследовании мы обращаемся главным образом к оязыковленной части культуры,

но по большому счету анализ КП позволяет расширить рамки сугубо лингвистических исследований, рассматривая язык как ключик к стоящим за ним когнитивным феноменам и культурным представлениям.

*Литература*

Тананина А. Любовь как лингвокультурный эмоциональный концепт: ассоциативный и гендерный аспекты. 2003. С. 30.

### Элементы пушкинского интертекста в поэтическом дискурсе Веры Павловой

*Остренко Елена Анатольевна*

*Студентка Череповецкого государственного университета, Череповец*

Художественный текст, в том числе и поэтический, функционирует в коммуникативно-экстралингвистической рамке, что обуславливает его понимание как дискурса. Основными дискурсивными отношениями, в которых «живет» художественный текст, является вид связей, получивший название «текст – интертекст». Он рассматривается как ситуация отражения текстом прецедентных текстов или их элементов.

Остановимся на прецедентных феноменах, связанных с темой поэта и поэзии в творчестве А.С. Пушкина. Данная группа текстов является одной из наиболее широко представленных в творчестве современного поэта Веры Павловой. В ходе анализа поэтических сборников В. Павловой было выявлено пять случаев употребления пушкинских контекстов, связанных с темой назначения поэта, в которых используются прецедентные феномены из пушкинских стихотворений «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» [Пушкин: 586] и «Пророк» [Пушкин: 385].

Обратимся к анализу одного из текстов Павловой, отсылающих к стихотворению Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»:

*Я памятник была нерукотворный*

*тебе.*

*Я память о руках твоих упорных*

*теперь,*

*ваятель мой! Мужское, божье дело –*

*ваять.*

*А мне – свое крошить на буквы тело:*

*а – ять.*

[Павлова: 74]

Прецедентное высказывание здесь вводится способом вариации – неточным цитированием. Совпадают в двух текстах лишь «я памятник» и «нерукотворный». Наиболее важно различие в паре местоимений: в тексте Пушкина «себе», а у Павловой – «тебе». И такое различие уже в самом начале расставляет акценты совершенно по-разному, определяя, с одной стороны, преемственность и общность, с другой стороны – полярную разнонаправленность. Важно также заметить, что, помимо пушкинской, в тексте Павловой проступает

также и библейская аллюзия – притча о сотворении Богом женщины Евы из ребра мужчины Адама: *«Я память о руках твоих упорных теперь, ваятель мой! // Мужское, божье дело – ваять»*. И неслучайно прилагательные *мужское* и *божье* перечисляются здесь через запятую, как однородные – мужчина здесь практически приравнивается к Богу. Тесно переплетенные аллюзии – очевидная пушкинская и глубинная библейская – дают возможность более точно интерпретировать текст Павловой. Тема поэта и поэзии, назначения поэта соединяется здесь с темой мужчины и женщины и их предназначения. По сути, включение пушкинского контекста в текст Веры Павловой дает нам возможность для анализа последних строк: *«А мне – свое крошить на буквы тело: а – ять»*. Если в тексте Пушкина даже на уровне лексики заявлена некая нерушимость и несокрушимость, вечность *«нерукотворного»* памятника (*«воздвиг», «вознесся выше Александрійского столпа...», «переживет»* и др.), то в тексте Павловой тема эта реализована практически одним глаголом – *«крошить»*, который имеет антонимичную семантику. В связи с этим последняя строка *«а – ять»* представляет особый интерес, так как в ней, по сути, должно быть сформулировано представление автора о предназначении женщины (перед этой строкой стоит знак двоеточие, который в данном типе бессоюзной связи имеет значение пояснения, развертывания мысли). Известно, что древняя буква «ять» перешла в звук [‘э]. И если по тексту Павловой *«мужское дело» – «ваять»*, то, заменив здесь «а» на «е», мы получаем почти противоположный ему в данном контексте глагол *«веять»*, который имеет три словарных значения: развеяться, легко дуть и очищать от сора. Глаголы *«крошить»* и *«веять»* в данном тексте и являются наиболее значимыми, так как именно они определяют возможность понимания авторских интенций и взгляда на назначение поэта и женщины.

В проанализированных текстах Веры Павловой параллельно с темой поэта и поэзии возникает тема женщины и мужчины, тема женщины-матери. Анализ текстов Павловой позволяет сделать вывод о том, что эти две темы неразрывно связаны, при этом ощущение себя женщиной и матерью оказывается для автора не менее, а может, и более важным, чем поэтическое творчество.

