

Международная научная конференция

Актуальные проблемы филологии (II)



Пермь

УДК 821.161.1
ББК 84(2 Рос=Рус)1
А43

Редакционная коллегия сборника:

*М.Н. Ахметова, Ю.В. Иванова, К.С. Лактионов, М.Г. Комогорцев,
В.В. Ахметова, В.С. Брезгин, А.В. Котляров, А.С. Яхина*

Ответственный редактор: *О.А. Шульга*

Актуальные проблемы филологии (II): материалы междунар. заоч. науч. конф. (Пермь, А43 октябрь 2012 г.). — Пермь: Меркурий, 2012. — vi, 110 с.
ISBN 978-5-88187-435-3

В сборнике представлены материалы международной заочной научной конференции «Актуальные проблемы филологии».

Рассматриваются общие вопросы литературоведения, вопросы истории литературы, народного творчества, художественной литературы, а также проблемы общего и прикладного языкознания и массовой коммуникации.

Предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов филологических специальностей, а также для широкого круга читателей.

УДК 821.161.1
ББК 84(2 Рос=Рус)1

СОДЕРЖАНИЕ

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Гордиенко Н.А., Малышева М.С.

Художественные особенности мемуаров А.М. Топорова. 1

Кузьмина Е.О.

Эволюция афористики как жанра словесного творчества 3

2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Тайлакова Е.С.

Эстетические принципы В.Я. Брюсова. 7

Юсяев А.С.

Московская тематика в произведениях художественного натурализма и подходы к её рассмотрению 11

3. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Костомаров П.И.

Экспликация метаязыкового сознания индивида с позиции типологии речевых жанров (на материале немецкого идиолекта) 15

4. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Айрян З.Г.

Патриотическая лирика Амо Сагияна в переводах Михаила Дудина 18

Бабаева З.Э.

Прием «двойной мотивировки» в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» 21

Газина К.В.

Мотив отверженной любви в творчестве А.П.Чехова 23

Лю Гопин

Языковая структура художественного образа (на материале рассказа Захара Прилепина «Любовь») . . . 26

Гордиенко Н.А.

Проблема творческого замысла и его реализации в мемуарной литературе белгородских писателей . . 28

Кузьменко Е.В.

Экзистенциальная проблематика прозы младоэмигрантов. 31

Негреева А.Д.

К проблеме сюжета в лирике И. Бродского. 33

Павлова Д.Д. Функционирование реалий в структуре романа Р.А. Анайи «Благослови, Ультима!»	36
Скороходова Ю.А. Образ поэта-изгнанника в лирике Е.А. Боратынского	38
Хун Дандань. Окказиональные сравнения в прозе О. Славниковой (на материале рассказа «Любовь в седьмом вагоне»)	41
Чжоу Чжунчэн. Интертекстуальность в языковой композиции (на материале романа С. Есина «Маркиз»)	42

5. ОБЩЕЕ И ПРИКЛАДНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Бердиева Л.Н. Конгруэнтность и эквивалентность соматических фразеологизмов в русском, татарском и английском языках	44
Борбей А. Эмпирические факты, подтверждающие пользу стратегии словообразовательного анализа при обучении лексике русского языка как иностранного	46
Гусейнова В.К. Паремиологические единицы с компонентами «хлеб-соль», «мёд», «масло» в русском и азербайджанском языках	50
Елистратов А.А. О методологии и методах контрастивной субкультурной жаргонологии	52
Ириолова А.Д. Идиомы со значением любви в английском и русском языках (на материале романов У.С. Моэма)	57
Коровина А.Ю. Образно-перцептивные характеристики лингвокультурного концепта «superiority»	59
Косолапова Т.В. Тенденция развития зарубежных гендерных лингвистических исследований в профессионально-ориентированной сфере	61
Метелкина О.А. Крылатые фразы из отечественного кинематографа как прецедентные тексты	64
Милетова Е.В. Лингвистические особенности современного англоязычного искусствоведческого дискурса	67
Носова О.А. Механизмы речевого общения в современной интернет-коммуникации (экспериментальное психолингвистическое исследование)	75
Олейник Р.В. On the Issue of Forming the Linguistic Universals in Phraseology	78
Плотникова А.В. Коммуникативная и синтаксическая функции диалогических повторов	81
Райцева Е.В. Использование краеведческого материала на уроках русского языка как средство формирования патриотизма у школьников	83
Старченко Г.Н. Художественный текст как лингводидактический объект	86
Хворова О.В. Структура ревизских сказок Российского государства XVIII века	89

Черенкова Ю.В.

Предметные гештальты в структуре поэтического локуса «Россия» (на материале русской поэзии XX века)	91
--	----

Ялалова Р.Р.

Понятийные составляющие лексем «здоровье» и «болезнь»	93
---	----

6. МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ, ЖУРНАЛИСТИКА, СМИ**Киямова Л.У.**

Влияние СМИ на развитие мировоззрения молодежи	96
--	----

Хохлова И.Н.

Межкультурная коммуникация. Понятие, уровни, стратегии	98
--	----

7. ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ**Свиrepчук И.А.**

Технический перевод и обмен научно-технической информацией	102
--	-----

Суханова А.С.

Передача имен собственных с точки зрения теории перевода	105
--	-----

Черникова Е.Д.

Понятие и осмысление теории перевода в системе метапоэтических текстов И.А. Кашкина	107
---	-----

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественные особенности мемуаров А.М. Топорова

Гордиенко Николай Александрович, студент;
Малышева Мария Сергеевна, студент
Белгородский государственный университет

Жанр мемуаров, берущий свое начало еще в древнерусской литературе, на протяжении веков претерпевал эволюционные изменения в содержании, форме, средствах выражения авторской позиции. Эволюционируя от кратких заметок (так называемая форма «записных книжек») к более сложным формам дневниковых записей или строгого хронологического повествования о событиях жизни автора и окружающей его атмосферы, русская мемуаристика прошла сложный путь совершенствования художественных форм и содержания, несомненно связанный с культурно-историческими особенностями эпохи, в которой жил и творил автор: «В мемуарах внешние, исторические события составляют основной объект повествования, линия автора оказывается сопутствующей им» [3, с. 19]. Ввиду своей сугубо исторической направленности, жанр мемуаров прежде занимал отдельную нишу в литературе. Изначально, его первостепенной задачей служило отображение событий прошлого с опорой на воспоминания автора или какие-либо исторические документы, свидетельствующие о нем. Но, в процессе своей эволюции, жанр значительно преобразовался и расширил свои границы. Особенно, в синтезе с другими жанрами и направлениями, оказавшими на него влияние в разные времена. Так, со временем, этот достаточно специфически направленный жанр стал полноценной частью литературы. Его структура претерпела изменения и усложнилась: композиция, образная система, язык, форма повествования (записки, письма, дневники, автобиографии) — все это сделало жанр мемуаров полноценным жанром художественной литературы, наряду с другими. Более того, в произведениях этого жанра стали подниматься актуальные жизненные проблемы, выходящие за пределы личности самого автора. Таким образом, любое мемуарное произведение можно рассматривать как художественное, с учетом его основных составляющих: формы, содержания, сюжета, системы образов, стиля и манеры повествования, наличия ярко выраженной темы, языковых средств и т.д. Все это позволяет детально изучить мемуарное произведение не только как исторический документ, но также как

иллюстрацию индивидуальной авторской манеры, стиля, творчества.

Особо важную роль в этом случае играют художественные средства мемуарного произведения, так как они являются показателем работы автора в попытке установить связь с читателем. Передать как можно отчетливее свои мысли, идею, замысел, воссоздать картины прошлого, обратить внимание на важные жизненные события.

Наша работа будет посвящена исследованию художественных особенностей мемуаров А.М. Топорова, а именно его автобиографического произведения «Я — учитель». Так мы сможем проследить его авторскую манеру, по достоинству оценить творческий потенциал и выявить новаторство в рассматриваемом жанре. Для того, чтобы достичь поставленной цели, мы воспользуемся методом сравнительно-типологического анализа и будем проводить сопоставление с наиболее показательными мемуарными произведениями белгородских писателей XIX века.

Продолжателем традиций белгородской мемуаристики XIX века стал писатель, публицист и выдающийся деятель советской педагогики А.М. Топоров. В его автобиографической книге «Я — учитель» мы можем наблюдать продолжение линий, начатых ранее М.С. Щепкиным в его знаменитых «Записках актера».

Как перед Щепкиным стояла первоначальная цель (предложенная А.С. Пушкиным) воплотить свою гениальную программу модернизации театра, изменения жизни актера, переосмысления сценического образа, так и А.М. Топорову предстояло показать свою педагогическую концепцию. Однако, можно сказать, что произведения обоих авторов удались лишь в неповторимом, индивидуальном композиционном, стилистическом единстве. Своих первоначальных идейных замыслов они в полной мере не воплотили. Акцент автора смещается на знаменательные в его личной жизни события: воспоминания из детства, волнительные моменты юности, рефлексия в зрелом возрасте, — но никак не подчинен строгой логике теоретического трактата. В большей степени, именно такой подход и свойственен жанру мемуаров — отобра-

жение жизненных событий автора, воссоздание образа прошлого. А включение в мемуары каких-либо сочинений, авторских трактатов или художественных материалов является только дополнением. Свою первостепенную задачу, в данном случае, жанр мемуаров выполняет.

«Записки актера Щепкина» и «Я — учитель» строятся по аналогичной схеме, традиционной для жанра мемуаров: происхождение и детство героя, приключения или какие-то особо значимые в жизни героя события, юность, становление личности и связанные с этим процессом душевные переживания, рефлексия, попытка оценить свою жизнь со стороны. При этом авторы используют ряд художественных и композиционных приемов, наиболее полно иллюстрирующих внутренний мир героя и окружающую его атмосферу. Говоря о типологическом подвиде мемуарной литературе, стоит отметить, что и Щепкин, и Топоров прибегают в содержательном плане к художественной автобиографии. В ней присутствует ирония и гротеск по отношению к своему «Я» и окружающим автора событиям.

Как мемуарист XIX века, так и его последователь в XX веке несколько идеализируют окружающую обстановку и героизируют собственную личность.

У М.С. Щепкина пример подобной идеализации ситуации находим, рассматривая эпизод спасения утопающих:

«Пока я добрался до них, они раз уже несколько окунулись; но, к счастью, река в этом месте была не слишком глубока: дойдя до дна, они упирались в дно ногой, выскакивали наверх воды и, переведя дух и побарахтавшись немного, опускались снова. Когда я доплыл к ним, они показались на воде и, увидев меня, бросились ко мне так стремительно, что я при всей своей храбрости нырнул от них в сторону: я чувствовал, что один не мог бы сладить с ними, тем более что один из них был огромного роста, вершков двенадцати, да и другой вершков шести, а с двумя трудно ладить на воде» [2, с. 78].

Несомненно, в данном эпизоде мы видим явный гротеск — события здесь приукрашены, им придана динамичность, художественность. Щепкин не просто описывает события, которые с ним произошли, он пытается особым образом приподнести их читателю, чтобы они произвели на него соответствующее впечатление.

Не менее ярко гротеск представлен и в автобиографическом сочинении А.М. Топорова. Только, если у Щепкина это выражено на биографическом уровне, то у Топорова это проявляется через своеобразное описание деталей: *«Семечки были величиной почти с лошадиный зуб. Грызовой подсолнух! Вырастал он высокий, с толстыми будылями и листьями с лопату»* [1, с. 437].

Невозможно отрицать наличие художественности в вышеприведенном отрывке. Автор акцентирует внимание на значимых деталях окружающей его среды, преувеличивает их значение в описании событий, заостряет на них внимание читателя с помощью употребления художественных средств.

В мемуарах Топорова огромное место занимает описание деревенского быта. Это дает нам повод говорить о наличии ярко выраженной в мемуарном произведении темы деревни и деревенского быта. Описанию деревенской жизни посвящена первая часть мемуаров, повествующая о детстве. И эта часть очень подробно, во всех деталях рисует картины окружающей автора обстановки:

«Изба наша была удивительная: она горела три раза, но никак не сгорала дотла. Оставался скелет, который подновляли и превращали в новый дом, не изменяя ее плана. Сенцы разделяли дом на две части. Одна из них — общее жилье, другая — чулан и клетушка. Чулан занимали «молодые» — дядя Степан и тетка Варвара. Печи в чулане не было, но они спали в нем и в лютые морозы. Таков обычай» [1, с. 431].

Стоит обратить внимание на язык повествования, стиль: что здесь преобладает — художественные обороты, «высокий стиль», или же используется простой, лаконичный язык, близкий к живому общению. Плюс ко всему, если автор — выходец из деревни, то, соответственно, и язык его мемуаров будет иметь деревенский оттенок — преобладание диалектов, историзмов, различных оборотов, свойственных языку местности, в которой он рос. Однако, автор к моменту создания мемуаров уже не «деревенский мальчик», а человек с высшим педагогическим образованием, тем самым он может свободно использовать при написании своих мемуаров как художественные обороты, так и простой «живой» язык своего родного края:

«Андрей Мосякин выходил красивого гнедого жеребца с лысиной во всю морду. Хозяин не мог на него налюбоваться, а соседи с зависти сохли. И вот как-то Гнедко скинул обороть, вырвался со двора и, залупив хвост, понесся по селу. Разогнавшись с пригорка, прыгнул через плетень и нанизался на колья. Тут же и издох» [1, с. 461].

Язык родного края — хорошее обозначение при выделении авторского стиля. Так или иначе, автор не станет пренебрегать использованием языка своего родного края для создания атмосферы обстановки времени, которое он описывает. Это служит дополнительным, если не сказать, основным средством выразительности в произведении. Помогает читателю проникнуться атмосферой того времени, почувствовать живой диалог с автором. Не монолог, а именно диалог, так как мы видим обращение к самому себе, а таким образом и к читателю:

«Учитель ушел, а я долго ворочался, не мог уснуть. Припомнилось мне вот что. Года три назад, метельной ночью, я возвращался с дядей Степаном из Старого Оскола. На Казацком спуске повстречали путника в пальто и шапке-ушанке. Когда развальни поравнялись с ним, он швырнул нам какой-то сверток. И исчез, всем телом наклонившись против ветра, будто привиделся...» [1, с. 476]

В данном аспекте анализа можно найти сходство с мемуарами М.С. Щепкина — в использовании языковых

средств и форм разговорной речи. Для сравнения приведем примеры из текста: М.С. Щепкин, «Записки актера», глава V. «1808-й год. Спасение утопающих»:

«...добежав до указанного места, я увидел, что вместо одного тонут двое, схватившись друг за друга. Я плаваю очень сильно, а потому и бросился к ним. Между тем пошли расспросы, как это случилось; не скрою, я несколько гордился, впрочем, только мысленно, своим подвигом, что вот, дескать, спас двух человек» [2, с. 79].

Здесь мы видим фрагмент того самого диалога автора с читателем, который прослеживается как контекстуально, так и напрямую — в использовании автором прямых и косвенных обращений, в манере повествования, когда автор рисует яркие динамичные картины происходящего, вызывая тем самым нужный эффект, производя на читателя желаемое впечатление. Это, как раз, и позволяет говорить нам о «живом» диалоге. Преимущественно в том, как автор использует средства художественной выразительности. В данном случае — язык, средство диалога с читателем, «живую» речь, непринужденность манеры повествования, легкость, — за счет этого у читателя создается впечатление реалистичности описываемых картин, а также участия в повествовании, ощущение себя свидетелем про-

исходящего. Представленные примеры являются лишь небольшой иллюстрацией наличия художественной составляющей в жанре мемуаров. Более подробное исследование текста позволит выявить и другие особенности употребления художественных средств в мемуарном произведении. А с использованием сравнительно-типологического метода анализа, удастся проследить их развитие, начиная от представителей мемуаристики XIX века, заканчивая объектом нашего исследования.

Обобщая вышесказанное, хотелось бы отметить, что мемуары белгородских писателей представляют собой поистине феноменальное явление в русской мемуаристике, так как они сумели расширить границы этого жанра новыми формами, содержательными составляющими и, конечно же, обширным использованием средств выразительности. В этом плане особенно стоит отметить мемуары А.М. Топорова в сопоставлении с «Записками актера» М.С. Щепкина. Им как нельзя лучше удалось донести до читателя всю полноту пережитых ими событий благодаря умелому использованию лексических средств, художественных приемов, особенностей композиционного построения. А это в очередной раз говорит нам об искусстве рассматриваемых авторов и их новаторстве в жанре мемуаров.

Литература:

1. Литературные памятники Белгородчины. Анталогия — Белгород: Белгородская областная типография, 2008. — 564 с.
2. Панфилова Н.Н., Фельдман О.М. «Записки актера Щепкина»: Приложение. Документы. Из критики, переписки. Воспоминаний. Рассказы в записи и обработке современников/ Изд. Подгот.: Н.Н.Панфиловой и О.М.Фельдманом; Вступ. ст. О.М. Фельдмана. — М: Искусство, 1988. — 382 с.: ил.
3. Симонова Т.Г. Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра: Учеб. пособие / Т.Г.Симонова. — Гродно: ГрГУ, 2002. — 119 с.
4. Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX века: от рукописи к книге. — М., 1991.
5. Топоров А.М. Я — учитель: Воспоминания. — М., 1980.

Эволюция афористики как жанра словесного творчества

Кузьмина Елена Олеговна, кандидат педагогических наук, доцент
Самарская гуманитарная академия, филиал в г. Тольятти

Афоризм (греч. aphorismos) — устойчивое изречение, содержащее обобщенную и законченную мысль о каком-либо явлении действительности и выраженное в краткой, лаконичной форме [6, с. 31]. Некоторые исследователи относят к афоризмам только авторские изречения, включая в этот разряд крылатые слова, другие — все виды кратких обобщенных высказываний, в том числе пословицы и поговорки. Часть исследователей к афоризмам относит только общеупотребительные изречения, известные всем носителям языка. Исследование афористики как мини-жанра словесного искусства не получило

достаточно полной разработки, однако следует отметить отдельные работы в этом направлении, раскрывающие стилистические особенности афористического мышления отдельных писателей [см.: 1; 4; 5; 7].

Афористика как самостоятельный вид словесного творчества совместима с целостным мировоззрением писателя. Выйдя за рамки дидактического жанра (египетское «Поучение Кагемни», 2980—2900 до н.э.) и практических наставлений («Книга притчей Соломоновых», «Книга премудрости Соломона», Экклезиаст), афористика приобрела форму абсолютного знания и высшей мудрости в

Индии, Китае, Древней Греции (Упанишады, изречения Конфуция, Лао-цзы, Гиппократ, Солона). В XVII–XVIII вв. афористика достигает эстетической универсальности, рассудочности и завершенности формы (например: «Размышления, или Моральные сентенции и максимы» Ф. де Ларошфуко, «Мысли» Б. Паскаля, «Характеры» Ж. де Лабрюйера, «Максимы и размышления» И.В. Гёте). XIX–XX вв. — совершенно новый этап в развитии афористики, которая, с одной стороны, тяготеет к морально-назидательным сентенциям (Л.Н. Толстой, Дж. Рёскин, А. Шопенгауэр), а с другой, не принимая форму сентенций и максим, — строится на пародийности (Козьма Прутков), парадоксальности (Ф. Ницше, О. Уайльд, Б. Шоу, В.В. Розанов), демонстрируя различные виды языковой игры с целью создания комического эффекта и межтекстовой многослойности («Отрывки из ненаписанного» Э. Кроткого, «Непричесанные мысли» С.Е. Леца, «Афоризмы» С. Кржижановского).

Весь массив существующих афоризмов по своему происхождению можно разделить на три **группы**: 1) афоризмы, извлечённые из текстов писателей составителями и опубликованные отдельными сборниками (например, «Изречения и максимы» М. Горького, Л. Андреева); 2) афоризмы, созданные самими писателями, имеющие независимый и самостоятельный смысл и изначально нацеленные на автономное существование (например, афоризмы Дон Аминадо (А.П. Шполянского), «Максимы и размышления» Ф. Ларошфуко, «Афоризмы» Г. Лихтенберга, «Мысли и афоризмы» Козьмы Пруткова», «Отрывки из ненаписанного» Э. Кроткого», «Афоризмы» С. Кржижановского и т.п.); 3) афоризмы, оторванные из контекста художественного произведения, которые как миниатюрные высказывания в силу своей популярности и многократного использования обрели статус самостоятельных единиц (например, афоризмы из басен И.А. Крылова, из комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума», романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин», романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и т.п.) [3].

Афористика как минимальный жанр литературного творчества предполагает набор сущностных жанровых признаков. Можно выделить следующие параметры литературной **дифиниции афоризма как афористического жанра**: 1) прозаичность текста, у которого не имеется каких-либо традиционных признаков художественного вымысла, 2) предельная информативная краткость (афоризм равен одному предложению, сказано не просто только необходимое, но и — меньше необходимого; 3) отсутствие внешней связи с коммуникативной ситуацией (кто говорит, когда и где, кому, для чего и что); 4) пуантированность (парадоксальность) содержания — наличие «смысловых пустот», побуждающих читателя к их самостоятельному «восполнению» [2, с. 26].

Следует заметить, что уже к началу XX века старые формы и функции художественного слова подвергаются пересмотру. Творческая задача многих писателей обусловлена стремлением донести универсальный смысл

бытия через осмысливание своей собственной точки зрения на конкретные события, тенденции современной действительности. Следовательно, и афоризмы читаются как тематизированные свидетельства о различных явлениях жизни эпохи, об искусстве, литературе, религии, культуре, политике и т.д. Приведём несколько примеров: *Ученье — свет, а неучёных — тьма* (Эмиль Короткий); *Есть пьесы настолько слабые, что не могут сойти со сцены* (С. Лец); *С ошибками у нас, увы, — не всё спокойно; Наших критиков особенно интересует то, что ниже всякой критики; Пушкин разрешил поэзии быть глуповатой, но в течение столетия мы только и делаем, что злоупотребляем этим разрешением* (С. Кржижановский).

По внешней форме афоризм суть чистое суждение, поэтому афористика опирается на суждение и работает не образом, а мыслью. Но с другой стороны, поскольку афористическое высказывание является объектом словесного художественного творчества, в основе которого лежит мышление образами, то и в афоризме присутствует образность, скрывающаяся за суждением. **Природа образности** афористического высказывания может быть достаточно ёмкой и выразительной. Обозначим наиболее выраженные компоненты, которые усиливают художественный эффект афористического высказывания.

1. Многие афоризмы имеют вполне очевидную **метафористическую окраску**. Лежащие в основе афоризма понятия могут быть скреплены между собой по принципу ассоциативной связи. Например: *У слепой веры злые глаза* (С.Е. Лец); *Деньги не пахнут, но улечиваются* (С.Е. Лец); *Доброта — это единственное одеяние, которое никогда не ветшает* (Г. Торо); *Дружба — это любовь без крыльев* (Д. Байрон) [3].

2. Афоризмы могут представлять собой языковую игру, разновидностью которой является **каламбур**. Различные типы каламбурной игры (обыгрывание омонимичных и многозначных слов; игра в опечатки, использование новообразований производных слов, смысловое взаимодействие обыгрываемых слов) являются базой для языковой шутки, поэтому хороший каламбур — большое искусство. Приведём примеры: *Дружба и чай хороши, если они горячие, крепкие и не слишком сладкие* (Э. Короткий); *Ученье — свет, неучёных — тьма* (Э. Короткий). В данном афоризме смысл пословицы *Ученье — свет, а неученье — тьма* дополняется пессимистической характеристикой современного уровня образования.