После анализа представленных текстов может сложиться впечатление о полном отвержении пушкинской традиции поэтом Верой Павловой. Однако это не так. Во всех своих интервью Павлова всегда отвечает на вопрос «Кто ваш любимый поэт?» однозначно – «Пушкин». В тех ее текстах, где присутствуют прецедентные феномены, связанные с самыми различными пушкинскими текстами, никогда нет иронии и низвержения идеала Пушкина, которые мы можем встретить у других поэтов-концептуалистов, но есть глубинное переосмысление, свое собственное отношение к традиции великого поэта. Можно говорить о том, что пушкинские цитаты присутствуют в текстах Павловой как некие архетипы, несущие за собой огромный пласт самых различных ассоциаций и аллюзий. Такие употребления порождают когнитивную универсалию диалогичности, тесное переплетение текстов и, следовательно, дают возможность для нахождения самого важного – смысла текста. Извест-

но, что цель поэзии – ввести традицию как компонент современной поэтической системы, в связи с чем старая (или классическая) традиция должна быть подвержена переработке. Семантика одного и того же знака в дискурсах разных поэтов изменяется: при сохранении практически идентичного плана выражения в индивидуально-авторском дискурсе Павловой совершенно изменяется план содержания, наполняясь с помощью разных языковых средств иным смыслом. Семантика и прагматика поэтического знака трансформировались, так как другими стали как сама эпоха жизни и творчества поэтов, так и их интенции. В текстах Веры Павловой явная или скрытая цитация пушкинских текстов оказывается наиболее ярким семантическим и энергетически емким интертекстуальным знаком.

*Литература*

Павлова В. Совершеннолетие. М., 2004.

Пушкин А.С. Сочинения в 3 тт. Т. 1. М., 1985.

**Особенности перевода языка субкультуры  
(на материале русскоязычных переводов  
романа Дж.Керуака «On the road»)**

**Скворцова Александра Валерьевна**

*Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва*

Современный переводоведческий анализ подразумевает комплексное сопоставительное исследование нескольких переводов одного произведения, включающее в себя как элементы литературоведческого, так и лингвистического подхода. В оценке перевода наряду с формальным соответствием, точной передачей содержания, сохранением переводчиком образных и языковых средств оригинала, важную роль играет функциональная эквивалентность (сходная реакция на произведение у носителя ЯО и читателя перевода), средства и степень передачи в переводе культурологической информации (национально-культурный колорит, представления о картине мира носителя ЯО), зависимость перевода от времени его создания. Таким образом, исходный и переводной тексты рассматриваются как элементы языковых картин мира в рамках историко-литературного процесса.

Текст отражает культуру народа, на языке которого он написан. Но культура не является единым, неделимым элементом, равно как и сам народ. Внутри любого социума существуют структуры, объединенные общими социальными, возрастными и др. признаками. Внутри культуры социума эти группы образуют подсистемы, зачастую противостоящие общенациональной культуре. Эти подсистемы мы будем называть субкультурами.

Субкультура – «своеобразный сгусток сознания: картин мира и связанных с ним специфических норм, ценностей, символов, стереотипов, языка, этикета, восприятия» [Художественная жизнь: 9]. Далее речь пойдет о субкультуре битников, одним из главных идеологов которой был Джек Керуак.



Битничество зародилось в Америке на рубеже 1940-х – 50-х гг. как реакция на культурный хаос эпохи. В основе мировоззрения битников – отказ от каких-либо социальных установок, честность в противовес лживой действительности, всепрятие в жизни и творчестве.

Противостояние миру отражается в изменении самого языка, что характерно для любой субкультуры, в представлениях о литературном процессе. Трансформация языкового строя – это один из способов разграничения «своих» и «чужих» и шифровки информации. Основой «языка субкультуры» или сленга служит литературно-нормированный язык, который модифицируется за счет частичного изменения лексического значения слов, коннотаций, словообразования (суффиксации, сокращений) и заимствований из других лексических пластов (просторечий, жаргонизмов) или других языков.

В основе представлений битников о литературном процессе лежит сравнение литературы с музыкой, идея непрерывности музыкальной импровизации в джазе. Керуак в своем эссе о спонтанной прозе говорит об импровизационности и спонтанности как о наиболее значимых чертах литературного процесса. Особое внимание уделяется ритмичности и открытости гласных, которые катятся, словно следующие музыкальному паттерну, которые оказываются присущи *только* речи негров [Tytell:18]. Ассоциирование себя и своих героев скорее с афроамериканцами, чем с белыми сохраняется в романах Керуака на уровне частичного сохранения афроамериканской лексики, орфографии и синтаксиса.

Для анализируемого нами романа «On the road» характерно изменение орфографии, использование разговорного синтаксиса, сленга, в том числе применительно к топонимам, и эмоционально окрашенной лексики, частая смена литературно-художественных стилей в повествовании. Важной характеристикой романа является история его создания. Он был написан за три недели на едином свертке бумаги, что иллюстрирует идею непрерывности процесса творчества, представления битников о роли самого писателя: «Единственное, о чем может писать писатель – о том, что ощущает в момент написания. Я – записывающий инструмент» [Гинзберг, цит. по: Tytell: 15].

Представленные выше особенности романа дают представление о трудностях его перевода. Использование сленга и частая смена литературно-художественных стилей требует внимания переводчика: «Функциональные стили исходного и переводящего языка не совпадают в своей тональности. <...Переводчик> не должен забывать о поправочных коэффициентах норм и подбирать эквиваленты с необходимой поправкой» [Виноградов: 68]. О невозможности сохранения всех особенностей оригинала при переводе эмоционально-окрашенной лексики пишет Шаховской: «Хотя эмоции являются общечеловеческими универсалиями, их отражение в семантической системе каждого языка <...> специфично <...>, выражается не обязательно средствами одного <...> уровня» [Шаховской: 74].

Обратимся к русскоязычным переводам Дж. Керуака. Появление большинства из них датируется рубежом 1980-х– 90-х и связано с изменением идеологического строя государства. «On the road» – единственный роман, который был переведен (правда, частично) раньше, уже в 1960-м году, Ефановой. На рубеже 1980-х– 90-х были сделаны еще два полных перевода: В. Коганом и М. Немцовым.

Нами был произведен комплексный анализ переводов, на основании которого мы пришли к следующим выводам. Перевод Ефановой является наиболее стилистически гладким, во многом опускает сленговую лексику, за счет чего не выдерживается функциональная эквивалентность перевода оригиналу. Такое переводческое решение объясняется во многом особенностями литературных установок того времени и довольно жесткой цензурой. Наиболее точно синтаксическое устройство романа отражено в переводе Немцова, но определенные трудности с передачей эмоционально-окрашенной лексики и сленга есть как в его переводе, так и в переводе Когана. Таким образом, наблюдается ситуация, обратная переводу Ефановой. Переводчики «перебарщивают» с употреблением сленга, а в переводе Когана нередкими являются случаи стилистического несогласования слов в предложении, неточностей, связанных с несоблюдением соотношенности лексики со временем.

*Литература*

- Виноградов В.С.* Лексические вопросы перевода художественной прозы. М., 1978.  
Художественная жизнь современного общества в 4 тт. СПб., 1996. Т. 1.  
*Шаховской В.И.* Национально-культурная специфика эмоций в языке оригинала и ее отражение в переводе // Тетради переводчика. М., 1999. № 23.  
*Tytell J.* Naked angels: the lives and the literature of the beat generation. New York, 1976.

**О моноличности речи спортивного телекомментатора и способах ее диалогизации (на материале комментариев Алексея Попова)**

**Снятков Константин Владимирович**

*Аспирант Череповецкого государственного университета, Череповец*

Речь спортивного комментатора, «в одиночку» освещающего спортивное событие, возможно квалифицировать как монолическую, поскольку она «не рассчитана, в отличие от диалога, на непосредственную вербальную реакцию другого лица (лиц)» [Трошева 2003а: 230]. Отсутствие реальной мены коммуникативных ролей во взаимодействии адресанта и адресата оказывает заметное воздействие как на сам «механизм» текстопорождения, так и на «внешние» речевые особенности производимых текстов.

Очевидно, что спортивный комментатор, лишенный обратной связи с телезрителями, вынужден конструировать речевое поведение, руководствуясь лишь собственной *гипотезой* о массовом адресате, которая включает предположения об ожиданиях и запросах аудитории, ее приблизительном возрастном и гендерном составе, среднем уровне фоновых знаний об определенном виде спорта, наиболее типичных реакциях на те или иные утвер-

ждения и др. Диалог же (трактуемый как «форма речи, которая характеризуется сменой высказываний (реплик) двух или нескольких <...> говорящих и непосредственной связью высказываний с ситуацией» [Трошева 2003б: 44]) основывается на более точных «моделях» собеседника (или собеседников). Итак, ориентация на *предположения* об анонимном рассредоточенном «усредненном» реципиенте – первое из рассматриваемых нами отличий монологической речи от диалогической.