3. В силу своей миниатюрности афоризм раскрывается в **интертекстуальных связях** с отсылкой на источник, цитату, автора и т.д. Интертекстуальные включения представляют собой трансформацию фразеологизмов, пословиц, поговорок, оказывая влияние на семантическое значение афористического текста, обогащая его новыми смыслами. Например: *В пустой жизни и драка — событие* (трансформация пословицы *После драки кула-*

ками не машут); *На пустом лице и царапина — украшение* (трансформация пословицы *На пустом месте и трава не растёт*) (В. Токарева. Лошади с крыльями). Аллюзийные ссылки и межтекстовая многозначность могут служить средством создания комического эффекта. Например: *Зоценкизированный Онегин: «И пить торопится, и закусить спешит»* (С. Кржижановский) — трансформация пушкинской цитаты из эпиграфа к «Евгению Онегину»: *и жить торопится и чувствовать спешит; О советских шекспирах можно пока писать вилами, которые ещё не выкованы, по воде, которая уже высохла* (С. Кржижановский) — трансформация фразеологизма *вилами на (по) воде писано* (ирон. или неодобр.: то, что сомнительно, неясно, не заслуживает доверия).

4. В смысловой структуре афоризма может быть заложено нарушение причинно-следственных связей, которое вызывает **алогизм** понятий и перевёрнутость образов — **парадокс**; поэтому афоризмы строятся на эффектном «остранении», выявляющем парадоксальность, неожиданность содержащегося в них суждения. Например: *Если мы хотим пользоваться миром, приходится сражаться* (Цицерон), *Брак — это лихорадка навыворот: она начинается жаром и кончается холодом* (Гиппократ); *Женщины вдохновляют нас на великие дела, но вечно мешают нам их творить; Ты любишь всех, а любить всех — значит не любить никого; Когда человек счастлив, он всегда хорош. Но не всегда хорошие люди бывают счастливы* (О. Уайльд. Портрет Дориана Грея), *Если вы будете выбирать своих знакомых по признаку высокой нравственности, вам лучше уехать из Англии или совсем отказаться от общества* (Б. Шоу); *Если боитесь одиночества, то не женитесь* (А.П. Чехов).

В основе афоризма лежит специфическая мыслительная операция, которая соединяет конкретно переживаемый факт и мыслимое его обобщение, опыт и рефлексию, при этом реализуется особый характер отношений между афоризмом и его читателем, когда последний оказывается одновременно полноправным соавтором афористического высказывания, неизбежно включаясь в достраивание обозначенной ситуации. Именно поэтому в качестве единой доминанты афористической жанровой формы современное афористоведение указывает, прежде всего, на особое афористическое **«дальше-мышление»** [2, с. 25]. Исключённость отдельного афоризма из какого-либо контекста и обуславливает «афористическую рецепцию», то есть ситуацию необходимого индивидуально-читательского «допонимания», «достраивания» «смысловых пустот» афористического высказывания, не заполненных или не исчерпанных словом. Например: *«Украинский классик Франко похож на Франса, как оселедец на тонзуру»* (С. Кржижановский). Афоризм поострен на обыгрывании паронимов *Франко и Франс* и контекстных антонимов

оселедец и тонзура, которые усиливают эмоциональное восприятие и придают высказыванию комический эффект. Понимание остроты высказывания достигается декодированием основной фактологической информации. И.Я. Франко (1856–1916) — украинский писатель, учёный, общественный деятель, продолжатель традиций Т.Г. Шевченко, пропагандировавший идеи революционных демократов. Анатолий Франс (Анатолий Франсуа Тибо, 1844–1924) — французский писатель, проявлявший сочувствие к идеям социализма. Обыгрывание формального сходства в звучании имён *Франко и Франс* основано на смысловом объединении в одном контексте псевдоантонимов *оселедец и тонзура*: оселедец — в старину у украинцев длинный чуб, оставляемый на выбритой голове; тонзура (от лат. tonsura — стрижка) — выстриженное или выбритое место на макушке у католических священников. Задача автора — увидеть необычное, несоединимое в обычном и привычном: в звуковом сходстве имён украинского и французского писателей, а также в социально-демократической направленности их творчества столько же сходства, сколько его содержится между чубом (оселедцем) и лысиной (тонзурой). Интерпретация смысла сообщения приводит к пониманию его комической остроты через «допонимание», «достраивание» «смысловых пустот» афористического высказывания.

Таким образом, научный афоризм с его традиционной антично-средневековой формой тезисно-систематического изложения определённой суммы знаний трансформируется к XXI в. в афористику литературную, которая генетически связана с письменной формой фиксации научного опыта. Однако современное афористическое мышление, ориентируясь на постижение окружающего мира, вбирает в себя не только всеобщие наблюдения, но и фиксирует индивидуальные, конкретно переживаемые факты. Писательский опыт и рефлексия, отражаемые афористическим мышлением, проявляются в разнообразных жанровых разновидностях афористических выражений (например: философема, каламбур, эпиграмма, анекдот и др.), в зависимости от темы, цели, формы высказывания. Читатель обнаруживает немало остроумных суждений в афористике нового времени. Приведём примеры: *Писать надо кровью сердца. Своего, конечно, а не чужого* (Эмиль Короткий); *Писателю, пишущему «кровью сердца», изъясни, что сердце не годится в чернилницы; Сейчас над вымыслом принято обливаться не слезами, а потом; Хорошо, если б у шей, подобно глазам, было бы нечто вроде век* (С. Кржижановский).

Парадокс, абсурд, языковая игра, различные формы интертекстуальности как фигуры мышления становятся творческим принципом, организующим текст афористического высказывания. Смысловое и стилистическое богатство афористики XX века свидетельствует о высоком уровне мастерства писателей и выступает в качестве яркого примера их идиостиля.

Литература:

1. Королькова А.В. Русская афористика в контексте фразеологии. Дис. ... докт. филол. наук. Смоленск, 2005.
2. Кулишкина О.Н. Афоризм // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий /Гл. науч. ред. Н.Д. Тараченко. М.: Издательство Кулагиной, 2008. С. 25–26.
3. Мудрость тысячелетий. Энциклопедия /Сост. Н. Березин. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006.
4. Раскова Н.В. Афористика в сочинениях А.В. Суворова // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2011. №2. С. 89–92.
5. Туралина Н.А. Языковая личность женщины-писателя сквозь призму афористики // Учёные записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология». Социальные коммуникации». Том 24 (63). 2011 г. №2. Часть 1. С. 472–476.
6. Уртминцева М.Г. Словарь русской литературы. Нижний Новгород: «Три богатыря», 1997.
7. Шаталова С.А. Лингвистические основы афористики в художественных текстах Ф.М. Достоевского: на материале романов «Бесы» и «подросток»: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.

2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Эстетические принципы В.Я. Брюсова

Тайлакова Екатерина Сергеевна, аспирант
Сургутский государственный университет

Феномен Валерия Яковлевича Брюсова до сих пор остаётся неизученным в русской литературоведческой среде в силу множества объективных и субъективных причин. За рубежом в университетских курсах по русскому декадентству и символизму [1] это имя даже не упоминается, хотя именно его три сборника поэтических произведений «Русские символисты» можно назвать первой практической реализацией теоретических идей «прото-символистов» В. Библикова, И. Ясинского, Н. Минского, А. Добролюбова и Д. Мережковского [2, с. 162–174]. Важен тот факт, что Брюсов предвосхитил многие открытия в области литературы, философии, языка, социологии, футурологии и т.д. не только эпохи модернизма, но и даже постмодернизма, утверждая важность и необходимость множественности истин.

Брюсов остался в русской истории «протеем» и «коммунистом» [3; 4, с. 7–52], хотя ни тем, ни другим никогда не являлся. Личностный феномен здесь стоит рассматривать не со стороны практической, материальной деятельности, а со стороны работы духа и мысли: с каждой своей статьёй о новых методах и подходах в интерпретации текста мэтр символизма неосознанно, «метакультурно», приближался к кругу учёных-герменевтов — эклектичному Ф. Шлейермахеру (1768–1834), психофизиологичному В. Дильтею (1833–1911), феноменологичному Г. Шпету (1879–1937). В размышлениях о ситуациях существования Я с другой личностью он был близок ученику Дильтея — Буберу (1878–1965). В разработке идеи коммуникативной сущности искусства Брюсов опережает самого М. Бахтина, в изысканиях в области психологии творчества — Л.С. Выготского.

Несмотря на то, что вопросов, волнующих старшего символиста на протяжении всей жизни, было десятки и даже сотни, большинство относилось именно к области *теории познания*. В поздней статье «Синтетика поэзия» (1924) можно прочесть: «Искусство, в частности поэзия, есть акт познания; таким образом, конечная цель искусства та же, как науки — познание» [5, с. 557]. Но главным вопросом можно назвать постижение структуры создания и восприятия *искусства*, в котором немаловажную роль играло субъективное понимание общей художественности и частного воображения, фантазии: «Что такое искусство, — писал он в своей ранней работе

«О искусстве», — откуда оно или в чём его цель — эти вопросы близкие мне давно, с раннего детства; в своих раздумьях вновь и вновь возвращался я к ним, ибо годы жил только искусством и для искусства» [5, с. 43]. Брюсов психологически открывался только в мемуарном наследии, редко имеющем значение для брюсоведов, т.к. излишнее манифестирование жизнетворческой позиции вселяло сомнение в правдивость и «сознательную неделанность» автобиографии. Другое дело — эпистолярное наследие, которое изучается довольно тщательно, но не с целью создания внутреннего портрета личности автора. Путаница между триадой «жизнь-творчество-искусство» в конечном итоге привела к тому, что исследователи начали говорить о подчинённости искусству всей брюсовской действительности [6, с. 129–130], хотя стоило бы вести разговор о сложнейшем и ещё не описанном взаимодействии между ними, в котором ни искусство как таковое, ни действительность, ни воплощённое творчество никогда не брали верх над писателем. Жизнь Брюсова — это путь внутреннего осознания индивидуальной иерархии человеческих ценностей, в которой функционирует весь причинно-следственный комплекс, а не одна или две центральных идеи.

Брюсов с ранних лет говорил о вторичности «внешнего» по сравнению с «внутренним», эти суждения предпочитали не замечать до последней поры все кроме Д. Максимова [7], хотя в «Автобиографии» [8] содержится важная информация о том, что писатель ещё перед изучением классической русской литературы прочёл «Частную патологию и терапию Нимейера». Символист изначально впитал в себя те тенденции психологической и социологической наук, которые сейчас связывают лишь с узким кругом имён: М. Нордау [9], Э. Дюркгейма [10], Ч. Ломброзо [11]. Уже исходя из этого знания, можно было предсказать, что главная категория эстетики Брюсова — искусство [12] — не смогло бы быть объективным как, к примеру, это было в реализме. Искусство автора не отражало действительность [13], а интеллектуально её преображало («Ключи тайн, 1904») [5, с. 78], постоянно находясь в контексте *теории игры* между автором и читателем. Преображение было настолько сложным, в том числе и в интертекстуальном плане, что чтобы разгадать все предпосылки и последствия, нужно обладать

особенной историко-культурной проницательностью и исключительным знанием биографического материала.

Творчество для Брюсова не являлось процессом передачи художником ясных ему и всем другим чувствований [14], хотя так было заявлено в статье «Священная жертва» (1905): «творчество лишь отражение жизни, и ничего более» [5, с. 98] — здесь специфика поэтического обмана символиста или, как говорит З. Минц, авторского «протеизма» [15, с. 242–263] необычайно сложна. Но творчество являлось воплощением глубинно-авторского проявления в тексте. При этом искусство всегда противопоставляется у Брюсова творчеству, отличаясь от него степенью завершенности и статичности.

Творчество Брюсова — это схваченный миг, а искусство — это авторская метапоэтика. Поэтому так легко уложить любое художественное произведение в рамки определённого литературного течения, но так тяжело определить общую систему брюсовских принципов. Случается, что учёные, занимающиеся исследованием поэзии Брюсова, приходят к выводам противоположным выводам учёных, изучающих его прозу, отсюда происходит своеобразное наделение автора раздвоением личности. Следует отметить, что любой жизненный фрагмент писателя может посягать лишь на название «образ жизни», т.к. он обязательно станет преломлённым в индивидуальном восприятии. Степень этого преломления должна изучаться на основе всего творческого комплекса, а не на отдельных произведениях или циклах.

Точно так же и область искусства для Брюсова не является обычным воплощением фактов действительности. Она состоит из «тайн человеческого духа», поэтому, считал он, «вся наша жизнь не что иное, как ряд наших душевных переживаний» («Современные соображения», 1905) [5, с. 111]. Если следовать за мыслью Брюсова, то в таком случае *символ* не должен быть «строго реалистическим образом», как он указывает в статье «Смысл современной поэзии» (1921) [5, с. 470]. Программный субъективизм автора, казалось бы, формируется в статье «Современные соображения», где говорится о методе изучения составных элементов жизни, т.е. человеческих страстей, притом взятых «в их чистом виде» [5, с. 111]. Но на самом деле определить позицию Брюсова можно только изучая всё его творчество, а не опубликованные теоретико-литературные произведения. Сознательное, бессознательное и подсознательное автора во многом антагонистичны [16]. Не всё, явленное перед читателем, находит себе применение в творчестве, не всё творчество отвечает принципам брюсовского искусства и, тем более, не всё написанное можно рассматривать в контексте биографии автора.

Проблема сложного синтеза в искусстве рубежа веков поднималась не раз [17]. Брюсов, к примеру, «мечтал о таком же искусстве для глаз, как звуковое для слуха, о переменных сочетаниях черт и красок и огней» [5, с. 50]. Но если поэзия А. Блока очаровывала своей мелодичностью, а проза А. Белого представляла собой соединение

музыкальной теории и текста, то у Брюсова синтез означал размытость границ между всеми научными направлениями [18], цель которого была несколько иная — проникновение в область самопознания творческой личности, где, чем ближе становятся друг к другу разнородные элементы, тем ближе к желанному воплощению оказывается результат творчества [19, с. 158–163; 20, с. 45–50; 21, с. 103–117].

Прикрываясь жизнетворческой моделью поведения «идеал-человека серебряного века» [22; 23, с. 30–41], Брюсов создаёт такой тип лирического поэта/героя, который видится со стороны подчиняющим свою жизнь и *личность* требованиям творчества: «Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, — своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь (...) На алтарь нашего божества мы бросаем самим себя» [5, с. 99]. Однако подобное психофизическое существо, преобразующее не только действительность, но и самого себя, было ювелирным продуктом мыслительной деятельности автора, который смешали с качествами самого создателя. Сущность такого новаторства, по нашему мнению, лежит в личностной эгоистичности — двигателе творческого прогресса, так и в статье «Мировоззрения Баратынского» (1898) Брюсов прочитывает в произведениях поэта собственные помышления «видоизменить человеческую природу, что дух будет свободно перелетать пространство по своей воле, будет уносить в Эмпирей и Хаос» [5, с. 37], при этом долг бытия поэта, по Брюсову, состоит в том, чтобы «найти себя, стать самим собою» [5, с. 45].

Надо отметить, что Брюсов был категорически против компиляторства и стиливой стилизации в писательской среде [24], поэтому у него при жизни так много опубликовано статей, разрушающих положительные оценки современной ему критики творчества молодых авторов. Что интересно, в попытке дописать «Египетские ночи» А.С. Пушкина исследователи уловили лишь негативные моменты (как говорится, стилизация не состоялась) [25], хотя при разгадке цели написания подобного произведения надо было отталкиваться от мироустановок самого Брюсова: он демонстративно заявлял о собственном твёрдом голосе, созревшем до полемики с русским гением.

По мнению Калмыковой [26, с. 110], истоки названного эгоизма можно искать в *ницшеановских* рассуждениях Брюсова о долге человека [27, с. 29]: он оказывается данностью, фиксирующей присутствие и помещение человека в мир, совокупностью задач нравственного совершенствования направленных внутрь и вовне. Неудивительно, что *душа художника*, являющаяся единственным средством верификация истинности бытия и события, для Брюсова оказывается наиважнейшей категорией в искусстве: «создания искусства без отношения к человеку — к художнику-творцу и к воспринимающему чужое творчество — есть не более как размалёванный

холст, обточенный камень, связанные в периоды слова и звуки (...) Искусство существует только в человеке, и ничто более» («Ключи тайн», 1904) [5, с. 48].

Создаётся такое впечатление, что под душой художника скрывалось то, что позже З. Фрейд назовёт бессознательным, ведь главная функция её — фиксирование «своих тайных, смутных чувствований» («Ненужная правда по поводу Московского художественного театра») [5, с. 62]. Калмыкова точно улавливает эту линию, говоря: «Если она примется фиксировать чувства внешние или, что для Брюсова то же самое, — внешние события, если она перестанет пытаться разгадать тайные основы происходящего, она перестанет пытаться разгадать тайные основы происходящего, она перестанет порываться к созданию искусства, поскольку искусство занимается только основами бытия, а не чередой проходящих в нём явлений» [26, с. 119]. Остаётся лишь повторить, что сознательное Брюсова реализуется в его теоретических текстах, подсознательное — в творчестве, а бессознательное улавливается в искусстве только современными исследователями — западниками», типа О. Алексеевой.

В философско-эстетической системе Брюсова абсолютной ценностью является именно искусство и взаимосвязанный с ним круг явлений и процессов, раскрывающих суть. Остальное — это материал, область искусства, в которой автор реализует частное мнение по тому или иному вопросу, его цель — «воссоздать весь мир в своём истолковании» [5, с. 46].

Герменевтический результат сводится к тому, что художественная правда раскрывается лишь немногим, кто добровольно взял на себя роль реципиента, ведь искусство для Брюсова не может быть массовым («Зоилам и Аристархам») [5, с. 33].

В статье «Об искусстве» символист приходит к выводу Л.Н. Толстого, что искусство — средство общения, правда, он оговаривает желание ограничить его область «и по внешности, и по содержанию» собственным суждением, а, значит, осознанием бесчисленности попыток познания мира [5, с. 44]. Искусство у Брюсова взаимодействует с действительностью художника, вне-миром и с психологической сущностью человека: «Художник не может большего, как открыть другим свою душу» [5, с. 47]. Значение всего этого содержится в страхе перед бессмысленно прожитой жизнью и, собственно, смертью, но душа художника, отражаясь в тексте, приобретает бессмертие и продолжает существовать после кончины автора — «если язык стихотворения ещё позволяет прочесть» [5, с. 46].

Тексты Брюсова остаются антиэстетичными даже после того, когда они преодолевают рамки декадентства. Здесь важно понять то, что художник снимает с себя все нравственные обязательства, он не тождественен со своим лирическим героем. Всё, что от него требуется, — это воплощение в тексте собственной искренности, ведь его душа «по своей сущности не знает зла», «чем яснее поймёт кто свою душу, тем чище и возвышеннее будет его

думы и чувства» [5, с. 45]. Поэтому Брюсов никогда не оправдывался перед своей аудиторией: «я могу ждать читателя и столетие и тысячу лет; время здесь не значит ничего» [5, с. 48; 28, с. 53].

То, что назвали в поэтике символизма «мигом» творческой души, находится в прямой параллели с *импрессионистическим стилем* [29]. Миг, схваченное впечатление, внезапность понимания, озарение, инсайт — только в этот короткий промежуток времени можно понять себя, собственную душу, тайну мироздания. Наиболее ярко и полно это отразится в малой прозе Брюсова, где герои находятся в постоянной рефлексии, воспоминании о миге прожитого. Даже в реалистический поздний период творчества он остаётся верен подобной трактовке, рассуждая в художественных произведениях о смене эпох и культур. Миг оказывается мельчайшей единицей времени, однако, в котором содержится больше доказательств подлинности бытия, чем в традиционной временной линейной связи. «...не человек — мера вещей, а мгновение...» («Истины. Начала и намёки») [5, с. 61], — утверждает Брюсов, дополняя далее символистскую концепцию жизнемгновений проблемой обмана действительности: «всё наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности, на внешние предметы» [5, с. 92]. Обман возникает, когда *сознание* передаёт свои свойства окружающему миру — и в этом кроется одно из многих неразгаданных противоречий в теоретических поисках Брюсова. Но если художник проецирует собственные свойства на внешние предметы, — это настоящая действительность, возможная только тогда, когда мгновения экстаза, «сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникают за их внешнюю кору, в их сердцевину». Тогда *бессознательное* художника в момент прозрения именно сталкивается с подлинным бытием.

Если столкновение не осуществляется, то оно не верифицируется: «где нет этой тайности в искусстве — нет искусства» [5, с. 93]. И тогда *вечность*, как подлинность, не противопоставляется мигу, континуальному по природе. Миг наделяется разноплановостью — он соотносится с вечностью и личностью творца, воплощая для неё акт самопостижения. Поэтому вечность и миг для Брюсова не антагонисты: второе никогда не проходит, поскольку запечатлевается, а первое открывается каждый раз усилием воспоминания, при этом сознание интересуется лишь одним вопросом: «Но что же и есть сознание в этом мире, как не проявления души? Душа первее мёртвой природы, осуждённой исчезнуть, как призрак» [5, с. 46].

Искусство — связующее звено между мигом и вечностью, оно выступает заместителем традиционной эстетической категории *Красота*, именно поэтому тексты Брюсова (и, впрочем, иных декадентов) могут быть антиэстетичными, но они не могут выйти за границу искусства: «...Само понятие красоты неизменно. Нет особой всечеловеческой меры красоты. Красота не более как отвлечение, как общее понятие, подобное понятию истины,

добра и многим другим широким обобщениям человеческой мысли. Красота меняется в веках. Красота различна для разных стран» [5, с. 85]. Было бы уместно говорить о скрытой в этих словах полемике с *учением В.С. Соловьёва*, однако, нельзя не обратить внимание на исключительно *гегелевскую* трактовку.

Таким образом, красота перестаёт быть определяющим ценностным фактором в противовес коммуникации «сознание/его функционирование», гораздо больше подходящей под онтологическую величину. Любое наслаждение искусством коммуникативно по своей природе, дело не в постижении смысла красоты, а «в общении с душою художника» [5, с. 47]. *Эстетическое наслаждение* направлено всегда внутрь, в нём скрывается наслаждение художника своим созданием, но оно же направлено и во внешнюю сторону — к читателю: «Знакомясь с художественным произведением, мы узнаём душу художника, — в этом наслаждение искусством, эстетическое наслаждение» [5, с. 62].

Напомним, что *содержание* текста для Брюсова не только есть *форма* — это и сама душа художника, проявля-

ющаяся с помощью слов. Содержание, вобравшее в себя и выразившее чужую личность, уже есть сама по себе художественная форма: «Внешнее... даёт только форму для внутреннего, но что такое содержание без формы?» [30, с. 394]. Для определённой тематики может существовать всего одна форма её воплощения. Если не уяснить этот важный для Брюсова принцип поэтики, то автора можно продолжать обвинять в механистичности образов и повторяемости сюжетов прозаических сборников «Земная ось» и «Ночи и дни», исторических романов «Огненный ангел», «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный» [31; 32, с. 7] сколько угодно.

Сложность брюсовской эстетической системы, включающей в себя абсолютно новые понятия таких терминов как «творчество», «искусство», «художник», «душа художника», «содержание», «форма» и проч., а также направленность поэтического наследия на *антиэстетизм*, в котором автор/читатель должен черпать эстетическое удовольствие на сегодняшний день создают вокруг себя немалое количество дискуссий для современных исследователей.

Литература:

1. Zhenya Bershtein. Russian Decadent and Symbolist Culture in a European Context/ Режимдоступа: <http://academic.reed.edu/russian/courses/408syllabus.doc>
2. Минц З.Г. Новые романтики: К проблеме русского пресимволизма // З. Минц. Поэтика русского символизма. — СПб.: Искусство-СПб, 2004.
3. Городницкая А.А. Общественно-политические взгляды старших символистов: середина 90-х годов XIX века — 1917 год: дисс. ... канд. историч. наук: 07.00.02 / М., 1996.
4. Молодякова В.Э. В. Брюсов: политический портрет // Брюсов В.Я. Мировое состязание. Политика коммунизма 1902—1924. — М., 2003.
5. Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т. — М.: Художественная литература, 1975. — Т. VI.
6. Минц З. Зеркало у русских символистов / З. Минц. Поэтика русского символизма. — СПб.: Искусство, 2004.
7. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. — Л.: Советский писатель, 1969.
8. Русская литература XX в. 1890—1910. Под ред. Проф. С.А. Венгерова. М.: Издательский дом XXI век — Согласие. — Кн. 1.
9. Нордау М. Вырождение. Современные французы / Режим доступа: <http://www.koob.ru/nordau/degeneration>
10. Дюркгейм Э. Самоубийство: социологический этюд / Режим доступа: <http://www.koob.ru/durkheim/samoubiystvo>
11. Ломброзо Ч. Женщина преступница и проститутка / Режим доступа: <http://arhivknig.com/psikhologija-samorazvitie/pikap/1705-zhenshhina-prestupnica-i-prostitutka-ch.-lombrozo.html>
12. Казеева Е.А.: Эстетика и поэтика символизма в лирике В.Я. Брюсова: 1892—1909 годы: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Самарский государственный педагогический университет. — Саранск, 2003.
13. Климович Т. Мотив зеркала в творчестве В. Брюсова // В. Брюсов. Проблемы творчества. — Ставрополь, 1989.
14. Богданович О.В. Эволюция темы творчества в русской лирике первой трети XX века: В.Я. Брюсов, А.А. Ахматова, Б.Л. Пастернак: автореф. дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Магнитогорский государственный университет. — Магнитогорск, 2008.
15. Минц З. Граф Генрих фон Оттергейм и «московский ренессанс». Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова / З. Минц. Поэтика русского символизма. — СПб.: Искусство-СПб, 2004.
16. Алексеева О.Я. Рецепция лирики А.А. Фета в творчестве русских символистов: В.Я. Брюсов, А.А. Блок, Андрей Белый: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Астрахань, 2004..
17. Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. Уч. пособие. — М.: Флинта; Наука, 2009.
18. Leon Botstein. Modernism /Режимдоступа: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40625>

19. Бурлакова М.В.: Синтез искусств в рассказах В. Брюсова 1900—1910 гг. // Синтез в русском искусстве и мире художественной культуры. — М., 2006.
20. Бурлакова М.В. Чтоб угостить тебя его искусством: Образ музыки в рассказах А. Чехова и В. Брюсова // Творчество А.П. Чехова. — Таганрог, 2004.
21. Ишинбаева Г.Г.: «Огненный Ангел»: фаустовские контаминации В. Брюсова и Сергея Прокофьева // Гёте в русской культуре XX в. — М., 2004.
22. Бычкова Е.А. «Жизнетворчество как феномен культуры декадана на рубеже XIX — XX веков»: автореф. дисс. ... канд. культурологи: 24.00.01 / М., 2001.
23. Богомолов Н.А. «Этюд в практическом житетворчестве // XX век и русская литература». AlbaReginaPhilologiae. Сборник в честь 70-летия Г.А. Белой — М.: Издательский центр Российского гуманитарного университета, 2002.
24. Даниелян Э.С. «Библиография В.Я. Брюсова: 1884—1973». — Ереван: Издательство Ереванского университета, 1976.
25. Цуркан В.В. Брюсовская концепция творчества Пушкина: дисс...канд. филолог. наук: 10.02.01 / М., 1995.
26. Калмыкова В.В. Теоретико-литературные взгляды В.Я. Брюсова: дисс...канд. филолог. наук: 10.01.08 / М., 2007.
27. Штайн К.Э. К вопросу о метапоэтике В.Я. Брюсова / Брюсовские чтения / Ереван, 2002.
28. Бачеева О.Б. М. Волошин и В. Брюсов: Литературно-критический диалог: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / Тюменский государственный университет. — Тюмень, 2004.
29. Осипова О.И. Жанровое своеобразие прозы В. Брюсова 1900-х годов. автореф. дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.01 / М., 1994.
30. Литературное наследство. Валерий Брюсов. — М.Т.85.
31. Айхенвальд Ю. Валерий Брюсов / Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. — М.: Республика, — 1994.
32. Лернер Н.О. Заметки читателя / Журнал журналов. — М., 1915. — №2.

Московская тематика в произведениях художественного натурализма и подходы к её рассмотрению

Юсяев Алексей Сергеевич, аспирант

Пензенский государственный педагогический университет им. В.Г.Белинского

Удивительно, но даже в то время, когда в обществе господствует критический взгляд на своё прошлое, Москва с её колоритным обликом и многовековыми традициями словно не подлежит никакой переоценке, оставаясь при этом в центре всех основных общественных и государственных процессов.

Однако парадокс состоит в том, что, являясь бесспорным историческим и духовным центром России, Москва практически не становилась *основной, центральной, сюжетообразующей темой* крупных прозаических произведений русской литературы. Несмотря на кажущуюся категоричность данного суждения, оно отнюдь не лишено оснований. Дело в том, что при рассмотрении этой проблемы крайне важно разграничивать понятия *темы и образа*.

Г.Н. Пospelов предлагает следующую трактовку художественного образа: «...Образы всегда воспроизводят жизнь в её отдельных явлениях и в том единстве и взаимопроникновении их общих и индивидуальных черт, какие существуют в явлениях самой действительности. ... Они содержат обобщение жизни только в самих себе, выражают их своим собственным «языком» и не требуют добавочных пояснений» [3, 38]. В.Е. Хализев указывает, что

специфика художественных образов заключается в том, что они «... создаются при явном участии воображения: они не просто воспроизводят единичные факты, но сгущают, концентрируют существенные для автора стороны жизни во имя ее оценивающего осмысления» [5, 112].

Уже на основании этих определений мы можем утверждать, что многочисленные примеры художественных произведений, в которых упоминается Москва, иллюстрируют исключительно отображение *образа* города, который при всей своей колоритности и изяществе является лишь вспомогательным средством для развития основной сюжетной линии. Скажем, сцены московской жизни в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» позволяют довольно чётко увидеть, что подобного рода зарисовки выполняют в повествовании целиком подчинительную функцию. Являясь органично вписанными в общий контекст произведения, они призваны стать дополнительным звеном для создания более полной психологической картины, для более детальной образной прорисовки и т.п. Однако считать их в полной мере самостоятельными мы, конечно, можем с большой долей осторожности.

С течением времени общественная жизнь России развивалась и менялась всё возрастающими темпами. Ли-

беральные реформы Александра II дали мощный толчок к становлению новых порядков, заставили пересмотреть всю систему экономических отношений. Произошло изменение соотношения сил на политической и общественной арене, стали размываться границы сословий и жёсткие рамки карьерных вертикалей.

Москва в этом плане оказалась более чуткой и податливой на изменения, чем холодный аристократический Петербург. Стало очевидным, что Россия переживает один из важнейших переходных периодов своей истории, отозваться на который, обобщить и передать его суть стремились многие писатели, философы и общественные деятели. Принимая во внимание основные теоретические и эстетические концепции художественного натурализма, который интересует нас в первую очередь, вполне закономерным явилось то, что Москва перешла в категорию полноправной **темы** литературного произведения для наиболее полного и последовательного воплощения вышеуказанных целей.

Одним из первых это почувствовал и воплотил в жизнь русский беллетрист, литературовед и критик Пётр Дмитриевич Боборыкин. Сам будучи весьма высокообразованным человеком, он всегда отдавал должное дворянству и интеллигенции, однако прекрасно понимал, что и практическая финансовая деятельность, традиционно связываемая с купечеством, играет весьма значительную роль, которая со временем только возрастает. В условиях пореформенной России прежние дворянские привычки, уклад жизни, мировоззренческие взгляды теряют актуальность. Вместе с ними подверглись небезосновательной критике прекраснотворческие, устремлённые к светлым, но неосуществимым идеалам, литературные герои первой половины XIX века, при всём своём благородстве неизмеримо далёкие от практической действительности.

Это не значит, что художественный натурализм совершенно отрицал эстетическую составляющую искусства. Напротив, внутреннюю красоту человека, благородство души и устремление сил на совершение благих поступков он ставил едва ли на главенствующие ступени своего творчества. Однако он считал неотъемлемым качеством всякого благородного и просвещённого человека умение воплотить эти внутренние способности в жизнь, применить на практике, причём полем реализации должны стать не отвлечённые умозрительные философствования, а конкретная общественная и финансово-экономическая деятельность. По словам С.И. Щерблякина, данную особенность следует оценивать «...не как апологию «буржуазности», а как стремление автора, не чуждого гражданским идеалам, отыскать в бушующем море промышленной цивилизации и прогресса твердые основы человеческого благополучия. Соединение прагматизма со «здравым смыслом», а здравого смысла с красотой и благородством — такова этико-мировоззренческая и эстетическая позиция Боборыкина человека, гражданина и писателя» [6, 108]

Важно, что с учётом обозначенных общественных, экономических и теоретико-литературных факторов про-

изошли качественные изменения в сюжетно-композиционной организации художественного текста. Оказалась значительно снижена сюжетная напряжённость, ослаблены драматические коллизии, несколько сглажено чёткое разграничение композиционных элементов. Эта же мысль подчёркивается в исследованиях уже упомянутого нами пензенского литературоведа С.И.Щерблякина, одного из основных исследователей и знатоков творчества Боборыкина и художественного натурализма в целом: «При таком построении сюжета естественно то, что его компоненты (завязка, кульминация, развязка) выделяются с трудом или с большой долей условности» [6, 59]. В связи с этим закономерно возросла роль тематики произведения, которая ввиду отсутствия ярко выраженной сюжетной линии взяла на себя функции смыслообразующего стержня произведения, скрепляющего разнообразные композиционные элементы в единый блок. Таким стержнем в рассматриваемых произведениях, на наш взгляд, стала тема Москвы.

Для более полной характеристики значимости этой *темы*, которая, несмотря на свою уникальность, неразрывно связана с рядом произведений и имеет солидную хронологическую протяжённость, приведём слова второго из рассматриваемых нами писателей — Владимира Алексеевича Гиляровского: «И минувшее проходит предо мной. Уже теперь во многом оно непонятно для молодежи, а скоро исчезнет совсем. И чтобы знали жители новой столицы, каких трудов стоило их отцам выстроить новую жизнь на месте старой, они должны узнать, какова была старая Москва, как и какие люди бытовали в ней» [4, 5]. Из этого высказывания ясно, что в новом времени тема Москвы приобрела новое звучание и была использована для нескольких целей, однако, осталось удивительно гибким, точным и самостоятельным инструментом для верной характеристики целой эпохи, для масштабной панорамы общества и социальных процессов, протекающих в нём.

Чтобы обеспечить более чёткое ориентирование в разнообразных аспектах многофункциональной московской тематики, следует сразу оговориться, что собственно Москву мы предлагаем трактовать достаточно широко и понимать под ним не только город как географический объект, но и людей, его населяющих, особенности их жизнеустройства и быта — словом, то, что формирует особый облик города как в предметном, так и духовном смысле. Однако даже в такой расширенной трактовке город является в некотором смысле камерной категорией, поэтому мы попытаемся оценить московскую тематику с позиций литературной преемственности и в то же время с учётом специфики её постановки, в сочетании с вопросом экономического и социального развития государства в целом.

Подобный подход важен ещё и по той причине, что позволяет на фоне общей значимости и закономерной детерминированности московской тематики отследить характерные особенности, формирующие индивидуальный подход каждого из рассматриваемых нами писателей к художественному воплощению избранной темы. Основные

его положения, касательно избранного социально-экономического ракурса, возможно проследить уже на примере первого из двух интересующих нас произведений — романа Боборыкина «Китай-город».

Позиция Боборыкина по отношению к Москве и те аспекты, которые он считал наиболее важными, представляются здесь крайне интересными, ибо, расходясь с традиционным восприятием города, явились провозвестником новой, экономической трактовки, о которой уже упоминалось выше. В своих «Письмах о Москве» Боборыкин пишет: «...Теперешний город получил свою физиономию. Типу столицы он не отвечает, как бы его ни величали «сердцем России», в смысле срединного органа. Москва не центр, к которому приливают нервные токи общественного движения, высшей умственной культуры...» [1]. Однако это касается лишь отдельных сторон московской действительности: чиновничества, дворянства, великосветских нравов и традиций — иными словами, «верхушки айсберга», под которой скрывается истинная сущность Москвы. Именно поэтому, переходя к сути своей концепции и обосновывая свой интерес к теме Москвы, Боборыкин отмечает: «Но эта Москва составляет только одну пятую «первопрестольной столицы». Рядом, бок о бок с ней и, так сказать, под ней, развилось другое царство — экономическое. И в этом смысле Москва — первенствующий центр России, да и не для одной России имеет огромное значение» [1].

Определённо, что одной из главных черт романа «Китай-город», если рассматривать его в комплексном единстве всех основных параметров художественного произведения, является придание ведущей роли избранной тематике, продуманная концепция исторического смысла и исторического предназначения Москвы в пореформенную эпоху. О тщательности разработки темы свидетельствует тот факт, что свои взгляды по этому поводу Боборыкин излагал не только в романе, но и в уже упоминавшихся «Письмах о Москве», выстраивая, таким образом, своего рода систему логически выверенных и аргументированных воззрений на процесс стремительной капитализации России и роль торговой столицы в этом процессе.

Как видим, Боборыкин весьма высоко оценивал роль и перспективы Москвы в плане финансовой, производственной, торговой жизни России, вполне обоснованно сопоставляя эти факторы со всё возрастающими темпами роста капиталистического переустройства отечественной экономической деятельности. Однако он отнюдь не сосредотачивался на изображении безликих финансовых операций и сделок. Особое внимание писатель всегда уделял людям, которые стояли за этими процессами, своей волей, сметливостью и образованностью продвигая вперёд российскую экономику.

Подобная система взглядов, лежащая в основе тематической теории художественного натурализма Боборыкина, оказалась довольно устойчивой и продуктивной на протяжении довольно длительного периода.

Свое наиболее яркое воплощение на позднем этапе она нашла в творчестве Владимира Гиляровского. Параллели между Боборыкиным и Гиляровским весьма заметны и ощутимы практически по всем аспектам литературоведческого анализа, но, что касается интересующей нас сейчас тематической линии, то отметим, что Гиляровский, избрав тему Москвы, был также весьма далёк от простого безыскусного бытописательства. Однако, если Боборыкин, обращаясь к московской теме, стремился реализовать вполне определённую, логически выстроенную концепцию, то Гиляровский в этом плане преследовал несколько иные цели. Не стоит забывать, что его «Москва и москвичи» создавались спустя полвека после выхода романа Боборыкина, что не могло не наложить отпечаток на конкретное воплощение темы.

Возвращаясь к социально-экономическому ракурсу рассмотрения московской тематики, отметим, что Гиляровский, изображая Москву в свойственной ему очерковой манере, как правило, избегает масштабных обобщений и прямых выводов о роли и предназначении Москвы на фоне остальной России. Для него Москва — хоть и невероятно своеобразное, но всё же некое локальное средоточение пёстрых и колоритных типажей и характеров, именно типажей и характеров, а не развёрнутых теоретических и практических концепций и путей их воплощения.

Иными словами, если Боборыкин раскрывает тему Москвы, в основном, по линии **люди — город** (материальная, предметная его сторона) — **деятельность**, то Гиляровский избирает несколько иную позицию: **город — деятельность — люди**. Эту мысль легко проиллюстрировать примерами из текста, наглядно демонстрирующими реализацию данной модели построения: «Первый ранний визит сделал Нетов своему дяде, Алексею Тимофеевичу Взломцеву, старому человеку, по мануфактурному делу — главе крупнейшей фирмы. От него кормилось целое население в тридцать тысяч прядильщиков, ткачей и прочего фабричного люда» [2, 242]. У Гиляровского же подобные фрагменты представлены в несколько ином ракурсе: «На Тверской, против Леонтьевского переулка, высится здание бывшего булочника Филиппова, который его перестроил в конце столетия из длинного двухэтажного дома, принадлежавшего его отцу, популярному в Москве благодаря своим калачам и сайкам... Их завел еще Иван Филиппов, основатель булочной...» [4, 89]

При этом указанная последовательность вовсе не подразумевает качественное превалирование какого-то одного из её компонентов. Скорее, это обусловлено большей частью внешними факторами. Гиляровский попросту преследует иные цели. Если Боборыкин, полный социального оптимизма, из весьма перспективного настоящего стремится в ещё более совершенное будущее, черты которого, по мысли писателя, уже вполне угадываются, то Гиляровский из наступившего «завтрашнего дня» ностальгически оглядывается на прошлое.

Впрочем, данная детерминированность вызвана целым рядом причин, которые связаны как с внутренней, про-

блемной, так и с внешней, сюжетно-композиционной стороной обоих произведений.

На основании предложенных выше примеров и теоретических воззрений можно с большой долей уверенности утверждать следующее:

— несмотря на достаточную «популярность» Москвы в русской литературе, московской тематикой как центральный, сюжетообразующий элемент произведения практически не встречается;

— в этой связи избранные нами «Китай-город» и «Москва и москвичи» предстают уникальными произведениями уже в плане выбора темы;

— реализация московской тематики происходит в традициях художественного натурализма, что накладывает определённый отпечаток на её воплощение;

— литературная категория «темы» приобретает в русле художественного натурализма несравненно большее значение, ввиду ослабленности других элементов организации произведения;

— при анализе московской темы данных произведений наиболее продуктивным представляется социально-экономический аспект, позволяющий органично соединить конкретные реалии эпохи с мировоззрением и идейным замыслом писателя и общей направленностью произведения.

Литература:

1. Боборыкин П.Д. Письма о Москве// Вестник Европы. — 1881. — №3
2. Боборыкин П.Д. Сочинения: в 3-х т./П.Д. Боборыкин. — М.: Худож. лит, 1993.
3. Введение в литературоведение./ Под ред. Г.Н.Поспелова. М, 1988.
4. Гиляровский В.А. Собрание сочинений в 4 томах. Т.4. — М.: Полиграфресурсы, 1999
5. Художественный образ. Образ и знак. //Теория литературы./ Под ред. В.Е. Хализева. М, 2002.
6. Щеблыкин С.И. Романы П.Д.Боборыкина в контексте русской прозы второй половины XIX века. Монография. Тамбов: Тамбовский государственный университет им. Г.Р.Державина, 2002.

3. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Экспликация метаязыкового сознания индивида с позиции типологии речевых жанров (на материале немецкого идиолекта)

Костомаров Петр Иванович, старший преподаватель
Томский политехнический университет

Для современной мировой полевой лингвистической науки характерны такие тенденции, как междисциплинарный характер исследований, предание объектам полевого описания статуса открытых, гетерогенных, нестабильных языковых образований, пересмотр роли контактирующих и мажоритарных языков, использование инструментария корпусной лингвистики (и следующий из этого рост количества работ со статистической обработкой данных), изучение явлений, характерных для микроуровней описываемого языкового коллектива. Наряду с этим у исследователей «малых» языков «малых» языков отмечается активный рост интереса к бытовой интерпретации языковой действительности. В работах этого ряда центральное место занимают вопросы «ЧТО думает неспециалист о языке и КАК он это вербализует». Метаязыковая рефлексия «наивных» говорящих (native speakers) изучается с целью последующего расширения научных знаний о языке, полученных традиционными методами.

Наряду с этим в последнее десятилетие в рамках антропоцентрической парадигмы усилился интерес лингвистов к изучению человека как языковой личности. Вычленение нового объекта исследования — языковой личности — становится приоритетным направлением в развитии лингвистики. Внимание ученых фокусируется также и на изучении характеристик языковой личности, позволяющих выстроить мировоззренческие позиции человека, выявить особенности его речевого поведения, проследить процесс сохранения языка в сознании человека, а также осветить проблему выражения знаний личности о языке в жанровом аспекте.

Актуальность предлагаемой работы обуславливается необходимостью тщательного исследования личностных аспектов метаречевой деятельности говорящего индивида в рамках простых речевых жанров.

Задача настоящей статьи заключается в том, чтобы описать при помощи спектра простых речевых жанров особенности метаязыкового сознания рядовой личности —

Якова Кондратьевича Дамма (далее Я.К.), родившегося в 1920 году в поселке Шиллинг Саратовской области, ныне проживающего в Томской области.

Метаязыковое сознание определяет осознанное понимание языка и способы его выражения. Как пишет И.Т. Вепрева в своей книге «Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху», «метаязыковое сознание как проекция сознания существует на двух уровнях: уровне теоретически систематизированного сознания, представленного системой научных понятий, теоретических суждений и концепций, входящих в область лингвистической науки, и уровне обыденного сознания в форме массовых эмпирических знаний и представлений, полученных в результате практически-духовного освоения действительности» [1, с. 68]. Автор книги указывает на то, что структура обыденного метаязыкового сознания проецирует языковые реалии, реализующиеся в рамках фактического речевого поведения личности и отражающихся в совокупности метатекстов, которые используются языковой личностью.

Следует отметить, что «метатексты имеют два важнейших плана характеристики: по линии связи с мышлением он отражают закономерности осмысления языковой действительности, выявляют типичные представления о языке, свойственные данной языковой общности, по линии связи с коммуникацией выступают в первичном виде как единицы речевого взаимодействия адресанта и адресата, как речевой акт, реализующий определенную цель, в отраженном виде как зафиксированный исследователем как результат речевой деятельности говорящего» [2, с. 55].

Метатексты исследуемого говорящего индивида способны по-разному отражаться в рамках различных речевых жанров. Необходимо отметить, что в рамках речевого поведения указанной личности выявлен ряд высказываний, отражающих жанр самооценки, который входит в систему оценочных жанров. Жанр самооценки реализуется посредством признака взаимоотношения субъектов речи, в которых актуализируются качества информанта в комму-

никативном общении. Чаще всего встречаются высказывания информанта, направленные на связное описание индивидуальных качеств самого говорящего в процессе общения с другими людьми. ... *Haven uns gebracht nach Magnitigorsk. Dort haben sie uns in баня onpеделили ... ich war gants ausgetsocken. Были в основном крестьяне, sprachen Ruzisch, я их понимал, они меня тоже, поладил с ними. Dann nach Tschelabinsk. Tswai Mal Kartoffel, потом на даче у капитана жили. Плохо понимал, хотел по-немецки, после нескольких людей стал уже понимать людей.* Принципиальным является выделение информантом группы людей, с одной стороны, занимающихся общей трудовой деятельностью (представители крестьянства), язык которых понятен Я.К., с другой стороны, в дискурсе говорящего актуализируется адаптационный процесс и социализация среди людей, в большей мере использующих немецкий язык.

Примечательным является также проявление самооценки относительно другого человека. ... *Hy, wenn sie wollen, ich sie maine Frau kann kennen, sie kennt alte daitsche Schrift, dieze Schrift schraiven unzere Alden, vor viele Jahren, das ist zehr alte Schrift, nicht alle wizen, wie man das muss gebrauchte, wie muss man das schraiven, sie sneциально им занималась, bezuchte Unterricht, sie hatte viele Briefe an Verwandte geschrieven, ainike Briefe an mainen Bruder, das war zehr sch n, никак у moderne Daitsche, bezondere Buchstaben, bezondere Stelle, zehr merksam, sie mizen das zehen, das ist fir sie wird interezant.* Ярким примером лица, обладающего по мнению информанта особыми дарованиями, является его жена, обучавшаяся до войны специально старонемецкому шрифту и помогающая оформлять письма, адресованные брату.