Во-вторых, в диалоге наблюдается постоянная коррекция коммуникантами речевого поведения друг друга; реплики собеседника так или иначе изменяют содержание речи. Это означает, что у участников диалога изначально присутствует установка на полноценное *взаимодействие*. Диалогическую речь можно схематично представить в виде цепочки речевых стимулов (S) и реакций (R) на них:  $S \rightarrow R(S) \rightarrow R(S) \rightarrow R(S) \dots$  Этим, в частности, объясняется небольшая протяженность текстов, производимых каждым из коммуникантов. Порождение речи при отсутствии контакта со слушающим осуществляется принципиально по-иному: в этом случае адресант вынужден самостоятельно создавать текст большого объема, который отличается «определенной композиционной организованностью и смысловой завершенностью» [Трошева 2003а: 230]. По нашему мнению, объем текстов, производимых спортивными телекомментаторами, можно охарактеризовать как гигантский: необходимо заполнить речью трансляцию продолжительностью 1,5–2 часа.

В-третьих, монолог и диалог отличаются синтаксической организацией. Если единицей построения монолога выступает сложное синтаксическое целое, то диалог организуется при помощи диалогических единств. Диалогические единства являются синтаксическим свидетельством взаимодействия коммуникантов.

Таким образом, существуют принципиальные лингвистические различия между диалогической и монологической формами речи. В то же время современное понимание диалога основывается на утверждениях М.М. Бахтина, Л.П. Якубинского, Л.В. Щербы о том, что «вся жизнь языка, в любой области его употребления <...>, пронизана диалогическими отношениями» [Бахтин 1972]. «В сущности, всякое взаимодействие людей есть именно взаимодействие; оно по существу стремится избежать односторонности, хочет быть двусторонним, диалогичным и бежит монолога» [Якубинский 1986: 32], – отмечает Л.П. Якубинский. Обратим внимание, что здесь используется широкое понимание диалога – как обмена смысловыми позициями («смысловая позиция – это выражение точки зрения, определенного понимания факта, явления» [Дускаева 2004]). Данный обмен может осуществляться как в контактной устной коммуникации, так и в тексте; нет никаких сомнений в том, что он присутствует и в телевизионном спортивном дискурсе. С этой точки зрения речь комментатора может быть охарактеризована как **внешне монологичная**, или характеризующаяся внутримонологической диалогичностью.

Внутримонологичная диалогичность может пониматься двояко: 1) как совокупность приемов, служащих для выражения в тексте адресованности речи (что называется также диалогизацией монолога); и 2) как фундаментальное свойство текста, являющееся обнаружением социальной природы общения (это понимание во главу угла ставит взаимодействие смысловых позиций в тексте).

В данной работе нас интересует первая трактовка внутримонологической диалогичности. К основным способам диалогизации монолога, которые использует Алексей Попов, один из самых ярких спортивных комментаторов на современном телевидении, можно отнести:

использование обращений: «Здравствуйте, друзья...»;

использование вводных конструкций, апеллирующих к ментальному опыту адресата: «как вы знаете», «как вы помните»;

вводные конструкции с местоимением *мы*: «как мы помним» (актуализация взаимодействия с адресатом);

этикетные формулы: «Здравствуйте, друзья», «До встречи через две недели», «Я прошу прощения, но по шлему очень трудно определить, кто это был»;

наличие глаголов в форме 2 лица («вы знаете»);

использование глаголов в форме 1 лица множественного числа: «Ну что ж, подождем окончания следующего круга» (участливая совокупность);

использование лексемы «друзья» для номинации адресата (реализация коммуникативной стратегии близости);

использование местоимения *вы* (прямое обращение к зрителю);

использование глагола *встретиться* перед рекламными паузами: «Встретимся через пару минут, друзья» – указание на возобновление вербального контакта между комментатором и зрителем.

Таким образом, внешне монологическая речь спортивного комментатора насыщена разнообразными средствами, эксплицирующими ее адресованность и указывающими на активность роли адресата в ее построении.

#### Литература

- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1972. [Электронный ресурс] / (Рус.). [http://www.philosophy.ru/library/bahtin/01/p\\_6.html](http://www.philosophy.ru/library/bahtin/01/p_6.html).
- Дускаева Л.Р. Диалогическая природа речевых жанров. Автореф. дис. ... д. филол. н.: 10.01.10. СПб., 2004. [Электронный ресурс] / (Рус.). [http://psujourn.narod.ru/lib/dial\\_htm](http://psujourn.narod.ru/lib/dial_htm).
- Трошева Т.Б. Монолог // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 230–232.
- Трошева Т.Б. Диалог // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 44–45.
- Якубинский Л.П. О диалогичности речи // Л.П. Якубинский. Избранные работы: Язык и его функционирование / отв. ред. А.А. Леонтьев. М.: Наука, 1986. С. 17–58.

**Ритм лирической прозы в аспекте восприятия читателем  
(на материале творчества К. Гамсуна и Б.Л. Пастернака)****Черниогло Елена Николаевна***Студент Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва*

Лирическая проза воздействует на читателя не только через смысловые каналы восприятия, но и минуя их – через звучание. Такое воздействие достигается прежде всего за счет ритма. В данной работе ритм рассматривается как один из принципиальных признаков лирической прозы в аспекте восприятия читателем.

Элементами, образующими ритм прозы, могут быть протяженность фраз, взаимоотношение их структуры (например, параллелизм), связь их между собой. Ритм создается движением смысловых единиц, тем, как они сцепляются друг с другом. Ритм прозы гибко меняется в зависимости от темпа и характера изображаемых событий и переживаний. Он способен объективировать, сделать осязаемыми зыбкие оттенки и тончайшие сдвиги прозаического мира. Ритмическая организация литературного произведения обеспечивает связность и цельность текста, облегчает его восприятие и запоминание, создает сложный, «многоуровневый» эстетический эффект. В работах исследователей отмечается, что прозаический ритм изначально обусловлен факторами синтаксического членения речевого материала. Особенности синтаксиса – это первые, наиболее легко воспринимаемые знаки непосредственного самовыражения художника, печать его неповторимости. Синтаксис – это то, что сразу отмечает глаз читателя, и что для него, читателя, становится «визитной карточкой» того или иного писателя. Непосредственными средствами выражения синтаксического ритма в тексте являются синтаксический параллелизм (одинаковый порядок слов законченных предложений) и различные виды повторов. Наша задача постараться выявить особенности ритмической системы *лирической* прозы, понять, каким образом поддерживается эмоциональное воздействие такой прозы на читателя.

В романе Гамсуна «Виктория» и в «Докторе Живаго» Пастернака ощущение ритма создается чередованием элементов (языковые единицы, фразы) в художественной ткани текста, интервалами между ними либо непрерывным изменением свойств относительно устойчивого элемента. В романе «Доктор Живаго» в предложениях первой части Пастернак нагромождает детали, повторяет их, усложняя синтаксические конструкции, словно играет на пианино: *«Шли и шли и пели «Вечную память», и когда останавливались, казалось, что ее по залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра»*. В зависимости от вида чередующихся ритмических групп, ритм может быть основан на повторении одной и той же формы или групп форм. Повторение фрагментов текста в романе Пастернака создает необходимый композиционный ритм. Многоочия, которыми начинается и заканчивается (чаще) тот или иной эпизод, сцена или даже целая глава, дают

понять, что все в них выраженное, – лишь фрагмент, выхваченный из бесконечного потока смыслов. Обрыв в точке, когда еще не все сказано, когда читательскому воображению еще предстоит что-то довоссоздать самому, оказывает на читателя сильное эмоциональное воздействие.

В процессе чтения фрагменты постепенно выстраиваются по нарастающей в своей смысловой нагрузке (с наименее эмоционально нагруженной до экзотической), что придает тексту многоплановость. Можно заметить и то, что, когда жизненные обстоятельства складываются против героев романа, усиливается напряжение, – в повествовании возрастает количество коротких предложений, отрывочных фраз. Такой ритм сильно воздействует на эмоции – в восприятии читателя выстраивается особая система взаимосвязей между смысловыми единицами.

Нечто подобное мы находим и у Гамсуна: он использует паузы, чтобы отметить, подчеркнуть стилистически создаваемое настроение в тот или иной момент. Использует он и повторы – для выражения особенного душевного состояния героев, подчеркивая ту или иную его тональность, например: «*Jeg, jeg elsker, elsker deg bestandig.*» Язык очень эмоционален, звучен, осязаем: аллитерация («*Spør nogen hvad kjærligheten er da er den intet andet end en vind som suser i roserne og derpå stilner av.*») И далее снова видим повтор: «*Men ofte er den også som et ubrytelig selg som varer for livet, varer til døden*» // «Знаете ли вы, что такое любовь? Это просто ветер, который прошеплет в розовых кустах и стихнет. Но бывает любовь – точно неизгладимая печать, она не стирается всю жизнь, не стирается до самой могилы»).