Немаловажным является тот факт, что речевая продукция информанта характеризуется наличием высказываний, отражающих оценочные жанры, главным из которых является жанр похвалы. Данный жанр передает важную составляющую выражения положительной оценки усилий специалистов по изучению языка поволжских немцев. ... *Ja, ich bin zehr froh, dass ich M glichkait have, das ist meglich war, das intereziert mit unzer Sprache jemand, Sprache поволжских немцев, na, unzer Sprache ist andere Sprache, nicht wie daitsche Sprache in Daitschland, dort die Sprache ist Norm, aver das ist zehr gut, dass занялись этой проблемой, нашим языком, das ist zehr gut, jemand unzere Sprache erforscht, besch fikt zich mit unzer Sprache ...* Для информанта актуальным является подчеркивание важности исследования языка поволжских немцев с точки зрения особенности его статуса как «другого языка», нуждающегося в сохранении и изучении со стороны людей, профессионально занимающихся исследованием языка.

Использование знаний информанта о собственном языке помогают привнести в его дискурс творческую окраску, направленную на отражения индивидуального понимания своего языка, реализующегося в рамках сообще-

щений о событиях, которые входящих в систему информативных жанров.

Высказывания-сообщения выполняют функцию сообщить о какой-либо информации, представляющей определенный интерес для слушающего, а также отразить особенность коммуникативного времени данного высказывания-сообщения, которое связано с настоящим и прошедшим временем. *Hy, ich glauve, vor allem diezer Kod ..., wie sie das nennen, das ist daitsche Sprache, unzer Daitsch, die Sprache, die wir sprechen, reden, kommunizieren ja, haite kann ich viel Interese an Daitsch zehen, daitsche Sprache, aver auch viel besch fiktien zich mit Dialekten, nicht Daitsch in sch ner Form lernen, Literatursprache, aver Dialekte, alzo, Art der Sprache unzer Vaader und Muuder, sie waren aus verschiedenen Rektionen, L nder Daitschaland, sie waren ausgeziedelt nach Russland, Ruzischer Raich von unzerer Kaizerin, Landstick gegeben ... Wir verstehen ainander zehr gut, wenn wir zind im Ruzisch-Daitsch-Haus, aver wir verstehen auch, dass jeder von uns zaken, sprechen zain Dialekt in der Form kann, wie war es Hundert Jahre vor, aver haite Daitsch ist fir uns ainik, das ist unzere Muudersprache, die Sprache verainikt uns, givt Kraft.*

Анализ показывает, что одной из важнейших сфер тематической палитры сообщений о событиях в рамках дискурса Я.К., отражающих метаязыковое сознание говорящего, является политика, в рамках которой говорящий выстраивает историческую перспективу происходящего события и отголоски его влияния, демонстрируя причинно-следственную связь между происходящими явлениями. Данная особенность проявляется, с одной стороны, на актуализации событий XVIII в., где информант акцентирует внимание слушающего на указе императрице Екатерине II, даровавшей право немцам основывать колонии на Волге, а с другой стороны, затрагивает вопросы, связанные с первыми годами жизни немцев-переселенцев в России и процессами их адаптации в новой стране. Особого внимания заслуживает тема соотношения литературного языка и диалекта, а также отражение особенности коммуникации между российскими немцами. По мнению Я.К., в настоящий период в среде российских немцев, часто встречающихся в Российско-Немецком Доме, отсутствует проблема непонимания и выстраивания эффективного коммуникативного процесса, а, наоборот, с точки зрения информанта немецкий язык, использующийся в ходе встреч представителей российский немцев Томска, является родным для них языком, объединяющим носителей различных диалектов.

Следует сказать, что информативный жанр сообщение о событии, демонстрирующий своеобразие метатекстов Я.К. может также быть проиллюстрирован за счет проявления текстового признака цельности, относящегося к содержательной и смысловой стороне построения текста и определяющего сплетение в единое целое его композиционных, информативных и стилистических компонентов. По мнению К.М. Накоряковой, цельность «достигается

единством замысла и точностью построения текста, целостностью образного осмысления материала, ясностью логического развертывания мысли, стилистическим единством текста» [3, с. 15].

Важной особенностью проявления признака цельности в текстовой продукции говорящего является фактор последовательности и логичности развертывания мыслей. Данная характеристика отражается в воспоминаниях Я.К., касающихся депортации поволжских немцев и первые годы адаптации в регионах Советском Союзе. *dann пересылки из одного места в другое, по всему Советскому Союзу, war zehr schwer, schwer umschalten tsu Ruzisch, wie die Ruzen sprechen, da еще и отношение к нам было не совсем хорошее тогда ... Эта ситуация с перемешкой немецкого и русского языка была поначалу для меня очень тяжелой, не мог быстро привыкнуть, ich konnte einfach nicht gew hnen daran, an Menschen, an Sprache, ihre Rede, ihre Sprachtempo, Maniere tsu sprechen, zie war gants nai, tsaiken etwas mit Gesten, wenn zie tswai oder drai Wrter damit verwenden, но потом как-то привык, освоился, verzuchte tsu kopieren ihre Technik, nuttste ihre Technik.* Последовательно и логично представляя процесс привыкания к новой языковой среде, говорящий стремится вызвать у адресата индивидуальное переживание в отношении событий, которые пришлось пережить российским немцам.

Однако анализ метатекстов также показывает, что цельность в некоторых случаях подвержена нарушению за счет вкраплений русского текста в основное постулирование, осуществляющееся на немецком языке. Данная особенность характерна прежде всего для текстов, отражающих внутреннее состояние информанта. Повествуя о нелёгких периодах своей жизни, говорящий пытается за счет «переключения» языкового кода изменить характер постулирования, тем самым, направив его в другую плоскость.

Примером этому может служить включение приведенного выше метатекста информанта, продуцированного частично на русском, частично на немецком языке, в контекст повествования говорящего с доминантным преобладанием немецкого языка. *Andere Frake, wie nuttsen wir Daitsch, andere verstehen diezer Dialekt nicht, Daitsch, sprechen, es ist andere Sprache ..., das war mit mir ..., in unzer Regiment waren daitsche Zoldaten, alles war dort gut, ohne Konflikte, wir waren zehr mitain-*

ander befraidet, haben gute Kontakte, waren Frainde, aver dann пересылки из одного места в другое, по всему Советскому Союзу, war zehr schwer, schwer umschalten tsu Ruzisch, wie die Ruzen sprechen, da еще и отношение к нам было не совсем хорошее тогда ... Эта ситуация с перемешкой немецкого и русского языка была поначалу для меня очень тяжелой, не мог быстро привыкнуть, ich konnte einfach nicht gew hnen daran, an Menschen, an Sprache, ihre Rede, ihre Sprachtempo, Maniere tsu sprechen, zie war gants nai, tsaiken etwas mit Gesten, wenn zie tswai oder drai Wrter damit verwenden, но потом как-то привык, освоился, verzuchte tsu kopieren ihre Technik, nuttste ihre Technik ... Viele Jahre zind vorbai ..., manchmal interezant Enkel tsu fraken, wie lernen zie die Sprache, ain Wort — Dialekt, anderes — aus Literatur, aus ander Dialekt, auch Menschen sprechen, interezant, wie andere verstehen das, aus anderen Dorf, Rektion. Glauve, Sprachkod ... Die Menschen haben Schlizel, verwenden diezer Schlizel, er ist Kod, с помощью которого люди могут общаться друг с другом ... Daitsch, unzer Daitsch ist auch Schlizel fir uns, ohne Schlizel kann nicht verstehen ich andere, в нашем доме мы без него никак не могли общаться ... Unzere Kindr mizen haben Kod ... mizen verstehen Kultur, Sprache, Geschichte, was war frier, Intereze macht Daitsch. Следует отметить, что переключению языкового кода в данном случае способствует смягчение тона постулирования темы. Информант, нарушая повествование о сложных временах, связанных с депортацией поволжских немцев, включением информации о процессе положительной адаптации к жизни в разных регионах страны значительно снижает эмоциональный оттенок, демонстрируя при этом способность переключаться с мрачных моментов своей жизни на более позитивные моменты.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что одной из отличительных особенностей текстовой продукции говорящего является экспликация метаязыкового сознания при помощи палитры речевых жанров. Данный процесс позволяет выявить индивидуальное восприятие языка, отразить особенности его влияния на процесс коммуникации между различными социальными группами, а также показать соотношение разных форм языка и их значения для речевой продукции исследуемой языковой личности.

Литература:

1. Вепрева И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху / И.Т. Вепрева. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. — 384 с.
2. Ростова А.Н. Метатекст как форма экспликации метаязыкового сознания (на материале русских говоров Сибири) / А.Н. Ростова. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 2000. — 193 с.
3. Накорякова К.М. Литературное редактирование: общая методика работы с текстом: практикум / К.М. Накорякова. — М.: ИКАР, 2002. — 431 с.

4. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Патриотическая лирика Амо Сагияна в переводах Михаила Дудина

Айрян Заруи Геворковна, кандидат филологических наук, доцент

Российский государственный университет туризма и сервиса (Ереванский филиал, Армения)

Amo Saghiyan patriotic lyrics in translation Mikhail Dudin

Hayryan Zaruhi Gevorgovna, Ph.D., Associate Professor

Russian State University for Tourism and Service (Yerevan Branch),

Chair, Social Studies (Erevan, Armenia).

M. Dudin is one of the best poets — translators, who has made an enormous contribution to the development of Russian-Armenian literary connections. Poet Mikhail Dudin translated into Russian language poetry Av. Isahakian, S. Kaputikyan, A. Saghiyan and others. The best translations of M. Dudin included in the book, The Promised Land. «Translated Dudin of Armenian poetry, suggest that they contain a large and devoted love of the Russian poet to Armenia. Thanks to the poetic talent and higher taste of the poet, he could feel the originals, reflect the original style of the translated poet. From the above translation of the poet can be seen that the A. Saghiyan were close to him in spirit, thinking, mood, which in turn enabled him to achieve greater harmony with the words and thoughts translated poets.

В созвездии русских поэтов-переводчиков свое значимое место занимает Михаил Дудин, который хорошо известен и популярен не только в России, но и за ее пределами. Своей поэзией он продолжил те литературные традиции, которые были заложены Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Некрасовым, обогатив при этом русскую литературу новым словом, наполненным светом и добром беспокойной и чуткой души поэта. Первые поэтические сборники Дудина вышли в годы войны, среди которых выделим «Фляга» (1943), «Костер на перекрестке» (1944). В послевоенные годы поэт публикует сборники «Считайте меня коммунистом» (1950), «Мосты. Стихи из Европы» (1958), «До востребования» (1963). В 1970-е Дудин много и успешно работал. Это сборники стихотворений «Татарник», «Поэмы», «Рубежи», «Клубок» и др. В 1977 вышла книга очерков — «Право на ответственность». В 1986 он публикует книгу стихов и поэм «Песни моему времени». В 1987 — поэма «Зерна», в 1989 — «Заканчивается двадцатый век» и книгу, вышедшую в Ереване, — «Земля обетованная» (Посвящения. Переводы. Эссе. Стихи); в 1991 — стихи и поэмы «Судьба»; в 1995 — «Дорогой крови по дороге к Богу» (стихотворения 1986—1993) и др. Как поэт, Дудин считал, что человек должен входить в мир хозяином, согревать его и вносить в него «добро и свет». Думая об «ответственности действия и слова», поэт постоянно возвращался к вопросу о значении и смысле по-

эзии, о том, что такое поэт. В своей статье, посвященной А. Ахматовой, М. Дудин, вспоминая слова французского поэта Поля Элюара, писал: «Пока на земле все еще есть насильственная смерть, первыми должны умирать поэты...». [3, с. 200]

Дудин известен также как талантливый переводчик, посвятивший свое поэтическое дарование сближению литератур и культур разных стран и национальностей. Его перу принадлежат переводы из английской поэзии, сонеты В. Шекспира, стихотворения Р. Киплинга, из армянской поэзии — стихотворения Ав. Исаакяна, А. Сагияна, из балкарской — К. Кулиева, из башкирской — М. Карима, из грузинской — Н. Бараташвили, М. Квилидзе, из украинской — М. Бажана, С. Головановского, Д. Павлычко, И. Драча, Н. Белоцерковец, из финской — Т. Гуттари, из чешской — М. Флориана и многих других. Лучшие переводы М. Дудина вошли в его антологию «5 сестер и 32 брата — все вместе» (1965), куда были помещены его переводы не только из армянской поэзии, но и из грузинской, еврейской, латышской, кабардинской, а также из поэзий других народов.

На протяжении целого десятилетия Дудин с большим переводческим мастерством переводил лучшие достижения армянской поэзии, в частности, поэзию Ав. Исаакяна, Е. Чаренца, А. Сагияна, Г. Эмина, С. Капутикян и др. Дудин переводил поэтов, близких его духовному миру и, не случайно, по этому поводу литературовед

Л. Мкртчян отмечал, что для того, чтобы перевести стихотворение, ему надо написать это стихотворение. Поэтому у него не все получается. Не получился и «роман» с такой замечательной поэтессой, как Маро Маркарян. По этому поводу М. Дудин вспоминал: «Я сам у нее попросил подстрочники. Раз десять садился переводить, но у меня не выходит. Очень уж для меня она армянская и женская. Тогда я отдал эти подстрочники моей хорошей знакомой — Наташе Галкиной (она поэт истинный и интересный). Вот она перевела стихи Маро, и как мне показалось, что-то в ней проглядывает, истинно принадлежащее Маро Маркарян...». [2, с. 14]

Дудину было дорого и любимо все, что было связано с Арменией, которую он называл сказочной и прекрасной страной. Изумленный ее историей, традициями, поэзией, музыкой танцами и людьми, в своем эссе «Чаша жизни» он писал: «Но нет и не может быть Армении без армян, древнейшего на земле народа, трудом и мудростью прославившего эту каменистую землю и сделавшего ее почвой своего бессмертия. Я прикасался к великой поэзии армянского народа и понимал, что все высокое в его духовном мире рождалось на перекрестках истории и было замешано на крови трагедий, на упорстве и мужестве. Я смотрел на древние фолианты армянских поэтов, и века разговаривали со мной языком преодоления страданий, а пространство истории зацветало маками, как пустыня после дождя...». [2, с. 189]

Единство мыслей и чувств М. Дудин ощутил также в лирике Амо Сагияна, стихи которого он перевел с глубоким проникновением. Работая над переводами из поэзии А. Сагияна, Дудин в своем письме Л. Мкртчяну так писал о своих впечатлениях: «Он действительно прекрасный поэт, и переводил я его с превеликим удовольствием. Посылаю тебе переводы — посмотри. Я сделал небольшую книжицу. Не знаю, по душе ли будет она самому Амо». [4, с. 17]

Среди переводов М. Дудина можно встретить стихотворения А. Сагияна из разных циклов, среди которых выделим такие, как «*Ты камни клал в фундамент мира...*», «*Утесы и скалы стоят на постах...*», «*Гора в объятиях горы*», «*Прочтут осеннему туману...*», «*Я в детство впасть опять хочу...*», «*Хотел бы я к Салвард-горе сходить...*», «*Сны через все потери*», «*Горы не видно в туче...*», «*Там в тишине кричит тропа глухая...*», «*С кустов шиповника плоды...*», «*Помощник*», «*Ах, ущелья мои...*», «*Что я принес с гор?...*», «*Я должен верить мудрости зерна...*» и мн. др., в которых ощущается поэтическая индивидуальность А. Сагияна, его бескрайняя любовь к Армении, к ее самобытной и прекрасной природе.

В переводе стихотворения «*Ты камни клал в фундамент мира...*» Дудин воссоздал патристический пафос поэта, который восхваляет свой народ, выросший и крепнувший в битвах. Перевод, как и подлинник, насыщен оптимизмом поэта, смело вглядывающегося и верящего в грядущее: [5, с. 15]

Ты камни клал в фундамент мира
И с горьким роком в битвах креп.
Ты выпек в пропасти тonyра
Своей судьбы упрямый хлеб.

Ты своему младенцы камень
Крошил в похлебку по утрам.
И он тяжелыми руками
Сложил из камня гордый храм.

Твоей судьбы века и миги
На праздник мира и на суд
Искусства каменные книги
Столетиям будущим несут.

(Перевод М. Дудина)

Помимо смысла и стиля, переводчику удалось передать также восточный колорит стихотворения, образно описывая каменистую страну, где в тондыре выпекался хлеб и где по утрам вместо него в похлебку младенцам крошили камень. В переводе проявилось богатство поэтического языка и самого переводчика, которым были умело использованы изобразительные средства русского языка.

Безмерная любовь Сагияна к своей стране, к ее горным утесам и скалам отразилась также в стихотворении «*Утесы и скалы стоят на постах...*», в котором поэт, признавая себя частичкой природы, в нужный момент готов ради нее даже воскреснуть из грешной земли. Строго следуя смыслу и стилю подлинника, Дудин в своем переводе блестяще передал пейзажность стихотворения, мастерски олицетворяя образы скал и утесов, вечно стоящих в позах седых королей, тащущих на своих плечах время. Перевод, как и подлинник, построен методом противопоставления и сравнения образа природы с поэтом, который признает ее вечной, а себя уходящим. В переводе ощущаются дух и настроение поэта, его безграничная любовь к родному краю, его чуткое и трепетное отношение к природе. Благодаря рифмическому построению, перевод ярок и выразителен также интонационно и является аналогом подлинника, ничем не уступая своим лирическим звучанием: [5, с. 16]

Утесы и скалы стоят на постах
У вечности, словно вопросы.
Я — трепет и дрожь на холодных устах,
На ваших уступах, утесы.

Стоите вы в позах седых королей,
Века, не меняясь в лицах,
Я — капля росы на изгибах бровей,
На ваших гранитных гробницах...

(Перевод М. Дудина)

Работая над переводами из лирики А. Сагияна, Дудин испытывал поэтическое наслаждение, о котором он писал следующее: «Потом, в самом процессе перевода, я ув-

лекся открывшимся передо мной талантом, чем-то сродственным музыке моей души. Из любезно предоставленных мне подстрочников я выбирал и переводил, выстраивал своеобразную книгу лирики». [4, с. 17]

Олицетворение природы с ее динамичным движением с большим умением переданы Дудиным и в стихотворении «С кустов шиповника плоды...», которое насыщено чувством свежести и доброты поэта. Сравним фрагмент перевода с подлинником и укажем на его достоинства. [5, с. 133]

С кустов шиповника плоды
Стекают каплями воды
Ручью на спину.
Ручей с карниза на карниз
Уносит красный трепет в низ
С горы в долину.

Его струя, свежа, добра,
Блестит отливом серебра
И стали стылой.
Ручей из камня был рожден
И сам собой освобожден
Своею силой...

(Перевод М. Дудина)

В отличие от подлинника, который состоит из шести столбцов, перевод представлен в виде трех столбцов, в которых сконцентрированы основные мысли и чувства поэта. Синтаксическая конструкция перевода построена при помощи фигур усиления, умолчания, которые придают большую выразительность стихотворению. Рифмически перевод построен в сочетании смежной рифмовки с перекрестной, что позволило переводчику с большим мастерством показать силу и движение ручья. В переводе ощущается позитивное настроение поэта, его отношение к описываемому пейзажу. Перевод мелодичен и звучит со звуочно подлиннику.

Амо Сагиян, в свое время, давал самые высокие оценки переводам М. Дудина. Так, в одном из своих писем он писал: «...Читая твои переводы, я чувствовал оригинал. Почти всегда. Говорю почти всегда, чтобы быть до конца

искренним, чтобы благодарность тебе тоже была искренней, настоящей». [4, с. 19] Олицетворение и красота пейзажа нашли свое новое рождение также в вольном переводе стихотворения «Глаза пещер с глазницами без век...», где ощущается мощная энергетика сагияновской мысли и чувства.

По воспоминаниям литературоведа Л. Мкртчяна, поэт был рад переводам, однако он хотел, чтобы в них было больше буквальных соответствий оригиналу. Об этом Л. Мкртчян писал: «Сагиян и сам не переводит буквально, но хочет (этого желают почти все поэты, когда речь об их собственных стихах), чтобы его переводили буквально. Автору оригинала как бы мешает в переводе соседство с автором перевода, хотя, если поэта переводит поэт, то перевод — это произведение уже не одного, а двух авторов». [4, с. 18]

Переводы Дудина свидетельствуют о том, что поэзия Сагияна была им воспринята с большим вдохновением и любовью, которая отразилась во всех его работах, где он предстал мастером перевоплощения, которому удалось естественно переложить на русский язык стихотворения армянского поэта, показав при этом величие его мысли и чувства. Они созвучны подлинникам, в них ощущается синтез поэтического почерка двух талантливых современников. В своих воспоминаниях о Дудине, литературовед Л. Мкртчян отметил, что когда в Ереване готовили к изданию небольшой сборник стихов А. Сагияна в русских переводах, он получил от его переводчика письмо, в котором тот просил: «Если вы в самом деле будете издавать Амо Сагияна в моем переводе, не забудьте поставить эпиграфом следующие строки Исаакяна:

Я снова на земле своей родной,
И снова детским наблюдаю взглядом
Свет чистых звезд из вечности...

В книге они необходимы, как духовная связь поэтов». [4, с. 18]

Итак, многочисленные переводы Дудина из поэзии Амо Сагияна, являются бесспорным доказательством того, что Армения явилась его духовной потребностью, которая стала самой счастливой страницей его жизни.

Литература:

1. Дудин М. Ключ. Ленинград. 1983.
2. Дудин М. Земля обетованная. Ереван, 1989.
3. Лавров В. Михаил Дудин. Ленинград, 1988.
4. Мкртчян Л. Для человека ход времени печален... Штрихи к портрету М. Дудина. Ереван, 1992.
5. Сагиян А. Лирика. Ереван. 1989.

Прием «двойной мотивировки» в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс»

Бабаева Замира Эседовна, аспирант
Астраханский государственный университет

Излюбленным приемом русских писателей 1830-х годов был прием «двойной мотивировки», где «естественный и сверхъестественный ряд объяснений как бы уравнивались в правах и читателю подсказывался выбор — обычно в пользу второго» [3; с. 248]. Однако «двойные мотивировки» в «Штоссе» представляют собой лишь первый слой, имеют буквальное значение. В произведении можно обнаружить немалое их количество. Первая связана с ключевым каламбуром, играющим важную роль в повести («Да кто же ты, ради бога? — Что-с? — отвечал старичок, примаргивая одним глазом. — Штос! — повторил в ужасе Лугин» [6; с. 606]). Эта «двойная мотивировка» является в то же время слуховой галлюцинацией героя, которая необъяснимо и таинственно подтверждается. Лугин нашел дом по нашептываемому ему адресу, где якобы живет титулярный советник, и его владельцем действительно оказывается некий Штосс. Вторая — цветовое нарушение, которое можно истолковать как следствие болезни художника (все люди кажутся ему желтыми). Такого рода необычное заболевание можно было бы объяснить физиологически (ведь герой лечился от ипохондрии и, кстати сказать, не вылечился), но в контексте повести оно имеет иносказательный смысл: этим подчеркивается субъективность, искаженность восприятия героя.

Для развертывания основной сюжетной ситуации — игры Лугина в штосс со стариком-призраком — автор использует фантастику. Эта ситуация позволяет М.Ю. Лермонтову не просто иносказательно выразить определенную идею (погоня художника за призрачным идеалом), но всесторонне раскрыть ее в движении, развитии, передать в сжатой художественной форме самую суть происходящих в жизни Лугина событий, которые приводят его к гибели.