Чтобы снять ощущение монотонности, используется прием остановки ритма, нарушения непрерывной последовательности ряда. В отдельных эпизодах встречается сгущение элементов ряда: в момент глубокого душевного переживания герой уходит в себя, что сопереживается читателем как погружение в непрерывный поток повторов («*I dag da jeg ikke kan arbeide, ikke kan tænke, ikke kan komme i ro for minder sætter meg til å nedskrive hvad jeg oplevet en nat. Kjære læser, jeg har idag en sådan frygtelig ond dag. Det sner ute, det færdes næsten ingen mennesker på gaten, alt er trist og min sjæl er forferdelig øde... Jeg som skulde være varm er kald og blek som avflammet dag.*» // «Сегодня, когда я не могу работать, не могу думать, не могу уйти от воспоминаний, я попробую описать то, что пережил однажды ночью. Дорогой читатель, у меня сегодня на редкость тяжелый день. Идет снег, на улице ни души, все уныло, и на сердце у меня безысходная тоска.»). В романе «Доктор Живаго», в главе 5, ритм одинаковых по внутреннему содержанию отрывков сбивается внедряющимися вставками с описаниями. Так, ритм может создать, в зависимости от контекста, эффект статичности или динамики.

Лирическая проза Гамсуна и Пастернака фрагментарна, как бы пронизана паузами, что позволяет читателю сочувствовать, сопереживать. Мелкие детали и членения, создающие ритмические повторения, формируют

общую эмоциональность произведений. Проза словно прошита повторами, не механическими, а всякий раз «со сдвигом», последовательность этих сдвигов «несет» и развивает эмоцию. Таким образом эмоциональное сопереживание в адресате лирической прозы поддерживается ее формой, способом ее (формы) действия.

*Литература*

*Hamsun K. Samlede verker. Т. 3, 2002.*

*Пастернак Б.Л. Доктор Живаго. М., 1989.*

### **Путь от художественного дискурса к "театральному тексту"**

**Чуреева Ольга Александровна**

*Аспирантка Таврического национального университета им. В.И. Вернадского,*

*Симферополь, Украина*

В связи со сменой научной парадигмы (от модерна к постмодерну) фреймовая ситуация претерпела трансформацию. Результатом этого лингвистического переворота явилось то, что все стало мыслиться как текст, дискурс.

В данной работе речь пойдет о драматическом тексте (пьесе) и его сценическом воплощении (спектакле). Понятие «сценический дискурс» применимо как по отношению к спектаклю, так и к драматическому тексту, который еще не «озвучен» со сцены.

Сценическая постановка как текст особой природы стала пониматься сравнительно недавно. Французская исследовательница Анн Юберсфельд ввела в лингвистический терминологический аппарат понятие «текст-представление», А.А. Михайлова говорит о «сценическом произведении», позднее в работах различных ученых (Eli Rozik, И.В. Цунский) появляется устойчивое сочетание «театральный текст».

Театральный текст – это полифония знаков различной природы с разветвленной системой паралингвистических кодов.

«Текст-представление», как определила его Анн Юберсфельд [Юберсфельд], имеет свои особенности, связанные с пространственно-временными отношениями. Помимо деления на акты и действия, театральный текст, в отличие от художественного, сегментируется антрактами и занавесом. Таким образом, речь идет о компоненте дискретности в сценическом хронотопе. Однако театральный текст делится не только на действия, но и на явления. Переход от явления к явлению на сцене происходит не спонтанно, а естественно, создавая ощущение непрерывности действия и сохраняя видимость сходства с течением событий в жизни. На этом фоне разворачивается каждое новое явление. Таким образом, можно говорить о некоем структурно организованном целом, имеющем свои границы. Ю.М. Лотман, отмечая различия в способах сегментации рассматриваемых нами двух типов текстов, обращал внимание на тот факт, что «если на сцене эти границы выражаются лишь понижением напряжения действия, переходом к новому действию и т. д., то есть реализуются в категориях содержания, то в печатном тексте пьесы (который

выступает по отношению к ней как метатекст, словесное описание несловесного действия) явления разделены графически: пробелами, типографскими заглавиями и пр.» [Лотман].

В фокусе внимания театра как динамичного вида искусства, в отличие от литературы, оказывается жест, который мыслится как базовый инструмент создания образности и в свою очередь также читается как текст. Следовательно, имеет смысл говорить о наличии двух взаимодействующих текстов: собственно лингвистического (вербального) и паралингвистического (телесного). В художественном драматическом произведении невербальные компоненты эксплицитно выражаются в виде авторских ремарок, предназначенных для читателя.