По мнению С.Н. Зотова, «фантастика у Лермонтова может быть рассмотрена в психофизиологическом аспекте (легкое помешательство героя, галлюцинации), о чем свидетельствуют неоднократные мотивы сна, нарочитый обрыв сюжетного развития (как в страшном сне). Сон здесь присутствует в качестве непосредственной характеристики художественного пространства и особого экзистенциального мотива, способствующего игровому самоопределению Лугина» [5].

Состояние социальной отчужденности Лугина, его неприятие обществом иррационально представлено в начале произведения, а именно в эпизоде вокального исполнения баллады И. Гете «Лесной царь». Упоминание в повести известного романтического произведения неслучайно. Мистическое содержание баллады И. Гете — пугающий зов лесного царя, страх, перерастающий в ужас, и смерть младенца, — как бы откликается на события из

жизни лермонтовского героя: зов неизвестной силы найти адрес Штосса, страх перед встречей с призраком, предполагаемая смерть героя. Таким образом, «литературные мотивы явно сказываются в мотивах поведения Лугина». Страх приводит персонажа в состояние внутреннего оцепенения: он вдруг встает, чтобы уйти, потом резко садится. Поступки героя получают, как пишет С.Н. Зотов, «прямую психологическую мотивировку» («Знаете ли, — сказал он с какою-то важностью, — что я начинаю сходиться с ума?») [5].

Также, по мнению С.Н. Зотова, «сновидческая маркировка событий со всей очевидностью обнаруживается на стыке двух организующих фабулу ситуаций: светской интриги (Лугин — Минская) и карточного поединка (Лугин — Штосс). Мотив сна возникает в момент посещения Лугиным «таинственного дома» («Он сел в кресла, опустил голову на руку и забылся») [5]. Нельзя не согласиться с мыслью критика, так как герой перед погружением в сон напряженно созерцает портрет старика. В воображаемом мире портрет оживает. Сон как бы стирает границу между событиями нормальной действительности (портрет) и непосредственно явленной Лугину фантастикой (образ старика-призрака). Более того, уже в сюжете сновидения Лугин снова засыпает. «Постоянная корреляция мотива сна с портретом обозначает намеренную, эстетически-игровую мотивировку фантастических событий у Лермонтова в духе Н.В. Гоголя, В. Ирвинга, Ч.Р. Метьюрина. Последовательно расположенные мотивы засыпания свидетельствуют об уходе Лугина из реальности, о степени его погружения в сновидческое пространство. Таким образом, повторяющийся мотив сна обуславливает игровой переход реального и ирреального планов повествования: социальное (светская интрига) — иррациональное (посещение «таинственного дома») — фантастическое (карточная игра со Штоссом)» [5].

Повесть может быть вписана «в парадигму «фаустовского» сюжета, поскольку в качестве одного из сюжеттообразующих элементов использует архаичную схему договора человека с дьяволом» [4]. Но при этом лермонтовский текст не следует строго определенной канонической схеме (продажа души дьяволу). Лугин при розыгрыше первой тали с демоническим старичком-банкетом произносит: «А на что же мы будем играть? Я вас предворяю, что душу свою на карту не поставлю!» [6; с. 604]. Для реализации основной сюжетной ситуации повести (стремление художника-романтика к призрачному идеалу) Лермонтов обращается к традиционным мотивам: таинственный голос, оживающий портрет, игра в карты, имеющая роковое значение. Однако все эти мотивы приобретают у писателя особый смысл, прямо противополо-

ложный смысл романтических повестей о высоких поэтических натурах — художниках. В описании женской головки, олицетворяющей романтический идеал, Лермонтов нарочито применяет романтическую лексику и, в частности, употребляет эпитеты и образы, характерные для поэзии В.А. Жуковского.

Но, несмотря на то, что в «Штоссе» находят отражение многие черты романтической эстетики, произведение не является только лишь романтическим. Это отмечают многие исследователи. Действие «Штосса» разворачивается на фоне реального Петербурга с его резкими социальными контрастами. Лермонтов не только продолжает традиции петербургских повестей А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя («Пиковая дама», «Портрет», «Невский проспект»), он идет дальше, предвосхищая своей неоконченной повестью произведения натуральной школы 40-х годов. О принадлежности «отрывка» к натуральной школе говорит реалистическое описание Петербурга, близкое к физиологическим очеркам 40-х годов: «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих были зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных клыч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет» [6; с. 597]. Некоторые критики считают, что разоблачая романтизм, оторванный от жизни, Лермонтов выступил как единомышленник идейных вдохновителей натуральной школы В.Г. Белинского и А.И. Герцена. Главную идею «Штосса» можно в какой-то мере определить словами В.Г. Белинского о романтизме: «...как еще для многих гибельны клещи этого искаженного и выродившегося призрака» [2]. Таким образом, и проблематика повести несет на себе отпечаток реалистического метода.

В лермонтовском «Штоссе», как говорилось ранее, можно найти не только мотивы, звучащие в нескольких петербургских повестях Н.В. Гоголя: «Портрет», «Невский проспект» и отчасти «Записки сумасшедшего», но и схожие эпизоды и детали. Желание Лугина любой ценой удержать возле себя туманное видение красавицы напоминает страсть художника Пискарева из «Невского проспекта», который устремляется за красоткой, оказавшейся на самом деле продажной женщиной. И в «Штоссе», и в «Портрете» Н.В. Гоголя оживает изображение мужчины в восточной одежде с удивительно выразительными, приковывающими к себе глазами. В «Записках сумасшедшего» автор упоминает дом у Кокушкина моста, к которому приходит Поприщин, а также и лермонтовский герой Лугин.

Загадочный портрет Лугин замечает в «ту же минуту», как только решается нанять квартиру, что кажется ему многозначительным. На пояском портрете изображен человек «лет сорока в бухарском халате, с правильными чертами, большими серыми глазами.... На пальцах красовалось множество разных перстней» [6; с. 600]. В.Э. Вацуро указал, что такая большая табакерка, по-видимому с

двойным дном, — признак шулера [3; с. 227]. Портрет был написан «несмелой ученической кистью», все было плохо сделано, «зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать» [6; с. 600]. Эта подробность вызывает в памяти мотив «оживающего портрета», хорошо известный читателям по Н.В. Гоголю. Только у последнего он действительно оживает, а у Лермонтова все достаточно сложнее. Ожить портрет никак не может, так как он не тождествен оригиналу в нынешнем его состоянии. Как считает А.А. Морозов, «все дело в мнимой близости и искусной подмене мотива, рассчитанной на то, чтобы ввести в заблуждение слушателей, приученных к мотиву «оживающего портрета» и ожидающих привычного развития сюжета» [7; с. 193].

Писатель оборвал повествование на остром (кульминационном) моменте. Завершается отрывок словами: «он решился». На что мог решиться герой? Можно выдвинуть несколько версий. Возможно, Лугин «решился» отдать свою душу недобрым, но всемогущим силам, чтобы выиграть наконец «красавицу», иначе — достичь идеала. Он предрасположен был к такой «сделке». При первой встрече со Штоссом, еще не ощутив присутствия плененной «красавицы», Лугин мужественно заявляет: «... я вас предваряю, что душу свою на карту не поставлю!» [6; с. 604]. Однако во время следующей игры Лугин чувствует возле себя дыхание «чудной красавицы», и одного взгляда было достаточно, «чтоб заставить его проиграть душу» [6; с. 606]. До бесконечности игра продолжаться конечно же не могла. И потому исхудавший, «пожелтевший», ощутивший, что «невдалеке та минута, когда ему нечего будет поставить на карту» [6; с. 607], герой повести «решился» отдать душу дьяволу, то есть вступить на неверный, губительный путь в погоне за прекрасным. Герой либо сходит с ума, либо погибает. Отсюда и то, что записано в альбоме 1840 года рукою самого Лермонтова: «...Доктор. Окошко» [1]. В соответствии с этим планом можно предположить, что Лугин должен был либо выбраться из окна в минуту окончательного проигрыша, либо впасть в такое расстройство, когда присутствие доктора необходимо. Как пишет И.П. Щерблякин, «ни один из этих вариантов Лермонтов не стал развивать при оформлении повести, потому что и так ясно, какие могут быть последствия у человека, готового на все «решиться». Детализация «конца» могла бы дискредитировать самую веру в идеал... Достичь идеала, вступая в союз с порочными силами, пытаться приблизиться к идеалу в режиме «игровой» ситуации невозможно. С этой стороны, то есть с учетом объективной, условно-художественной логики сюжета, повесть окончена» [8; с. 125]. Она не окончена лишь по признакам внешнего оформления, что и вводило «в заблуждение относительно целостности изображения критиков и исследователей творчества Лермонтова» [8; с. 125].

Как отмечает А.А. Морозов, ««Штосс» — романтическая повесть с мистифицирующим использованием «готовых мотивов» и привычных сюжетных ходов

«ужасных историй», как определила этот жанр Е.П. Ростопчина» [53; с. 196].

Вся структура «Штосса», сюжетные ходы и ситуации, традиционные мотивы, двойственность и неоднозначность

в трактовке всего происходящего, лиц и событий, несмотря ни на что, все же указывают на смысловую и содержательную законченность повести, на единство и последовательное осуществление замысла.

Литература:

1. Андроников, И.Л. Комментарии к повести «Штосс» [Текст] / И.Л. Андроников // Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: в 4 т. — Т. 4. — М., 1953. — С. 465.
2. Белинский, В.Г. Собрание сочинений [Текст]: в 9 т. В. Г. Белинский. — Т. 1. — М.: «Художественная литература», 1976. — 736 с.
3. Вацуро, В.Э. Последняя повесть Лермонтова [Текст] / В.Э. Вацуро. — Л.: Наука, 1979. — С. 223–252.
4. Высеков, П.В. Функции интертекста в новелле М.Ю. Лермонтова «Штосс» [электронный ресурс] / П.В. Высеков. — Электронные данные. — Режим доступа: <http://haidzin.narod.ru/stoss.htm>, свободный. — Яз. рус.
5. Зотов, С.Н. Игровое начало и особенности самоопределения героя в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» [электронный ресурс] / С.Н. Зотов, А.А. Ефимов. — Электронные данные. — Режим доступа: <http://www.czotov.ru/content.php?id=49439>, свободный. — Яз. рус.
6. Лермонтов, М.Ю. Штосс [Текст] / М.Ю. Лермонтов // Лермонтов М.Ю. Сочинения. — Т. 2. — М.: Издательство «Правда», 1990. — С. 594–607.
7. Морозов, А.А. Загадка лермонтовского «Штосса» [Текст] / А.А. Морозов // Русская литература. — Ленинград, 1983. — № 1. — С. 189–196. — ISSN 0131–6095.
8. Щеблыкин, И.П. К трактовке аллегорий символично-философской повести Лермонтова «Штосс» [Текст] / И.П. Щеблыкин // Русская литература. — СПб., 2004. — № 3. — С. 120–127. — ISSN 0131–6095.

Мотив отверженной любви в творчестве А.П.Чехова

Газина Карина Викторовна, студент

Башкирский государственный университет (г. Уфа)

Творческий путь А.П. Чехова — одно из великих завоеваний русской культуры. Чехов — русский писатель в самом глубоком определении этого понятия. Не только в силу его любви к русскому человеку и русской природе, его поглощенности проблемами русской жизни. Чехов гениально выразил в своем творчестве важнейшую особенность русской прогрессивной общественной мысли — ее озабоченность коренными вопросами общественного бытия, затрагивающими кровные интересы не только русского, но и всякого человека без различия его национальной и расовой принадлежности.

Чехов «открыл процесс внутреннего освобождения человеческой личности от рабских пут буржуазного строя, коренной переоценки всех его, казалось бы, незыблемых ценностей и одновременно показал устремленность человека к новой жизни, которая дала бы людям неограниченные возможности для всестороннего развития. Чехов-художник открыл общечеловеческое значение этого процесса» [4, 433]. Это и определяет всемирное значение его творчества, делает его столь близким читателям.

Популярность Чехова во всем мире — это достижение не только прозы, но и драматургии. Чехов — драматург вошел в историю русского и мирового театра как великий гуманист, смелый новатор, создавший, по определению

М. Горького, «новый вид драматического искусства». Театры многих стран мира все чаще и чаще обращаются к Чехову. Но изучая творчество Антона Павловича, мы, безусловно, должны говорить о литературных традициях, и прежде всего — это влияние А.С.Пушкина. Творчество этого гениального писателя повлияло на развитие русской литературы в целом. Пушкинские традиции мы увидим во многих произведениях XIX века. Р.Г. Назиров, в связи с этим, говорит об «онегинской фабуле» [2, 361]

В своем знаменитом романе Пушкин создал «оригинальный «усадебный сюжет», организованный оппозицией Петербурга и сельской усадьбы. Усадьба изображена в единстве с картинами русской природы и крестьянского труда. Отметим, что доминантная сюжетная ситуация в данной фабуле — отвергнутая любовь.

Мотив отвергнутой любви ярко реализуется в творчестве А.П. Чехова, причем как в драматургии, так и в прозе. Раскроем этот тезис подробнее.

Первая пьеса, которую мы анализируем, — это «Чайка». Данное произведение раскрывает тему искусства. Здесь яростно спорят о состоянии современного театра, об общественном смысле художественного творчества, о «новых формах», являющиеся прямыми отголосками дискуссий об искусстве декадентов. Мало

этого, пьеса, как ни одно другое драматическое произведение Чехова, полна литературных реминисценций. Однако «Чайка», конечно же, не искусствоведческий трактат. Герои пьесы прежде всего люди. У каждого из них свой характер, свои увлечения, свои беды, своя любовь — своя жизнь. Житейские и эстетические проблемы, проблемы любви и творчества — «разговоры о литературе» [1, 134] и «пять пудов любви» [1, 134] органически связаны в произведении, властно определяют сложные отношения героев пьесы. Поэтому в «Чайку» врывается любовь — это чувство, охватившее почти всех героев; оно составляет доминирующее действие «Чайки». Итак, много разговоров о литературе — вот первое, что сообщает Чехов, рассказывая о содержании пьесы. И, как всегда в таких случаях, он предельно точен. В самом деле, для основных героев «Чайки» проблемы искусства — жизненно важные, кровные вопросы. И у Нины Заречной, и у Треплева, и у Тригорина, и у Аркадиной — у каждого из них свои убеждения, свой творческий путь, каждый из них в пьесе представляет определенную тенденцию развития современного искусства. Отсюда неизбежное столкновение и борьба мнений, жаркие дискуссии, которые разгораются на сцене.

Тригорин представляет собой известного писателя, его популярность высока, о творческих исканиях знает не понаслышке. Его произведения всегда на слуху, переводятся на иностранные языки. Безусловно, он талантлив и хорошо владеет мастерством писателя. Он трудолюбив, об этом свидетельствует его «книжка», в которой он записывает свои мимолетные наблюдения, резко всплывающие мысли и ассоциации.

Аркадина тоже широко известна. Талантливая, популярная актриса, привыкшая к успеху, аплодисментам, восторженным поклонникам, — она по-своему счастлива, потому что такая жизнь устраивает ее во всем; Ирина живет для только для себя, уделяет время только себе, несмотря на взрослеющего сына.

Треплев же имеет совсем другое положение в жизни и обществе. Он молод, за душой у него пока лишь дерзкие стремления и наполеоновские планы. Мы видим, что он постоянно утверждает идею «нового искусства», не приемлет современное искусство — искусство Тригорина и Аркадиной.

Но через некий катарсис к искусству приходит именно Нина. Потому что в конце пьесы мы видим, что у Заречной все будет впереди, она положила на это свою жизнь. Нина — героиня торжествующая. Только она одна и есть подлинная чайка — не подстреленная, не погибшая, но продолжающая свой смелый, победный полет. Эта девушка противопоставлялась всем — ремесленнику Тригорину, самовлюбленной Аркадиной, обанкротившемуся декаденту Треплеву. Последний же находит точку опоры своей жизни в любви к Нине, но героиня отвергает это чувство. Причин на то есть как минимум две: во-первых, она все еще любит Тригорина, а во-вторых, Заречная посвящает свою жизнь искусству, и это есть истинное ее

призвание — «Я чайка...нет, не то...Я — актриса!», «В нашем деле умение — нести крест» [5, 412].

Следующая пьеса, рассматриваемая нами, — «Вишневый сад». Это последняя пьеса Чехова и, пожалуй, самая сложная. Вообще, основным поводом, вокруг которого происходит развитие действия, является утрата усадьбы Раневской, а сюжет представляет собой некую последовательность событий. В данном произведении есть и интрига: продадут сад или нет? Но интрига ослаблена, дабы сюжет не отвлекал читателя; пьеса должна провоцировать дешифровку.

В данном произведении четко просматривается мотив отвергнутой любви. Главные герои ситуации — Лопахин и Варя. Хотя все давно «обзывают» Варю невестой, этот союз не нашел своей реализации. Сама девушка говорит: «Да у него столько дел, он даже меня не замечает. Все говорят про нашу свадьбу, а нет ничего». Конечно, Ермолай Алексеевич еще тот делец, и мы можем увидеть психологический парадокс этого образа. «Мужик мужиком» — несмотря на часы, «белую жилетку» и «желтые сапоги», несмотря на все его богатство, — Лопахин работает, как мужик: встает «в пятом часу утра» и трудится «с утра до вечера».

Он находится в постоянной деловой горячке: «надо спешить», «пора», «время не ждет», «некогда разговаривать». В последнем действии, после покупки вишневого сада, его деловой азарт переходит в какую-то нервную деловую лихорадку. Он уже не только сам спешит, но и торопит других: «Поторапливайтесь», «Пора ехать», «Выходите, господа...». Но не это является краеугольным камнем несостоявшегося брака. Самое главное здесь, по Чехову, — это стечение обстоятельств, сама жизнь. Даже слова этого героя о своей расположенности к Варе — «Я не прочь, она хорошая девушка» [5, 263] — не имеют никакого значения в данной ситуации.

Дело в том, что виноватых нет, а всем жить душно, скучно, и всем хочется вырваться в какую-то другую жизнь. Ситуация отвергнутой любви не может быть разрешена иначе, ведь такова жизнь с ее законам и укладами.

Далее мы затронем рассказ «Ионыч», который показывает «тонкость психологического анализа зрелого Чехова при завуалированности авторской оценки» [3, 12]. Основная тема рассказа — духовная деградация личности. Чехову важно не только воссоздать процесс превращения молодого, подающего надежды доктора Дмитрия Старцева в опустившегося, душевно опустошенного Ионыча. Писателю необходимо вскрыть причины этого процесса. Он пытается выяснить, что стало виной в духовном оскудении героя.

История доктора Старцева рассказывается на фоне картин жизни губернского города С. На примере семейства Туркиных Чехов передает атмосферу праздности и пошлости, царящую в городе. Как и принято, мы застаем наших героев именно в таком состоянии удручающей действительности, которая длится бесконечно, которая так привычна, и никто уже не ищет выхода из этой рутины.

Писатель прибегает к приему повторяющихся описаний и деталей. Так, и в начале, и в середине, и в конце рассказа писатель изображает одни и те же сцены в семье Туркиных. Данное семейство изображено как нечто неподвижное, неизменное (исключение составляет, пожалуй, лишь Котик). Доктор Старцев, в отличие от Туркиных, показан в эволюции, точнее, в процессе дегенерации. Характерны в этом отношении повторяющиеся характеристики доктора на протяжении рассказа. В начале произведения Старцев идет в город пешком (своих лошадей у него еще не было). Через некоторое время у него появляется своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке. Герой думает о том, что «не надо бы полнеть». Еще через четыре года Старцев ездит к городским больным уже не на паре, а не тройке с бубенчиками. Он пополнел, раздобыл и неохотно ходит пешком, так как страдает отдышкой.

Постепенно частная практика становится главным занятием героя, а страсть к наживе — смыслом его жизни. Первопричиной такого морального крушения становится неудача в любви, а именно, — ее отвержение. В связи с этим мотивом мы можем подчеркнуть детали онегинской фабулы: свидания молодых людей происходят в саду, на скамье. Любовь и внимание молодого Старцева не интересуют Екатерину, потому что ее мечта — это сцена. Котик прямо указывает на нежелание сковывать себя семейной жизнью — «Сделаться женой — нет, простите! Человек должен стремиться к высшей, блестящей цели, а семейная жизнь связала бы меня на веки» [6, 232]. И Чехов здесь вводит еще один мотив, именуемый как мотив ухода. Катя Туркина решает разорвать с окружающей обывательской средой, но попытка навсегда оставить этот уклад и эту жизнь не увенчалась успехом. И, склонив голову перед семьей и требованиями своего круга, Котик возвращается к горькой и безобразной жизни губернского города С. И такова действительность Чехова.

В плане двух вышеуказанных мотивов, нам также будет интересен рассказ «Дом с мезонином». Но помимо этого следует отметить, что здесь Чехов прямо высказывает идейный конфликт своего произведения — спор с либеральным народничеством, его теорией «малых дел» и притязаниями на руководство обществом. В 90-х годах писатель еще яснее почувствовал необходимость коренного преобразования жизни, о чем и говорит в «Доме с мезонином». Одна из сестер Волчаниновых — «неизменно строгая» Лида — является сторонником данной концепции. Волчанинова как будто стремится прийти крестьянам на помощь, но она хочет помочь им в малом, не меняя главного — подневольных, рабских условий существования. Убежденная защитница теории «малых дел», она отстаивает крохоборческие меры борьбы с нищетой и голодом — медицинские пункты, школы, библиотеки. Рассказчик — художник вступает в полемику с этой молодой девушкой, доказывая несостоятельность ее идей и всех попусту растрачиваемых усилий. «Легко быть благодетелем, когда имеешь две тысячи десятин», — говорит он

о Лиде. «Народ опутан цепью, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья...» [6, 65].

В «Доме с мезонином» мотив отвергнутой любви синтезируется с мотивом ухода, и это отражено в финале. Мисюся исчезла... Лида заявила художнику, что ее сестра и мать утром уехали к тетке, а зимой они поедут за границу. Уходящего из усадьбы художника догнал мальчишка и передал записку от Жени. Вполне очевидно, что педантизм и основанное на нем презрительное отношение Лиды к художнику взяло верх над проявлением искреннего чувства Мисюся. Это ли не жестокость, но подобные жестокости встречаются повсюду. По Чехову, это и есть жизнь во всех ее проявлениях, от этого невозможно убежать.

В небольшом рассказе Чехова «О любви» так же раскрывается мотив отвергнутой любви. На примере жизни помещика Алехина мы видим крайности печального уродства жизни и человека. В характере главного героя явно обнаруживается футлярный комплекс. Поставивший себе целью уплату отцовского долга, он вполне осознанно превратил себя в собственного заложника. Этот футляр заставил его отказаться от многого, в конечном счете от самого себя. Прежде наивно полагавший, что рабочую жизнь можно примирить со своими культурными привычками, Алехин со временем отказался от барских «замашек», включая чтение, и со всем своим рвением «впрягся» в неистовую сельскую жизнь наравне с крестьянами. Жил он безвыездно в деревне, много работал, но был без гроша.

После встречи с Анной Алексеевной для Алехина как будто заструился чудесный свет, сделавший его существование значительным и осмысленным. Однако чеховский герой отступился от своей любви, не посмел себе признаться в ней. Он делает это лишь в вагоне поезда, когда будет расставаться с навсегда уезжающей от него женщиной — «Когда тут, в купе, взгляды наши встретились, душевные силы оставили нас обоих, я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз; целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, — о, как мы были с ней несчастны! — я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как не нужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить» [6, 414]. Но однажды выбранная Алехиным колея не отпустила его от себя. Правда герой осознал всю глупость своего бездействия, он выносит самому себе приговор — это признание любви как высшего духовного блага.

Мотив ухода явился центральным и для последнего прозаического произведения Чехова «Невеста». Жизнь героини повести, Нади Шуминой, складывается вполне благополучно: она молода, красива, собирается выйти замуж. Но постепенно она начинает замечать в мелочах быта, в будничной повседневности пошлость, обман, ограниченность; в ней нарастает беспокойство, возникает твердое желание изменить свою жизнь. К этим же мыслям ее подводят рассуждения художника Саши. Он постоянно повторяет, что дома царит праздная жизнь. Разговоры художника о свободе повлияли на мировоззрение Шуминой. Когда до свадьбы остается месяц, Надя стала чувствовать

какой-то страх, ей тяжело. Саша вторит о необходимости учиться, просвещаться, указывая, что только люди такого типа могут представлять интерес для общества. При ближайшем рассмотрении молодая девушка видит все недостатки и пороки окружающего ее общества — первый раз узрела в матери обыкновенную несчастную женщину, а в будущем муже — отвратительного ей человека. Даже сам Андрей Андреевич позиционирует себя таким образом: «Я ничего не делаю и не могу делать, я праздный и бесполезный...когда поженимся — будем трудиться» [6, 414]. Но Шумина решает свою дальнейшую судьбу — она едет «на волю», едет учиться; бросив дом, родных, жениха, разрывает со своей средой.

Но то, о чем раньше только мечталось чеховским героям, получает в «Невесте» полное осуществление — мотив прозрения и мотив ухода объединяются. Существенно, что Надя явно «перерастает» Сашу (хотя и признает, что многим ему обязана). Она начинает его воспринимать как нечто отжившее, старомодное, давно спетое. Перед ней раскрывается жизнь новая, широкая, просторная, хотя и не вполне ясная. Характерное для многих героев Чехова стремление вырваться на волю сравнивается в «Невесте» с уходом в «казачество». Сравнение это придает образу героини несомненную глубину, соотнося ее ре-

шение с историческим и легендарным прошлым, с вечными устремлениями молодости. Шумина прощается с прошлым, и «настает триумф настоящего: Надя — «невеста будущего» [3, 15]. Но устремленность главной героини к будущему лишена какой бы то ни было конкретности: это, скорее, символ самой идеи новой жизни. Для Чехова «главное состояло не столько в том, куда именно хотят уйти его герои, сколько то, от чего они стремятся уйти» [4, 426]. Писатель избегал четких и однозначных прогнозов, особенно там, где будущее представлялось смутным и неясным не только его героям, но и ему самому. В «Невесте» романтические мечты Нади о жизни, полной тайн, показываются более сдержанным комментарием автора, который сообщал, что его героиня, «живая, веселая, покинула город — как полагала, навсегда» [6, 440]. В этом «как полагала» выражена вся мера осторожности веры в будущее и умеренность оптимизма Чехова, всегда предупреждавшего читателей о той трудной и сложной борьбе, которую необходимо вести, чтобы жизнь в действительности стала широкой и просторной.

Итак, изучив небольшое количество произведений А.П. Чехова, можно сделать вывод, что мотив отвергнутой любви представлен у данного автора разносторонне и часто связывается другими мотивами.

Литература:

1. Бердников Г. Чехов — драматург. М., 1981, с. 269.
2. Назиров Р.Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Уфа, 2010. с. 361.
3. Назиров Р.Г. Поэтика прозы А.П.Чехова в ее развитии. Уфа, 2002. с. 15.
4. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. с. 433.
5. Чехов А.П. Собрание сочинений в 12 т. Т.6. М., 1985, с. 439.
6. Чехов А.П. Собрание сочинений в 12 т. Т.9. М., 1985, с. 448.

Языковая структура художественного образа (на материале рассказа Захара Прилепина «Любовь»)

Лю Гопин, аспирант

Забайкальский государственный университет (г. Чита)

Языковая структура художественного образа — это его композиционная организация, это душа текста. Можно без преувеличения сказать, что успех или поражение произведения зависит от его языковой структуры.

В.В. Виноградов пишет: «Изучение языка художественной литературы как специфическая задача филологии в нашей отечественной науке широко распространяется и получает разностороннее теоретическое обоснование только в советскую эпоху. Правда, и до сих пор еще нет полной ясности в понимании связи этой задачи с историей литературного языка, с одной стороны, с историей литературы, с другой, со стилистикой и теорией художественной речи, с третьей» [2, с. 186].

Л.В. Щерба считает, что целью и задачей изучения языка художественного произведения является показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений [4, с. 97].

В художественном произведении у каждого писателя или поэта есть свой стиль, а для стиля писателя особенно характерен индивидуальный синтез форм словесного выражения и плана содержания и языковая структура. В.В. Виноградов отмечал, что изучение языка художественного произведения тесно связано с более широкими задачами исследования языка художественной литературы и ее стилей, а также языка того или иного писателя [2, с. 238].

Г.Д. Ахметова пишет о «прорастании» художественного образа: «Образ словно бы «прорастает» сквозь текст, его «прорастание» довольно трудно уловить, но именно этот анализ и составляет один из важнейших аспектов интерпретации произведения. Образ нельзя сравнить с матрешкой, потому что дополнительные коннотации не надеваются последовательно друг на друга, а происходит именно сращивание и прорастание различных коннотаций» [1, с. 135].

Захар Прилепин — современный русский писатель, лауреат премий «Национальный бестселлер», «Ясная Поляна» и др. Его рассказ называется «Любовь» [5], но при первом прочтении кажется, что здесь нет ничего о любви. Нет ни любви, ни даже ненависти. Незамысловатое, почти разговорное повествование, с мелкими деталями, бытовыми сценами, в которых вроде бы и нет глубокого смысла. Кажется, что пустая зарисовка жизни среднестатистической российской семьи.

Этот рассказ — воспоминание о детстве: «Детство я помню едва-едва...» Вот это «едва-едва» направляет читателя по пути отрывочных, наиболее ярких воспоминаний. При этом ярких не в плане счастливых или несчастных, а просто запоминающихся. В данном случае, воспоминаний, связанных с отцом главного героя: «...и я всё время болел». Здесь мы должны удивиться. Что ж это за детство такое, когда всё время болеешь? Детство — это непрекращающееся лето, бескрайние поля, велосипеды, что ездят со скоростью света, но никак не болезнь. Прилепин просто показал нам мальчика без детства. Это не страшно, это даже не вызывает сочувствие к нему, это просто открывает нам путь во внутренний сюжет этого маленького произведения. Маленькие фразы сдвинули с места огромные колёса сюжета.

Мальчик, главный герой, не вырос бесхребетным слабаком, как мы ожидали. Он не стал забитым мальчиком, он не превратился в серое пятно. Да, отец почти не воспитал него, не учил его драться, кроме того, единственного раза на пляже, он не кричал на него. Не учил его стать настоящим мужчиной.

Мы видим простого обычного мужчину. Он стал командиром отделения отряда спецназа. Тут можно отметить, что рассказ, прочитанный нами, оказывается историей, которую как раз и рассказывает «комод» — бывший мальчик.

Захар Прилепин нарушает установленные образы. Любовь у него скрывается под маской равнодушия, отсутствия вообще каких-либо эмоций. Любовь не делает человека кем-то в этой жизни, как мы привыкли думать. Она заставляет бороться за себя, она меняет человека, он не остаётся прежним. Не только воспитание делает нас людьми, но и любовь к своим родным. Нужно только снять маски. Нужно захотеть измениться.

И вот тут и раскрывается второе сердце рассказа — нет никаких настоящих отцов, нет никаких слабаков. Есть только сам человек, который может слепить из себя всё что угодно. Каким бы ни было твоё воспитание, в какой бы семье ты ни рос, всё зависит от самого себя.

Прилепин, используя картонные образы, стереотипы, бытовые сцены, превратил обычный рассказ в небольшое пособие по выживанию в современном мире. Тебя могут создать, но стать кем-то ты можешь только сам.

Проследим за художественным языком рассказа. Сухое, документальное повествование почти не прерывается. Оно имеет один ритм — простая история, рассказанная простым языком.

Короткие диалоги, происходящие между отцом и сыном, не несут никакой полезной информации как для героя, так и для читателей. Вместе с тем, они (диалоги) помогают нам вынести вердикт, касающийся отношений отца с сыном.

В маленьком рассказе автор использовал много сравнений и метафор.

Аристотель назвал метафору сокращенным сравнением. В метафоре всегда соединяются одновременно два значения: прямое значение есть образ, переносное значение есть предмет.

Простое наименование признака, требующего выделения, не всегда удовлетворяет требованиям выразительности. Чтобы непосредственно воздействовать на чувство, требуется более конкретное представление о признаке, о котором следует напомнить и к которому привлекается внимание. Поэтому иногда наименование признака сопровождается сопоставлением характеризуемого с предметом или явлением, обладающим в полной мере данным признаком.

Для правильного построения сравнения необходимы следующие элементы: то, что сравнивается; то, с чем сравнивается; то, по какому признаку сравнивается. Эти компоненты сравнения, по мнению Б.В. Томашевского, можно обозначить так: 1) то, что сравнивается («предмет»); то, с чем сравнивается «образ; 2) то, на основании чего сравнивается одно с другим («признак») [3, с. 204].

В конце автор пишет: «Обветренный камень под водой радовался и рычал». Здесь есть сравнение и олицетворение.

Сравнения, обильно используемые автором, предстают в негативном свете: «будто я сломал шею», «как постиранную тряпку», «как бешеный индеец», «как бог бешеного индейца», «как страшный сон бога бешеного индейца», «как ссохшаяся глина», «как к больному», «как пошедший на двух ногах лягушонок», «как тифозный больной». Все эти сравнения использованы с одной целью — показать нам закомплексованного героя, который не видит светлого в своей подростковой жизни. Опять происходит усиление чего-то мелкого, недостойного внимания.

Прилепин заставляет нас не то чтобы сочувствовать, но скорее недоумевать. Прыщи у главного героя показаны как жуткая болезнь, почти смертельная. Таким образом автор иронизирует над современными подростками, которые думают, что нет ничего страшнее их кожных проблем.

Метафоры в тексте также нужны для выделения главного героя. Например, фраза «плоды созревали по всему

телу...» вновь заставляет провести аналогию с рябиной, заставляет вспомнить алый цвет её ягод. И далее: «погубить рябину внутри меня». Герой боится даже назвать свою болезнь, ему легче манипулировать ботаническими понятиями. «Рахит в жабьей коже» — здесь проявляются комплексы героя во всей красе. Он чувствует себя непол-

ноценным. Его акне лишает его человеческого облика, как ему кажется.

Прилепин делает почти невозможное — сухим, неэмоциональным языком он рассказывает почти документальную историю одного периода жизни одинокого подростка и создает запоминающийся художественный образ.

Литература:

1. Ахметова Г.Д. Языковые процессы в современной русской прозе (на рубеже XX — XXI вв.). Новосибирск: Наука, 2008. 168 с.
2. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М.: Высшая школа, 1981. 320 с.
3. Томашевский Б.В. Стилистика. Л.: Издательство Ленинградского университета 1983. 288 с.
4. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957. 403 с.

Источник

5. Прилепин З. Восьмерка. М.: Астрель, 2012. 352 с.

Проблема творческого замысла и его реализации в мемуарной литературе белгородских писателей

Гордиенко Николай Александрович, студент
Белгородский государственный университет

Мемуары представляют собой удивительный пример совмещения в одном жанре двух составляющих — описания истории (как собственно жизни автора, так и окружающей его действительности) и художественного произведения, со своей композицией, замыслом, образной системой, тематической направленностью и т.п. Между тем, они не вытесняют друг друга, а гармонично соединяются в одной задаче — воплощении истории жизненного пути автора. Это позволяет нам не только увидеть развитие событий его жизни, но также даёт возможность выявить оригинальную авторскую манеру, а через неё проникнуться талантом самого автора. Изучая мемуары, мы можем проследить, как автор сумел реализовать поставленную им задачу; какие средства он предпочёл использовать для того, чтобы описать свой жизненный путь, каким образом он пытается передать всю полноту и подробности происходящих вокруг него событий, насколько интересно и доходчиво он сумел это преподнести читателю. Все это помогает нам прикоснуться к его жизни не только в плане биографии, но и творческого осмысления. В данной статье мы рассмотрим, как исследуемым нами авторам удалось воплотить основной замысел в своих мемуарах, а также выявить индивидуальную манеру и особенность поэтики каждого из них в сравнении друг с другом.

Великий русский актёр М.С. Щепкин никогда прежде не думал, что помимо своей профессии будет заниматься написанием мемуаров. Однако на его талант превосходного актёра и рассказчика обратил внимание А.С. Пушкин,

который в итоге настоял на том, чтобы Щепкин приступил к написанию собственных мемуаров. Он отказывался от такой чести, но Пушкин, уезжая из Москвы, решил заставить великого актёра взяться за перо. Своей рукой он написал первые строки мемуаров:

«17 июня 1836 г. Москва

ЗАПИСКИ АКТЁРА ЩЕПКИНА

Я родился в Курской Губернии Обоянского уезда в селе Красном, что на речке Пенке...», — и передал перо Щепкину для продолжения записок.

Этим самым он подсказал программу и план мемуаров Щепкина: название сосредоточивало внимание на профессии и судьбе автора-актёра, а обстоятельность зачина предлагала приступить к хронологическому изложению тех устных рассказов, которые создали Щепкину славу прекрасного рассказчика. Так родился замысел написания «Записок» и основная тема всего мемуарного произведения в целом.

Далее Щепкин сосредоточил свое внимание на выборе материала, который собирался положить в основу своих мемуаров. В описании он рассказывал буквально обо всем, что входило в его жизнь, составляло прошлое и настоящее, все, что совершалось вокруг него и выпадало на его долю. Но, прежде всего как актёр, Щепкин заботился о том, чтобы своими рассказами произвести должное впечатление на читателя, передать всю полноту происходящих событий ярко, живо, естественно и вызвать ответные эмоции. Например, описывая некоторые рядовые

ситуации из своей жизни, он целенаправленно подчеркивает их комическую или трагическую сторону, чтобы читатель мог настроиться на соответствующий лад — или смеяться вместе с автором, или сопереживать. Между тем, в своих «Записках» Щепкин не только описывал обстоятельства своей жизни, но и высказывал свои взгляды по поводу волновавших его проблем, излагал творческие позиции, «свой взгляд на драматическое искусство». Позже фрагмент «Записок», в котором он высказался относительно задуманного, стал его своеобразным манифестом. Этот факт лишний раз говорит нам о том, что суть жанра мемуаров не сводится только лишь на хронологическом описании жизни автора. Перед тем, как издать в свет свои «Записки», М.С. Щепкин редактирует их, добавляет материал из личной биографии, который считает нужным. И в итоге, перед нами предстают мемуары великого русского актёра, М.С. Щепкина. Что касается их замысла и реализации, то здесь можно сказать, что Щепкину практически удалось воплотить ожидаемую идею. Основная тема жизненного и творческого пути актера, заложенная еще в названии, проходит через все повествование мемуаров Щепкина. Кроме того, изначально выбранная форма этого повествования — записки, сохраняет свою стилистику; мемуары полностью состоят из записок, они не прерываются вставками из исторических документов, писем и не переходят в другие мемуарные формы (как например, у Никитенко; вначале идут «Записки», а потом уже непосредственно «Дневник»). Однако, из-за композиционных скачков в рассказах, Щепкину все же не удается достичь идеальной хронологической последовательности, поэтому каждая глава воспринимается как отдельный рассказ из уст самого автора.

А.В. Никитенко назвал сборник своих мемуаров «Моя повесть о самом себе и о том, чему свидетель в жизни я был» и тем самым уже предопределил основную направленность своего произведения — рассказать читателю о своей жизни и, прежде всего, о том, что его окружало, чему он был свидетелем. Относительно этой мысли, в дальнейшем, и идет описание его жизни, это является ключевым замыслом. «Моя повесть о самом себе и о том, чему свидетель в жизни я был» состоит из «Записок», повествующих нам о детстве писателя и «Дневника», который Никитенко вел еще с 14 лет. Причем, сам автор делает больший акцент на дневниковых записях, отмечая их важность, не только как глубоко личного человеческого документа, но и богатого культурно-исторического материала, в особенности для истории русской цензуры. А «Записки» выступают здесь, своего рода, только в качестве предисловия, дающего нам представление о происхождении автора и подготавливая к дальнейшему дневниковому повествованию. В «Записках» он переосмысляет свои отрывочные детские воспоминания и впечатления, вследствие чего ему удастся коротко и сжато рассказать читателям о раннем периоде своей жизни, приступив к событиям своего дневника. Даже в своих детских воспоминаниях Никитенко уделяет больше внимания характеристике

быта и нравов, оттеняя свою личность. Таким образом, он четко соблюдает поставленную задачу, соответствует замыслу. Дневниковые записи повествуют нам о событиях разного времени, которые вносил Никитенко. Они были связаны с его литературной деятельностью и отношениями в кругу писателей, критиков. Параллельно автор высказывает свои позиции относительно развивающихся событий и этим существенно дополняет свои записи, расширяет возможности жанра мемуаров. Ценность его дневниковых записей заключается в том, что он сумел уделить должное внимание и своей личности, показать формирование собственных взглядов на жизнь, отношения к действительности, и подробно рассказать обо всем, что происходило вокруг него, предоставляя нам видение обстановки от первого лица. Таким образом, дневниковая форма позволила нам не просто проследить развитие личности автора, но и увидеть его место на фоне общей картины истории. Мемуары А.В. Никитенко — очередной пример многообразия форм жанра мемуаров. Мы видим, что они не сводятся только лишь на одном хронологическом повествовании событий жизни автора. Помимо всего прочего они могут соединять в себе разные составные части — отдельные записки, разрозненные письма, или же записки в сочетании с дневниками. Кроме того, каждый автор привносит свои новшества в мемуарное повествование своей жизни и тем самым расширяет границы этого жанра.

Говоря об «Автобиографии» Н.С. Кохановской, стоит отметить, что у нее, так же как и у М.С. Щепкина изначально не было повода и замысла для написания своих мемуаров. А началось всё так: Кохановская послала в «Современник» к Плетневу повесть «Графиня Д», а с ним сопроводительное письмо, в котором просила Плетнева дать оценку и критические замечания по поводу ее новой повести. Но Плетневу письмо понравилось больше, чем ее произведение. Его привлекла манера письма Кохановской. Он говорил, что «свободное жизненное творчество гораздо интереснее, нежели большинство теперешних светских книг, что в откровенных письмах отражено истинное движение души». Так Кохановская начинает подробно описывать свою жизнь в письмах к Плетневу, после чего они станут основной частью ее знаменитой «Автобиографии». Воспоминания она выбирала исходя из просьб Плетнева — он желал услышать от Кохановской историю ее жизни во всех подробностях, не пренебрегая ничем. Так Кохановская воссоздает картину своего прошлого. Она изливает душу Плетневу как отцу, доверив самые сокровенные воспоминания, для нее это было подобно исповеди. Начиная описание с характеристики своих родителей, Н.С. начинает постепенно изображать картину своих детских лет, далее — переход в наиболее зрелый период жизни, больше воспоминаний и описанных моментов. Перед нами предстает картина прошлого в теперешнем осмыслении. Но в целом можно отметить, что описание идет в последовательном порядке, без хронологических скачков, встраиваясь в общую картину жизни. Кохановская пытается придать художественность, чув-

ственность описанию впечатлений, чтобы читатель мог сам себе это представить и почувствовать эмоции, которая стремилась передать Надежда Степановна. Гениально то, что это ей удается достичь этого в форме обычного письма. Еще в детстве в ней намечались ее будущие задатки писательницы. У всех трех авторов также прослеживается этот момент — это помогает нам увидеть начало зарождения таланта, а также изначального определения пути развития; у Щепкина это проявилось в его любви к театру, литературе, желании воплотить интересующий его образ на сцене, у Никитенко также писательский талант, критическое восприятие действительности и особое внимание к тому, что его окружает, начало зарождаться в детстве и сделало, в итоге, его выдающимся писателем, критиком, историком и цензором. Также и у Кохановской еще с детства появляется тяга к знаниям, любовь к чтению, необычайный ум и острое чувственное восприятие окружающих событий, а также умение в полной мере передать все это, в результате, сделало ее писательницей и выдающейся личностью. Таким образом, мы можем говорить о наличии одной сквозной темы в рассматриваемых нами мемуарах — темы будущей профессии, жизненного предназначения, развития таланта. **Это является частью реализации основного замысла.** Наряду с этим, можно выделить и другие темы, которые встречаются и пересекаются в мемуарных произведениях. **Это тема отношения к современности**, окружающей авторов действительности. В плане того, как каждый из авторов реагирует на события, происходящие вокруг него (бытовые, социальные, исторические) и какое место им отводится в рамках мемуаров, на каком плане они стоят по отношению к описанию жизни в целом. Так, у Никитенко **главный акцент мемуаров** ставится, в первую очередь, на **воспроизведении социальных и исторических событий своего времени**. Не зря его мемуарное произведение называется «Повесть о том, чему свидетелем в жизни я был». Кроме того, можно заметить, что в ходе описания своей жизни, Никитенко абстрагируется от своей личности в сторону остросоциальных проблем современности. В этом проявляется его первостепенная задача как критика, историка.

У Щепкина также имеется отступление для описания нравов общества, в котором ему довелось вращаться. Об этом свидетельствует его глава «Прошлые нравы», где он описывает случай из жизни одной графини, которая жестоко обращалась со своими слугами. В течение всего описания также присутствуют события, свидетелем которых он становился, но только в качестве фона к основ-

ному действию — его жизни как актера. **У Кохановской фрагменты** описания общественных ситуаций и нравов встречаются редко, и только в связи с ее жизненными ситуациями. Например, описываемые ей случаи, как ее отец не мог получить повышение по службе или проблемы в семье из-за недостатка денег. Так или иначе, Кохановская тоже касается этой темы и в ее мемуарах она имеет место. В итоге, можно судить не только о наличии еще одной сквозной темы у рассматриваемых авторов, но и степени ее проявления, реализации;

— у Никитенко она имеет ярко выраженный акцент, стоит едва ли не на первом месте;

— у Щепкина она проявляется, но только как дополнение картины, фон в отступлении;

— а у Кохановской вписывается в канву мемуаров и внимание на ней не акцентировано.

Однако это обусловлено тем, что **Кохановская выбирала воспоминания и писала исключительно из пожеланий Плетнева**, а он хотел в большей степени узнать все, что составляло ее жизнь, стремился пронаблюдать развитие ее пылкой утонченной натуры, «истинные движения души человеческой». **Следовательно, и описание Кохановской было сосредоточено на ней самой, а никак не на истории и окружающих событиях.** В результате, первоначальный замысел, который ей подсказал Плетнев, был успешно реализован — Кохановская сумела рассказать о своей увлекательной жизни подробно и без купюр, отразить в письмах не только становление личности, но и развитие талантов, формирование своих душевных качеств. Кроме того, этому поспособствовала форма реализации — письма, благодаря которым автор имеет возможность рассказать о своей жизни откровенно и напрямую, давая возможность читателю буквально прикоснуться к его душе.

Обобщая все вышесказанное, хотелось бы отметить, что авторам в полной мере удалось реализовать основной замысел в своих мемуарах. Причем каждый из них использовал свои средства и способы достижения поставленных задач. Следует также учесть новаторство каждого из авторов. В том, что они смогли расширить привычные понятия о жанре мемуаров, дополнив его новыми формами и широтой использования художественных средств, искусством передачи жизненных подробностей, живостью и проникновенностью описания, способностью не просто изобразить жизнь человека, но и показать в действии на фоне исторических событий.