Театр – «это своего рода звуковая вариация языка», как полагает Арто. Между текстом, прочитанным глазами, и текстом, произнесенным на сцене (имеется в виду его вербальный аспект), определенно существуют значительные различия. Это обусловлено наличием таких дополнительных характеристик, как интонация, тембр, регистр, положение тела, шумовые характеристики, полетность звука, индивидуальные особенности строения речевого аппарата актеров, паузации и проч. То, как будет понят текст, во многом зависит от того, как он будет прочитан.

А.А. Михайлова рассматривает «сценическое произведение» двояко: с одной стороны, как интерпретацию «первопроизведения», а с другой, – как произведение, созданное театром в процессе воплощения драматического текста. В своей работе «Образ спектакля» исследовательница пишет: «Театр воспроизводит «древний текст» в его целостности, он толкует драму, превращая ее в спектакль». В этом смысле театральный текст (спектакль) воспринимается как сценическая интерпретация драматического произведения (пьесы). Особо подчеркивается, что «пьеса и спектакль не тождество, а соответствие» [Михайлова].

Таким образом, драматический текст, переложенный на язык сцены, сохраняет свою аутентичность, но становится полифоничным, обретает множество отражений. Театральный текст пишется прямо во время спектакля, «здесь и сейчас», хотя работа над ним начинается задолго до первой репетиции. В сценическом тексте не только слова приобретают коннотативное значение, но имеет смысл говорить о психогенных структурах, коррелятах психологических процессов, которые проявляются в пространстве спектакля. Театральный текст складывается из различных элементов: текст, эмоциональное состояние актеров, звуковой ряд, пространственные отношения и временная метрика и т. п. Он конструируется и читается одновременно на нескольких уровнях: визуальном, акустическом, пластическом, когнитивном и др.

«Театральный дискурс – это проявление означающего на уровне его риторики, его пресуппозиций и его высказывания. Функции дискурса не сводятся к представлению чего-либо, он стремится к самопредставлению как механизму конструирования фавулы, персонажа и текста» [Павис].



*Литература*

- Лотман Ю.Н. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000.  
Михайлова А.А. Образ спектакля. М.: Искусство, 1978.  
Павис П. Словарь театра / Пер. с фр. Под ред. Л. Баженовой. М., 2003.  
Цунский Н.В. Театральная герменевтика и анализ театрального текста // ОНС. 2000. № 3. С. 161–171.  
Юберсфельд А. Читать театр // Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. С. 191–201.

**«Философия творчества» Э.А. По: разоблачение с подвохом  
(к проблеме формирования американского  
литературного профессионализма)**

**Шабанова Ольга Алексеевна**

*Студентка Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Москва*

«Философия творчества» – критическая статья Э. По, посвященная разбору его собственного стихотворения «Ворон». В ней автор полагает разобрать общие принципы построения «успешного» литературного произведения и в итоге, не конкретизируя критерии «успешности», предлагает нечто, что можно назвать теорией художественного эффекта.

«Я часто думал, какую интересную статью мог бы написать любой литератор, если бы он... смог в подробностях, шаг за шагом проследить те процессы, при которых любое его произведение достигло окончательной завершенности», – пишет По. В этих словах отразился принципиально новый, но в то же время вытекающий из самой современной (в частности, американской) действительности взгляд на природу художественного творчества. Рыночные механизмы сформировались в Америке очень рано и оказывали огромное влияние на все сферы общественной жизни. Становление национальной литературы, напротив, долго тормозилось и в XIX в. совпало с появлением массового читателя. Литература в этих условиях предстает специфическим видом производства, мнение публики начинает выступать едва ли не главным критерием писательской компетенции, а профессиональная состоятельность литератора определяется его способностью это мнение выявить, угадать либо даже навязать (незаметно) своей аудитории. Э. По одним из первых осмыслил новый характер писательско-читательских отношений. Основная интонация его статьи – внимание и забота о читателях, «потребителях» литературного творчества.

Ею подразумевается примерно следующее: американская публика больше, чем какая-либо другая, она стремится отыскать в каждой книге секрет успеха (если не жизненного, то профессионального), и мистер По любезно соглашается предоставить ей таковой. Как знающий литератор, он берется рассказать о процессе создания литературных произведений, а как Эдгар По (в сугубо личном качестве) – раскрыть подоплеку написания «Ворона».