Все это дает повод говорить о том, что их вклад в мемуаристику неоценим.

Литература:

1. Гордиенко Н.А. Место «Записок актера» Щепкина в типологии мемуарной литературы: сборник докладов III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Социокультурное пространство России: проблемы и перспективы развития», т.2. — Белгород: БГИКИ, 2011.
2. Панфилова Н.Н., Фельдман О.М. «Записки актера Щепкина»: Приложение. Документы. Из критики, переписки. Воспоминаний. Рассказы в записи и обработке современников/ Изд. Подгот.: Н.Н.Панфиловой и О.М. Фельдманом; Вступ. ст. О.М. Фельдмана. — М: Искусство, 1988. — 382 с.: ил.

3. Литературные памятники Белгородчины: энциклопедия, вып.2. — Белгород: Белгородский государственный историко-краеведческий музей, 2008.
4. Н.С.Кохановская «Автобиография», М. Университетская типография, Страстной бульвар, 1896. Со вступительной статьей по ред. С.И.Пономарева.
5. http://az.lib.ru/n/nikitenko_a_w/text_0050.shtml

Экзистенциальная проблематика прозы младоэмигрантов

Кузьменко Екатерина Викторовна, студент
Томский государственный педагогический университет

Представители первой волны эмиграции относили себя к двум поколениям — старшему и младшему. Деление на «молодых» и «старых» из-за особенностей эмигрантского существования весьма условно. Как правило, к молодому поколению относились те писатели или поэты, которые начали свою литературную деятельность уже за границей. По возрасту, они относились к поколению, не достигшему или едва перешагнувшему третий десяток [1, с. 33]: В. Набоков, Г. Газданов, М. Алданов, М. Агеев, Б. Поплавский, Г. Кузнецова, Н. Берберова, А. Штейгер и др. А.А. Туринцев признавался, что жизнь заставила его ровесников [«молодое поколение»] снять розовые очки, сквозь которые смотрели на мир простодушные отцы. По его мнению, задача «молодого поколения» сродни подвигу, так как оно должно породить героев времени, способных бестрепетно взглянуть в лицо жизни и смерти, при этом избегав высоких слов, оставаясь простым, стойким, готовыми на действие [2, с. 181].

Ускользающий и мерцающий образ «молодого поколения» — поле непрерывного состязания «старших» литераторов. Способность влиять на молодых кажется значимым подтверждением статуса, единственно приемлемым оправданием и единственно мыслимой мотивацией «эмигрантской литературы». «Молодое поколение» становится зеркалом самых противоречивых ожиданий: от новизны до преемственности, от исполнения эмигрантской миссии до полного провала, доказывающего, что литература в эмиграции невозможна. Распадение старых и отсутствие новых нормативных определений успеха, своеобразный невроз ожиданий, предполагающий заниженные и завышенные требования одновременно, — все это прямо сказывается на тех моделях поведения, которые избирают начинающие литераторы-эмигранты. Для того чтобы этому поколению «дали слово», оно «должно было в конечном счете стать незамеченным» [3, с. 84].

С появлением «молодого поколения» появилась новая, часто «больная» литература, отразившая состояние человека после катастрофы, лишившей личность ориентации в окружающем мире. Обратив исследовательский взгляд «внутрь», вглубь души, освобожденной волей исторических обстоятельств от устойчивых критериев формирования и эволюции, от социальных связей, писатели

«неудавшегося поколения» сделали фокусом своих онтологических конструкций подсознание. На этом пути ими были разработаны иные способы психологического исследования, тип героя, жанровые формы и стилистика. Редко кем из старших писателей все это было оценено как новый этап в развитии русской литературы. Чаще пессимистический взгляд на будущее России, культуры, современников распространялся и на молодых литераторов, что обусловило характерное почти для всех мэтров отчужденное отношение к ним [2, с. 182].

Писатели младшего поколения русской эмиграции совместили в своем творчестве русскую и европейскую литературную и философскую традиции: экзистенциальная проблематика стала для прозы «молодых» особенно яркой чертой ее, так называемого европеизма [4, с. 246].

В творчестве младоэмигрантов главными, смыслообразующими темами экзистенциального порядка оказываются: темы одиночества, отчуждения, неразделенной любви, богооставленности. В своих произведениях они затрагивают такие вопросы, как человек перед лицом смерти, судьбы, человек и устройство окружающего мира, человек и история, бытие и самобытие человека, видимое и невидимое, истинное и мнимое в нем [4, с. 247].

Ставя в своих произведениях экзистенциальные проблемы, многие авторы освещали их с разных сторон.

Главным мотивом прозы Г. Газданова является мотив смерти. В его творчестве «проблема смерти» реализуется многогранно. Смерть, с одной стороны, может быть естественной и ознаменовывать развязку произведения («Смерть г-на Бернара»), с другой стороны, насильственная смерть, которая является главной интригой повествования («Черные лебеди»), и, в-третьих, смерть как психологическое испытание героя, как мера его жизни и ее ценностей («Ошибка») [4, с. 266].

Поэзия А.С. Штейгера (сборники стихов «Этот день» (1928), «Эта жизнь» (1931), «Неблагодарность» (1936)) отмечена влиянием М. Кузмина, Г. Иванова, Г. Адамовича, но в то же время глубоко индивидуальной, преобладает лирическая миниатюра, мотивы одиночества, ностальгии, хрупкости мира, предчувствия смерти.

Разнородные составляющие манеры Алданова — «мрачное вдохновение смерти», по определению видного

критика русской эмиграции М.Л. Слонима, как реакция на иррациональный поток жизни, скрупулезная верность историческому документу, скептический, лишенный иллюзий разбор мотивации человеческих поступков [5, с. 125].

Л.Ф. Зуров в своих произведениях запечатлел стихийное движение огромных масс людей, панорама «страшных лет России». Основная экзистенциальная тема творчества — тема человека, захваченного кровавым вихрем истории и пытающегося сохранить свою человечность, свою веру на «трудной земле». В его произведениях отстраненное авторское повествование контрастирует с катастрофичностью совершающихся событий, сила чувственного восприятия мира, конкретность и метафорическое богатство письма [5, с. 200].

В творчестве Г.С. Евангулова отразилось противостояние Человек — История. Его герои, вовлеченные в конфликт с историей, стремятся освободиться от земных пут. Человеку одиноко на земле: окружающий мир живет по своим законам, не замечая индивидуальной личности. Постепенно герой Евангулова смиряется перед судьбой, теряя человеческое достоинство и облик [2, с. 207—208].

Н.Н. Берберова исследует тему бездомности в своем творчестве. Эта тема осознается не как трагедия, а как неизбежный удел человека, его судьба. Автор изображает героя, который пытается построить «гнездо» для терпящих бедствие. Герой романа, запретив себе тоску по России, пробует создать что-то вроде русской крестьянской общины, не только предоставляющей кров, но вернувшей ее участникам ощущение своей культурной самобытности. Эта тема впоследствии не нашла продолжения в творчестве Берберовой, но оказалась вплетенной в ее личную биографию: годы оккупации она прожила на маленькой ферме, занимаясь крестьянским трудом.

Тема бездомности неразрывно связана с темой одиночества: герой Берберовой пытается воссоздать метафоричный образ Родины через создание крестьянской общины, которая является кровом и возвращает ощущение самобытности.

Тема одиночества в прозе Г.Н. Кузнецовой неразрывно связана с темой природы. Так в романе «Пролог» с помощью тесной связи с природой автору удается изобразить целостную натуру, способную на сострадание и любовь. Постепенно героиня романа Кузнецовой меняется, отдаляясь от природного начала — взрослея, она тянется к светской жизни, которая наполнена шумом и развлечениями. Ее манит неизведанный мир. Описаний природы к

концу романа становится все меньше, и с каждой главой нарастает душевное напряжение героини и чувство одиночества в огромном мире. У нее есть муж, которому важно, чтобы жена выполняла свои функции по дому, она живет в доме свекрови, в новой семье, но они не понимают ее душевных порывов. И в конце романа героиня Кузнецовой понимает, что жизнь среди большого количества людей — это не залог всеобщего понимания, а, наоборот, еще большее одиночество.

В своих произведениях Кузнецова стремится доказать, что преждевременная смерть трагична по определению, потому что это насилие над жизнью, идущее извне. В романе «Пролог» Кузнецова показывает смерть одной из гимназисток, молодой девушки. Главная героиня говорит, что она никогда не задумывалась о смерти и не боится ее. Но уже после похорон, она осознает, что Оля никогда не сможет выбраться из-под земли и увидеть солнце или что-то сделать в жизни, так как ее жизнь насильственно обрывалась [6, с. 20].

Будучи еще маленькой девочкой, главная героиня романа влюбляется, но она скрывает имя своего возлюбленного не только от семьи, но и от читателя, чтобы не нарушить таинство своего чувства. А в Кедрове, своем будущем муже, она увидела человека, который сможет ее понять и защитить. Но постепенно меняется Кедров, и меняются чувства героини к нему: она понимает, что ему безразлична ее душа, и из-за этого безразличия меняется и сама героиня. Из жизнерадостного ребенка, жившего в тесной связи с природой, она превратилась в замужнюю девушку, отчужденную от всего.

Экзистенциальные темы характерны не только для прозы Кузнецовой, но и для ее поэзии. Сборник «Оливковый сад» наполнен «меланхоличной грустью» [7, с. 226], для природных зарисовок характерна классическая точность и строгость для передачи чувственной пластичности образа, которая соединяется с темами одиночества, отчужденности и смерти.

Г.Н. Кузнецова была одним из ярких представителей молодого поколения эмиграции. Для ее творчества характерны темы смерти, одиночества, неразделенной любви, тесно связанные с изображением природы.

В творчестве младоэмигрантов экзистенциальная тематика была основополагающей, но каждый видел ее по-своему. Кому-то была близка тема смерти, кому-то тема неразделенной любви, кто-то писал об истории и месте человека в ней, а некоторые совмещали в своем творчестве несколько тем.

Литература:

1. Азаров Ю.А. Диалог поверх барьеров. Литературная жизнь русского зарубежья: центры эмиграции, периодические издания, взаимосвязи (1918—1940). — М.: Совпадение, 2005. — 235 с.
2. Буслакова Т.П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. Учеб. Пособие / Т.П. Буслакова. — М.: Высшая школа, 2005. — 365 с.
3. Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 192 с.

4. Матвеева Ю.В. Самопознание поколения в творчестве писателей младоэмигрантов / диссертация доктора филологических наук. — Екатеринбург, 2009. — 316 с.
5. Слоним М.Л. Молодые писатели за рубежом // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 2. / сост. Коростелева, О.А., Мельникова, Н.Г. — М.: Олимп, 2002. — 459 с.
6. Демидова О.Р. Оставить в мире память о себе // Кузнецова Г.Н. Пролог / сост., вступ. статья, примеч. О.Р. Демидовой. — СПб.: Миръ, 2007. — 327 с.
7. Мельников Н.Г. Кузнецова Г.Н. // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918—1940). — М.: РОССПЭН, 1997. — 512 с.

К проблеме сюжета в лирике И. Бродского

Негреева Анна Дмитриевна, студент
Алтайский государственный университет

Проблема лирического сюжета относится к числу наиболее дискуссионных проблем современного литературоведения. Мы придерживаемся точки зрения, согласно которой лирическому сюжету присущи черты не только собственно лирики, но и эпоса. По наблюдению Ю.М. Лотмана, «общие законы построения сюжета касаются как поэзии, так и прозы» [5, с. 107], поэтому закономерно, что лирический сюжет обладает некоторыми характеристиками сюжета эпоса, но при этом лирическому сюжету присущи и особые, характерные только для него черты. В их понимании мы опираемся на работы ученых, занимавшихся проблемой специфики лирического сюжета — Ю.М. Лотмана и Ю.Н. Чумакова.

В работе «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотман не дает определения понятию лирического сюжета, но указывает на некоторые его особенности: обобщенность (лирический сюжет, по Лотману, это рассказ о «Событии — главном и единственном, о сущности лирического мира»), «сведение коллизии к некоторому набору элементарных моделей, свойственных данному художественному мышлению» [5, с. 107]; лирическому сюжету свойственна повторяемость. Таким образом, Лотман фактически сближает понятия лирического сюжета и метасюжета. Термин «метасюжет» применительно к мениппее использует Альфред Барков, который говорит о метасюжете как о «завершающей эстетической форме всего произведения», которая возникает только при наличии нескольких автономных сюжетов, с помощью которых она формируется [4]. Таким образом, лирический метасюжет мы можем определить как некую инвариантную структуру, которая реализуется в отдельных текстах в своих вариантах — лирических сюжетах отдельных стихотворений.

К проблеме лирического сюжета Ю.М. Лотман обращается также в работе «Структура художественного текста», где он говорит о том, что «сюжет и сюжетность являются такой же формой, как и рифма» [6, с. 162]. Таким образом, отсутствие сюжета может стать «минус-приемом», так как минус-прием предполагает «значимое отсутствие» ожидаемого элемента текста. Мы будем гово-

рить о минус-приеме в случае появления среди сюжетных текстов И. Бродского стихотворений, которые строятся аналогично сюжетным таким образом, что сюжет в них предполагается, но не обнаруживается. Эти тексты, как наиболее характерный пласт лирики Бродского представляют для нас наибольший интерес.

Ю.Н. Чумаков в статье «Лирика и лирический метасюжет» выражает иную, по сравнению с Лотманом, точку зрения на вопрос о специфике лирического сюжета. Он утверждает, что понятию «лирический сюжет» очень сложно дать определение, так как он «воспринимается сразу и целиком», а основной его характеристикой является вненарративность. Это означает, что лирический сюжет, в отличие от сюжета эпоса и драмы, обладает нелинейной природой и не может быть рассказан. Поэтому лирический сюжет буквально «прорывается» в «местах и точках ... соприкосновения текстов» [8, с. 8], что говорит о его интертекстуальной природе и возможности обнаружить лирический сюжет в том случае, когда присутствует перекличка с каким-либо другим текстом. Этот тезис для нас очень важен, так как одной из характерных черт лирического сюжета Бродского является его интертекстуальная природа: лирический сюжет проявляет себя на месте соприкосновения текстов, он строится за счет отсылок к текстам как самого Бродского, так и других авторов.

Лирический сюжет может присутствовать в лирике Иосифа Бродского на уровне «минус-приема» — в таком случае фактическое отсутствие сюжета имеет особое художественное значение. Кроме того, текст с «минус-сюжетом» строится уже по другому принципу, нежели сюжетный текст; так, Е.Петрушанская пишет о том, что сюжет в лирике Бродского может развиваться по принципу джазового повествования, которое строится как импровизация на заданную тему [7, с. 247].

Ввиду того, что лирическому сюжету свойственна предельная обобщенность и он не только может развиваться не только в рамках одного текста, но и охватывать несколько стихотворений, мы считаем, что рассматривать

этот феномен с точки зрения только одной концепции некорректно. Лирический сюжет Бродского стоит описывать как нарративный в том случае, когда сюжет реализуется сразу в нескольких стихотворениях, и как не нарративный тогда, когда он развивается по принципу импровизации.

Рассмотрим несколько стихотворений И. Бродского, анализ которых будет базироваться на теоретических положениях, изложенных выше. Обратимся к стихотворению «От окраины к центру» [I, 217]. Значимой для нас особенностью этого текста является отсылка к стихотворению А. С. Пушкина 1835 г. («Вот вновь я посетил / эту местность любви, полуостров заводов...» у Бродского и «...Вновь я посетил / Тот уголок земли, где я провел / Изгнанником два года незаметных»). В стихотворении Бродского происходит то же событие, что и в пушкинском тексте — встреча с юностью («Добрый день, моя юность. Боже мой, до чего ты прекрасна» и «Здравствуй, племя / Младое, незнакомое!...»). Сюжет Бродского распознается за счет цитат из стихотворения Пушкина, неоднократных отсылок к этому тексту. Отсылки фиксируются на композиционном уровне: оба стихотворения разделены на две части: описательную (описание городского пейзажа у Бродского и сельского у Пушкина) и нарративную (встреча с юностью у Бродского и встреча с «племенем младым, незнакомым» у Пушкина). Заметим, что тексты перекликаются и на уровне сюжета и тематики. Пушкин и Бродский пересказывают историю возвращения, включенную Борхесом в число четырех историй, которые рассказывает и пересказывает мировая литература [2]. Сюжет стихотворения «От окраины к центру» строится вокруг события возвращения, что позволяет нам говорить о мифологичности лирического сюжета Бродского, так как этот текст отсылает читателя к другим текстам, которые также строятся вокруг события возвращения. Первым таким текстом является «Одиссея».

Заметим, что в этом стихотворении мы можем увидеть еще одну отсылку — к тексту О. Мандельштама «Ленинград». Лирический сюжет этого стихотворения — это история возвращения в Петербург, фактически эту же историю рассказывает Бродский в стихотворении от «Окраины к центру». Так лирический сюжет этого текста Иосифа Бродского сужается от сюжета возвращения вообще до сюжета возвращения в конкретный топос, причем, на наш взгляд, эти сюжеты присутствуют в стихотворении одновременно. Это означает, что оба сюжета воспринимаются в комплексе и существование одного не отменяет существования другого. Обратим внимание на то, что отсылка к тексту Мандельштама воспринимается через отсылку к тексту Пушкина.

Сюжет возвращения присутствует и в других текстах Бродского, например, в стихотворениях «Любовь» [II, 265], «Ниоткуда с любовью, надцатого марта...» [II, 397], «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» [II, 407]. Обратим внимание на то, что в стихотворении 1970 г. («Письма к римскому другу (Из Марциала)» [II, 284]) Бродский обращается к тому же образу, что и в стихотворении «От окраины к центру» — это образ окраины им-

перии («Если выпало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции у моря»).

Другой особенностью лирического сюжета лирики Бродского является то, что сюжет не всегда строится за счет интертекстуальных связей. Мы считаем нужным обратиться к текстам, лирический сюжет которых разворачивается по принципу импровизации. Это стихотворения «Шесть лет спустя» (1968), «Не выходи из комнаты» (1970 (?)), «Я всегда твердил, что судьба — игра...» (1971), «Похороны Бобо» (1972) и «Памяти Клиффорда Брауна» (1993).

С нашей точки зрения, эти тексты необходимо анализировать как систему, так как они строятся по одной, и притом очень жесткой, схеме. Схема эта такова: в начале стихотворения задается тема (эта тема регулярно повторяется либо в начале каждой строфы, либо, как это происходит в тексте «Похороны Бобо», в начале каждого фрагмента стихотворения). Далее, на протяжении одной строфы мы можем наблюдать импровизацию на заданную уже тему. Заметим, что финал стихотворения может выглядеть и как завершение импровизации, и как пауза в импровизационном повествовании (тексты с такими финалами производят впечатление незаконченных).

Поясним эти наблюдения, проанализировав варианты реализации общей схемы построения текстов на примере каждого из указанных ранее стихотворений.

В тексте «Я всегда твердил, что судьба — игра...» [II, 276] тема принятия и осознания окружающей действительности заявлена не только в начале строфы («Я всегда твердил», «Я считал» и т.д.), но и в финале строфы («Я сижу у окна», далее трансформирующееся в «Я сижу у окна в темноте» и, наконец, в «Я сижу в темноте»). Заметим, что сама тема уже предполагает некую статичность, фотографичность стихотворения (фотографичность можно заметить в таких строках, как «Потому что пространство сделано из коридора / и кончается счетчиком», «Что интересней на свете, кроме стены и стула?»), что реализуется в импровизации: каждая строфа состоит из набора наблюдений, выраженных краткими формулами (например, «Что любовь, как акт, лишена глагола»). Ни одно из этих наблюдений не расшифровывается, все они воспринимаются как своеобразные аксиомы. Заметим, что две последние строфы стихотворения организованы иначе, нежели предыдущие четыре строфы. В последних строфах тема фиксируется только в конце строфы как итог наблюдений, каждая из этих двух строф начинается иначе, чем предыдущая: «Моя песня была лишена мотива...» (5-я строфа) и «Гражданин второсортной эпохи, гордо...» (6-я строфа). Такая логика построения текста может рассматриваться как импровизация внутри импровизации, отход от сознательно выбранной структуры для создания эффекта обманутого ожидания. Кроме того, что этот эффект создается благодаря построению текста по принципу импровизации (и проявляется при сопоставлении сюжетных и несюжетных текстов), такой же эффект появляется и внутри самого текста. Таким образом, данное стихотво-

рение построено на двойном минус-приеме. Заметим, что финал стихотворения не предполагает продолжения импровизации, то есть упрочивает эффект обманутого ожидания. Вообще, в этом тексте можно увидеть удивительно виртуозную игру с формой, которая заключается в том, что схема, характерная для большинства сюжетных стихотворений Бродского, неожиданно разрушается.

Обратимся к стихотворению, в котором импровизационный принцип построения не нарушается (стихотворение «Памяти Клиффорда Брауна» [III, 216]). Тема, к которой Бродский обращается в этом тексте, можно назвать обозначением конкретного предмета, и импровизация в данном случае выглядит как характеристика этого предмета, выполненная через отрицание («Это не искренний голос впотьмах саднит, / но палец примерз к дизелю, лишен перчатки» и т.д.). Заметим, что выбор предмета, который будет являться темой для каждой строфы, обусловлен тем, какой предмет является темой в предыдущей строфе. Поясним: «все равно ты голой спиной на льдине» — конец первой строфы, «Это — не просто льдина, одна из льдин» — начало второй строфы. Такие повторы систематичны для данного стихотворения, что позволяет нам в очередной раз убедиться в том, что импровизация является весьма строгой схемой построения текстов. Что касается финала текста, то стихотворение формально завершено (в последней строфе присутствует отсылка к образу льдины, который появился в первой строфе), но фактически стихотворение может быть продолжено, так как в последней строфе заявлен новый образ (образ полюса). Таким образом, в стихотворении «Памяти Клиффорда Брауна» нет нарушений принципа импровизации.

Кроме стихотворений, в которых прослеживается явное соответствие принципу импровизации и намеренное нарушение этого принципа, у Бродского есть тексты, в которых это нарушение присутствует, но скорее имплицитно, нежели эксплицитно. К таким стихотворениям относятся «Похороны Бобо», «Шесть лет спустя» и «Не выходи из комнаты...».

Стихотворение «Похороны Бобо» [II, 308] формально построено иначе, чем другие стихотворения, в основе которых лежит импровизационный принцип строения текста: в «Похоронах Бобо» фраза, в которой заявлена тема для импровизации (это фраза «Бобо мертва»), повторяется довольно редко. Это, казалось бы, создает возможность для максимально вольной импровизации, отдаления от темы, но этого в тексте не происходит, импровизация строится исключительно вокруг темы смерти Бобо, точнее, это тема существования мира без Бобо, которая является центром Вселенной текста. Что касается финала, то нарушение импровизационного принципа в нем является скорее имплицитным, так как это нарушение обнаруживается только в последней строфе, ко-

торая лишь косвенно связана с основной темой текста (связь осуществляется через образ пустоты). Данная строфа формально завершает стихотворение и оказывается финалом импровизации, так как в ней не только обрывается связь с общей темой, но и задается новая тема («И новый Дант склоняется к листу / И на пустое место ставит слово»).