Убедительность повествования обеспечивается, в частности, подкупающей откровенностью (на поверку – только иллюзией ее), с которой

Э. По обращается к своей публике, – готовностью, такой неслыханно смелой, провести своих читателей в святая святых художественного творчества, показать им «колеса и шестерни» писательского труда. Пример, приводимый из собственной профессиональной практики, – дополнительный козырь в этом представлении, ведь самое надежное поручительство из тех, что котируются в деловой среде, – реальный опыт реального человека (такого же, как и вы, словно хочет сказать По, – апеллируя к столь важным для американцев понятиям равных возможностей и честной конкуренции).

Толчком к созданию «Ворона» послужила, по заверению автора, «необходимость» написать «стихотворение, способное удовлетворить вкусы как широкой публики, так и критики». Оказывается, во время работы над «Вороном» По ни на секунду не забывал о предпочтениях своей целевой аудитории. Он сообщает, как вычислял длину произведения, которая покажется его читателям оптимальной, как выбирал эффект, который должен оказать наибольшее воздействие на публику, как нашел интонацию, которая в представлении этой публики является наиболее печальной. Перед нами рисуется образ опытного маркетолога, досконально исследующего общественное мнение и выводящего формулу потребительских ожиданий. В сущности же, ничто не мешало По «угадать» эти «ожидания» постфактум: то есть деконструированную мотивацию использованных в стихотворении приемов выдать за изначальный замысел, а сам этот замысел представить отражением угаданных им читательских чаяний.

И это не единственный пример авторского лукавства. Рассказывая о создании самого удавшегося и самого любимого своего произведения, Э. По рисует образ своей «профессиональной компетенции». Перед нами не столько рассуждение о методе, сколько искуснейшее имиджмейкерство. По выступает не против «ошибочного» (его выражение) подхода многих литераторов, а против самого образа вдохновенного гения, творящего «в порыве высокого безумия». Подобным «литературным лицедеям» он противопоставляет собственную фигуру – писателя-профессионала, который опирается не на эфемерный талант, а на логику и расчет, т. е. на категории, которые обеспечивают ему гораздо большее деловое доверие, а значит, гарантируют эффективность и конкурентоспособность.

Однако в традиционном сознании гений всегда будет стоять выше профессионала (читай: ремесленника). И у По должны быть веские причины, чтобы согласиться на такой размен, – тем более что сам он веры в романтический гений далеко не чужд. В данном случае По – ироник, изобретатель, знаток медийной среды и искусный манипулятор общественным сознанием в каком-то смысле обеспечивает «PR» По-поэту: если представить создание гениального стихотворения в виде качественной, но совершенно обыденной профессиональной работы, то такой «профессионализм» в глазах аудитории поднимется выше гениальности, т. е. будет подвергнут качественной переоценке.

Практическая же польза этой статьи (на которую так последовательно упирает ее автор), – всего лишь антураж для отвлечения внимания. «Филология творчества» усиленно старается походить на показательное выступление, на мастер-класс, который По проводит для читателей, критиков и коллег-писателей. Собственное стихотворение выступает в функции практического пособия, иллюстрирующего действенность выбранного По метода, на который он словно оформляет патент. Кажется, стоит только овладеть под руководством мастера наукой сочинительства, и каждый кто ни пожелает сможет с легкостью производить литературный продукт. Публика завороченно наблюдает за этим магическим сеансом с последующим разоблачением – и оказывается не в состоянии заметить, что ее никто не обучает.

В конце статьи По словно проговаривается. Он сообщает, что для удачного произведения необходимы «известная сложность» (она же – «тонкость») и «известная доза намек, некое подводное течение смысла, пусть неясное», иначе «предметы... обретают некую жесткость или сухость, которая претит глазу художника». Вот кто скрывался под маской математика, – художник, оперирующий крайне расплывчатыми понятиями и отмеряющий их «на глаз». Так восстанавливается пошатнувшийся было образ гения, но это фигура уже совсем другого порядка, – гений, сумевший по требованию реальности сделаться профессионалом и не утративший при этом ни капли своего таланта.

Воспользоваться «изобретением» По вряд ли кому-то удастся. Произведение искусства от любого другого товара отличается наличием «ауры» уникальности. Поэтому все литературные рецепты, будучи единожды использованы, теряют большую часть своей практической ценности и при попытке применить их буквально приводят не к созданию «оригинального», а к тиражированию. Э. По, таким образом, не только ничем не рискует, но и защищает себя от плагиата.

*Литература*

*Poe E.A. Essays and reviews. New York, 1984. Pp 13–26.*