В тексте «Шесть лет спустя» [II, 97] импровизация строится вокруг темы долгой совместной жизни («Так долго вместе прожили...»). Фраза, заявляющая тему для импровизации, повторяется в каждой строфе, а строфы строятся как сцены из совместной жизни, причем каждая из этих сцен разыгрывается в прошедшем времени. Фактически этот текст строится как и другие, построенные по принципу импровизации, поэтому особый интерес в нем представляет финал. Финальная строфа начинается так же, как и все предыдущие, что сближает это стихотворение со стихотворением «Памяти Клиффорда Брауна», но здесь импровизация, в отличие от «Памяти Клиффорда Брауна», обрывается: строфа, построенная в прошедшем времени, неожиданно обращается к будущему, причем это обращение не грамматическое (не меняется время глаголов), а лексическое («и черным ходом в будущее вышли»). Заметим, что тема текста обращена исключительно к прошедшему времени. Так в этом стихотворении, аналогично стихотворению «Похороны Бобо», резко обрывается связь с темой, вокруг которой строится импровизация.

Обратимся еще к одному тексту, построенному по этой же схеме (стихотворение «Не выходи из комнаты...» [III, 213]). Как пишет Е. Петрушанская, темой для импровизации в этом тексте служит тема «отторжения нежелательной действительности». Каждая строфа выглядит как расшифровка, объяснение запрета «не выходи из комнаты», причем в этих объяснениях не разворачивается отдельный сюжет, наоборот, строфы представляют собой некие снимки, фотографии ситуации. Финал стихотворения завершает импровизацию, при этом не обрывает связь с основной темой, а завершает ее, исчерпывает. Это завершение в последней строфе выполнено весьма мастерски: строфа начинается так же, как и предыдущие, то есть импровизация продолжается, но последняя строка этой строфы, состоящая из ряда существительных («...от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса»), созвучных друг другу, буквально закрывает возможность для дальнейшего развития темы.

Таким образом, мы можем заметить, что лирический сюжет Бродского, обладающий чертами повторяемости и интертекстуальности, занимает промежуточное положение между собственно лирическим сюжетом и мета-сюжетом. Именно такая двойственность позволяет нам варьировать подходы к анализу сюжета и наблюдать различные варианты его развертывания в отдельных текстах.

Литература:

1. Бродский И. Сочинения. Т. 1–4. — Сост. Г.Ф. Комаров. — СПб.: Издательство «Пушкинский фонд», 1995.

2. Борхес Х.Л. Четыре цикла // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.serann.ru/text/chetyre-tsikla-9220>
3. Барков А. Семиотика и нарратология: структура текста мениппеи // [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://uairl.com.ua/ut5ab/semiotica/semiotica2.htm>
4. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. — С.-Петербург: «Искусство — СПб», 1996.
5. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970.
6. Петрушанская Е.М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Журнал «Звезда», 2007. — 360 с.
7. Чумаков Ю.Н. Лирика и лирический метасюжет (часть 2) // Лирические и эпические сюжеты: Сб. науч. тр. / Институт филологии СО РАН. — Отв. ред. И.В. Силантьев. — Новосибирск, 2010. — Серия «Материалы к Словарю сюжетов русской литературы». — Вып. 9. — 267 с.

Функционирование реалий в структуре романа Р.А. Анайи «Благослови, Ультима!»

Павлова Дарья Дмитриевна, магистрант

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы (Беларусь)

В данной статье рассматривается функционирование реалий в романе Р.А. Анайи «Благослови, Ультима!». По определению Е.М. Верещагина, «реалии — это названия присущих только определенным нациям и народам предметов материальной культуры, фактов истории, государственных институтов, имена национальных и фольклорных героев, мифологических существ» [1, с. 147]. Само слово «реалия» (лат. *realis*) — латинское прилагательное среднего рода множественного числа, превратившееся под влиянием аналогичных лексических категорий в существительное. В плане содержания отличительной чертой реалий является характер их предметного содержания, то есть тесная связь, обозначаемого реалией предмета, понятия, явления с народом или страной с одной стороны и историческим отрезком времени — с другой. Следовательно, реалиям присущ соответствующий местный или исторический колорит. Как считает В.С. Виноградов, понятие «колорит» имеет значение «совокупность особенностей (эпохи и местности), своеобразия чего-либо» [2, с. 72]. Это та окрашенность слова, которую оно приобретает благодаря принадлежности его денотата к данному народу, определённой стране, конкретной исторической эпохи.

В романе «Благослови, Ультима!» Анайя широко применяет испанские слова — реалии, которые используются как варваризмы в различных стилистических целях. Эти цели определили примерный круг функций, в которых этот пласт слов обычно применяется в стиле художественной английской речи. С точки зрения В.Н. Ярцевой, «варваризм (от лат. *barbarus* — чужеземный) — иностранное слово, оборот речи, выражение, не свойственное языку, на котором написано произведение, и заимствованное из другого языка» [5, с. 158]. Как подчёркивает В.Н. Крупнов, «при использовании варваризмов в письменной речи возможно сохранение графической формы, взятой из родного языка (транскрибирование) или графическое оформление по правилам нового языка (транслитерация)» [4, с. 108]. Латинский алфавит взят за основу в английском и испанском языках, поэтому автор не прибегает к транслитерации при передаче испанских варваризмов, а транскрибирование использует лишь для написания испанских имён героев произведения. Обычно варваризмы в художественных произведениях выделяются курсивом, что мы и наблюдаем в данном романе.

Наиболее часто испанские слова и выражения употребляются в исходном тексте в функции создания так

называемого «местного колорита». Однако Анайя использует не только испанские, но и английские слова — реалии, дополняющие языковую картину мира чикано. Следует отметить, что доминирующий язык реалий в романе Р.А. Анайи — испанский.

Реалия — понятие полифункциональное, поэтому необходимо рассмотрение слов — реалий на структурном, грамматическом и семантическом уровнях. На структурном уровне мы выделили три группы реалий: простые (53%), сложные (35%) и однословные предложения (12%).

Простые реалии, состоящие из отдельного слова, относятся к самой многочисленной группе реалий на структурном уровне:

— испанская лексика: *madre* (мать, родительница), *piñón* (сосна), *abuelo* (предки), *encanto* (чары, колдовство), *hacienda* (ранчо), *rangeros* (небольшие деревни), *sala* (зал), *stucco* (болото), *posole* (суп из марёной кукурузы и свинины), *biscochito* (бочка, кондитер), *empanaditas* (пирог), *atole* (кукурузная каша), *mitote* (митоте, домашний праздник), *cuentos* (истории из фольклора), *llaneros* (жители долины), *grillos* (сверчки), *bruja* (ведьма), *curandera*

(целительница), *oshá* (дикий листовой сельдерей), *manzanilla* (ромашка), *hombre* (мужчина, муж, человек), *mujer* (женщина, жена), *papa* (пapa), *hijo* (зять), *lazo* (лассо), *cocoons* (индюшонок), *oregano* (душица, майоран), *la llorona* (плачущая женщина);

— английская лексика: *hick*, *Denver*, *Lloyd*, *the Moors*, *Ranches*, *catfish*, *jackrabbits*, *coyote*, *juniper*, *tamarisk*, *cottonwoods*, *alfalfa*, *yucca*, *sheriff*, *lord*, *Ultima*, *Samuel*.

Что касается сложных реалий, вторых по численности на структурном уровне, мы обнаружили, что они бывают как двухсловные, так и трехсловные, состоящие из двух или более раздельно написанных слов:

— испанская лексика: *La Virgen de Guadalupe* (Святая Дева Гвадалупе), *Las Pasturas* (Лас Пастурас), *yerba de la vívora* (ядовитая змея, сорняк), *yerba del manso* (банановое дерево), *María Luna y Márez*, *Gabriel Márez*, *Tenorio Trementina*, *León Márez*, *Andrew Márez*, *Eugene Márez*, *Deborah Márez*, *Theresa Márez*, *Lupito*, *Narciso*, *Florence*, *Lucas Luna*, *Pedro Luna*, *Prudencio Luna*, *Dorotea Tellez*, *Porfirio Baca*, *Mateo Luna*, *Cruz Sedillo*, *Prudencio Luna*, *Pedro Luna* [6, с. 12];

— английская лексика: *the Rosie's house*, *adobe huts*, *mud houses*, *stringed bag*, *a Red Chief tablet*, *Ash Wednesday*, *Easter Sunday*, *the Indians of the Rio del Norte*, *brown carp*, *golden carp*, *yellow - belly*, *the River of the Carp*, *the Blue Lake*, *the farms of Delia*, *Allen's Food Market*, *the miracle - worker*, *the Vitamin Kid*, *Miss Violet*, *the Longhorn Saloon*, *Tenorio's Bar*, *the Eight Ball shooting pool*, *the bus depot café*.

Необходимо отметить и испанские слова - предложения: *Mira!* (Посмотри!), *Madre de Dios!* (Матерь Божья!), *¡Amigo!* (Друг!), *¡Adiós!* (До свидания!).

Перейдём к грамматическому анализу выявленных реалий. При чтении романа нам встретились реалии, принадлежащие к различным частям речи. В большинстве случаев реалии — имена существительные. Приведём примеры подобных реалий:

— испанская лексика: *La luna* (луна), *muerte* (смерть), *pecado* (грех), *la vieja* (старуха), *arroyo* (ручей), *madre* (мать), *piñón* (сосна), *abuelo* (предки), *encanto* (чары), *hacienda* (ранчо), *rangeros* (небольшие деревни), *sala* (зал), *stucco* (бо-лото), *posole* (суп), *biscochito* (бочка, кондитер), *empanaditas* (пирог), *chicos* (детки), *atole* (каша), *cuentos* (истории из фольклора), *vaquero* (ковбой), *vagabonds* (бродяги), *bullo* (приведение), *bruja* (ведьма), *curandera* (целительница), *brujería* (колдовство), *plaza* (площадь), *barrio* (квартал, район, пригород), *bosque* (лес), *oshá* (дикий листовой сельдерей), *manzanilla* (ромашка), *comancheros* (торговцы), *hombre* (человек), *mujer* (женщина), *madre* (мать), *papa* (отец), *abuelo* (предки), *hijo* (зять), *cocoons* (индюшонок), *oregano* (душица), *grillos* (сверчки);

— английская лексика: *hick*, *Aztecs*, *Lloyd*, *Moors*, *Ranches*, *catfish*, *jackrabbits*, *juniper*, *tamarisk*,

cottonwoods, *alfalfa*, *yucca*, *the Longhorn Saloon*, *Tenorio's Bar*, *the Eight Ball shooting pool*, *sheriff*, *lord*, *Ultima*, *Samuel*, *Lloyd*, *Bones*, *Red*, *Willie*, *Rita*, *Agnes*, *Lydia*, *Ida*, *June*.

В данном произведении встречаются и производные от реалий — имён существительных. Есть среди них прилагательные:

— испанская лексика: *volador* (летающий), *mortal* (смертный), *venial* (пустячный), *sabronas* (сводный), *desgraciado* (презренный), *maldito* (заколдованный), *sabrosos* (вкусный), *pinche* (скупой);

— английская лексика: *adobe* (глинобитный) [7, с. 34].

Иногда употребляются и наречия:

— испанская лексика: *de juro loc* (обязательно), *extraordinariamente* (чрезвычайно).

Таким образом, структурный анализ реалий выявил, что реалии в произведении делятся на однословные, двухсловные и реалии, означающие слова — предложения. А грамматический анализ показал, что в большинстве случаев реалии — имена существительные. Большей частью реалии в романе — испанские варваризмы.

Изучив и проанализировав реалии в произведении, мы посчитали необходимым и возможным расклассифицировать их по семантическим группам. В.С. Виноградов рассматривает проблему реалий на основе латиноамериканского материала, поэтому именно его классификация будет положена в основу семантического анализа реалий из произведения Р. Анайи [3, с. 321]. Семантический анализ реалий данного романа помог обнаружить пять основных групп со следующей частотностью:

1. Реалии мира природы (30 %):

— испанская лексика: *the yerba del manso* (банановое дерево), *oshá* (дикий листовой сельдерей), *oregano* (майоран), *yuca* (мирта), *piñón* (сосна), *mezquite* (род акации), *maiz* (маис, кукуруза), *manzanilla* (ромашка), *grillos* (сверчки), *cocoons* (индюшонок);

— английская лексика: *juniper*, *tamarisk*, *cottonwoods*, *alfalfa* (трава для кормления животных), *yucca*, *catfish*, *brown carp*, *golden carp*, *yellow - belly*, *mocking-birds*, *grasshoppers*, *jackrabbits*, *coyote*;

2. Ономастические реалии (27 %):

— испанская лексика: *hombre* (муж), *mujer* (жена), *madre* (мать), *papa* (отец), *abuelo* (дедушка), *hijo* (сын), *hijos* (дети), *Antonio Márez*, *la Grande*, *María Luna y Márez*, *Gabriel Márez*;

— английская лексика: *Tony*, *Ultima*, *Samuel*, *Andy*, *Gene*, *Horse*, *Lloyd*, *Bones*, *Red*, *Willie*, *the Vitamin Kid*, *Miss Violet*, *Rita*, *Agnes*, *Lydia*, *Ida*, *June*, *Rosie*.

3. Бытовые реалии (20 %):

— испанская лексика: *hacienda* (ранчо), *rangeros* (небольшие деревни), *sala* (зал), *posole* (суп из свинины, с чили и острыми приправами), *biscochito* (домашнее печенье, посыпанное сахаром и корицей), *empanaditas* (пирог из тыквы, фруктов или мяса), *atole* (кукурузная каша);

— английская лексика: *the Rosie's house, adobe huts, mud houses, hick*;

4. Этнографические, мифологические, фольклорные реалии (15%):

— испанская лексика: *bulto* (приведение), *La Virgen de Guadalupe* (Святая Дева Гвадалупе), *bruja* (ведьма), *curandera* (целительница), *mal ojo* (злой глаз), *la llorona* (плачущая женщина, мифическая героиня, которая якобы утопила своих детей и не смогла попасть на небеса, которая разыскивает их души в реке);

— английская лексика: *the evil eye, the Black Book, the Black Mass, the fireballs, the weeping woman, the Golden Carp*;

5. Реалии государственно-административного устройства (8%):

— испанская лексика: *comancheros* (торговец), *curandera* (целительница), *vigilantes* (сторож, охранник);

— английская лексика: *lord, the miracle - worker, farmer, cowboy, priest, healer*.

Вполне очевидно, что реалии мира природы — самая частотная группа, а реалии государственно-административного устройства и общественной жизни — наименее частотная группа слов-реалий на семантическом уровне в произведении Р.А. Анайи «Благослови, Ультима!». Таким образом, реалии являются ключевым компонентом в отражении языковой картины мира мексикано-американцев.

Литература:

1. Верещагин, Е.М. Лингвострановедческая теория слова / Е.М. Верещагин. — Москва: Наука, 1980. — 435 с.
2. Виноградов, В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В.С. Виноградов. — Москва: Наука, 1982. — 432 с.
3. Виноградов, В.С. Стилистика / В.С. Виноградов. — Москва: Наука, 1978. — 531 с.
4. Крупнов, В.Н. Профессиональный перевод / В.Н. Крупнов. — Москва: Наука, 1982. — 409 с.
5. Ярцева, В.Н. Лингвистический энциклопедический словарь / В.Н. Ярцева. — Москва: Советская энциклопедия, 1990. — 685 с.
6. Anaya, R.A. Bless me, Ultima / R.A. Anaya. — New York: Grand Central Publishing, 1972. — 262 p.
7. Falla, P.M. The Oxford English — Russian Dictionary / P.M. Falla. — Oxford: Oxford University Press, 1995. — 605 p.

Образ поэта-изгнанника в лирике Е.А. Боратынского

Скорородова Юлия Александровна, аспирант
Мичуринский государственный педагогический институт

Романтическая традиция и в какой-то мере автобиографические реалии сформировали образ поэта-изгнанника в лирике Е.А. Боратынского, за которым в ранний период творчества закрепилась подобная общественная и литературная репутация. Казалось бы, такие важные факты биографии, как исключение из Пажеского корпуса, ссылка в Финляндию, должны были бы отразиться ярко и широко в его творчестве. Но образ поэта-изгнанника не часто встречается в лирике Боратынского, не любящего транслировать свою жизнь в творчество. Ценность этого образа состоит в том, что он отражает важную веху в становлении творческой индивидуальности Боратынского, в том числе, свидетельствует о «необщем выражении» лица его музы.

Мотив изгнания подспудно присутствует в ряде таких стихотворений, как «Прощанье» (1819), «К Креницыну» (1819), «Дельвигу» (1819), которые навеяны воспоминаниями о прежней счастливой и беззаботной жизни. Поэт настоятельно подчеркивает принципиальное различие между собой и окружающими. Пора юности, предпола-

гающая яркую, счастливую жизнь, полную впечатлений, для поэта прошла, так и не начавшись. Он с горечью отмечает, что радость не для него, так как он многое успел пережить за короткий срок. Страдания, которые его «со-старели во цвете юных лет», — в данном случае отнюдь не романтическое клише. «Болезнь роковая» души заставила поэта почувствовать себя изгнанником среди людей, что в свою очередь обострило ощущение одиночества и скорби. Лирический герой вопрошает, без надежды на отзыв: «Зачем печального бежите?».

Подводя итоги в стихотворении «Прощанье» (1819), он с горечью констатирует: не все зависит от воли человека, часто не властного над скорбью, овладевшей его сердцем и не позволяющей ему вести прежний образ жизни.

Это контрастирует с заключительной мыслью, заложенной в стихотворении «К Креницыну». Скорбь не безраздельно владеет поэтом, поскольку встречает на своем пути силу, способную ей противостоять, — дружбу. Именно дружба, вдохнувшая в сердце надежду и просветившая душу, помогает поэту возродиться к новой жизни.

Не случайно послание к «Дельвигу» отличается сцепление мажорных и минорных нот, которые придают стихотворению особое звучание:

Гордый лавр и мирт весёлый
Кивер воина тяжелый
На главе моей измял
Строю нет в забытой лире,
Хладно день за днем идёт...
[1,59].

Но:

В тихой, сладостной кручине
Слушать буду голос твой,
Как внимают на чужбине
Языку страны родной.
[1,60].

Поэт чувствует себя изгнанником, поскольку оторван ото всего, что ему было мило. Он называет друга «вольный баловень забавы», в противовес себе, лишённому воли, свободы. Но оксюморон «сладостная кручина» просветляет грустную тональность лирического высказывания, рождает прелестные картины милых сердцу мест и дорогого друга, что помогает поэту не склонить головы перед враждебной силою судьбы и найти отраду в творческом уединении и поэтических мечтах.

Следует отметить, что эти стихотворения не противоречат друг другу, напротив, затронутая в «Прощанье» мысль об изгнании продолжает свое развитие в стихотворении «К Креницыну», затем перетекая в послание «Дельвигу». Таким образом, мы наблюдаем картину душевных изменений. Стихотворения объединяет также внутренняя борьба, которая является своего рода смысловым ядром этих произведений. Важно подчеркнуть, что поэт, по мысли Е.А. Боратынского, — это в первую очередь боец, которому приходится вести борьбу не только с немилостивой судьбой, но и с самим собой. Поэтому мужество является важнейшей составляющей характера истинного поэта.

Более отчётливо образ поэта-изгнанника раскрывается в стихотворении «Где ты беспечный друг? Где ты, о Дельвиг мой...» (1820):

И где ж брега Невы? Где чаш весёлый стук?
Забыв друзьями друг заочный,
Исчезли радости, как в вихре слабый звук,
Как блеск зарницы полуночной!
И я, певец утех, пою утрату их,
И вокруг меня скалы суровы,
И воды чуждые шумят у ног моих,
И на ногах моих оковы.

[1,69–70].

Этот отрывок являет собой романтический портрет изгнанника, томящегося в заточении. Фоном портрета

служит экзотическая финская природа. Противопоставление свободной стихии (в данном случае моря) и несвободного лирического героя, изображённого автором с оковами на ногах, отражает максимализм романтического восприятия, постулирующего свободу как одну из главных и безусловных ценностей.

Не менее важный для романтиков вопрос двоемирия неожиданно предстает у Боратынского в совершенно ином ракурсе. Если для романтиков реальный мир — это мир земной, а идеальный — небесный, то, у Боратынского, учитывая обстоятельства его печальной ссылки, под реальным миром понимается Финляндия, а статус идеального, как ни странно, приобретает Петербург. Идеальный он потому, что связан со счастливыми воспоминаниями пребывания поэта в кругу друзей. Этот мир гармоничен, лишён лицемерия и фальши, воплощает идеал чистой любви, к которому стремится душа поэта. Вдали же от дорогих сердцу людей лирический герой остро ощущает одиночество, отсутствие гармонии в мире, ущербность.

Нередко в лирике Боратынского образ поэта-изгнанника раскрывается в контексте избранности. Если обратиться к лексическому значению слов «изгнанник» и «избранный», то станет понятно, что эта взаимосвязь не случайна. В «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой читаем следующее: «избранный» — лучший, выделяющийся чем-нибудь среди других [3,238], «изгнанник» — человек, который изгнан откуда-нибудь [3,239].

Хотя слово «избранный» имеет положительную оценку, а «изгнанник» — отрицательную, но при этом наблюдается общность лексического значения: выделяющийся среди людей, находящийся на расстоянии от них.

Поэт — избранник. И уже в этой непохожести кроется причина его непонятости окружающими, и как следствие — отторжение. То есть, именно избранничество обуславливает изгнанничество поэта. В то же время, в лирике Боратынского прослеживается мысль, что изгнание — это не только следствие непонятости людьми, невозможности вписаться в общепринятые рамки жизни, но и предопределение враждебной судьбы. Раскрытие этой мысли наблюдается уже в раннем стихотворении «К Кюхельбекеру», датированном 1820 г.:

Прости, поэт! Судбина вновь
Мне посох странника вручила,
Но к музам чистая любовь
Уж нас навек соединила!

[1,70].

Лирический герой — избранник, но враждебная судьба гонит его с места на место, как бы испытывая его: достоин ли он этого высокого поручения? Мужественно встретить все новые и новые испытания поэту помогают творчество и дружба, которые как прочный фундамент удержи-

вают его от падения — унижительного ропота. Лирический герой с благодарностью принимает изгнание, укрепляющее его духовные силы:

Строга ль богиня будет к нам,
Пошлет ли весть соединенья?
Пускай пред ней сольются *там*
Друзей согласные моленья!

[1,70].

В этих заключительных строках содержится символический образ «там», напрямую связанный с моделью двоемирия, поскольку выстраивается оппозиция: «здесь» (реальный мир) — «там» (идеальный). Чтобы ещё более подчеркнуть разницу между этими мирами, слово «там» писалось романтиками с большой буквы и выделялось курсивом. Боратынский же «там» пишет курсивом, но с маленькой буквы, тем самым как бы уравнивая эти два мира в том плане, что и «здесь», и «там» он будет верен своим обетам, что даже смерть не сможет разрушить творческих и дружеских связей, соединивших двух друзей-поэтов.

Похожую мысль встречаем и в стихотворении «Прощай, отчизна непогоды...» (1821):

Где, отлученный от отчизны
Враждебною судьбой,
Изнемогал без укоризны
Изгнанник молодой;
Где позабыт молвой гремучей,
Но всё душой пийт,
Своею музою летучей
Он не был позабыт!

[1,86].

Творчество для поэта-изгнанника стало настоящей опорой в трудную минуту. С честью выстояв испытания, «*наперекор судьбе*» он получает желаемую награду — возвращается в «*страну родную*» победителем, «*жителем небес*».

Тема изгнанничества эхом отзовется и в более позднем творчестве Боратынского. Так, в стихотворении «Осень» (1837) перед нами поэт-избранник, наделенный даром. В начале творческого пути поэт преисполнен надежды, он сравнивает себя с сеятелем, бросающим семена в плодородную почву, предвкушая богатый урожай, его манит мечта о преображении людей, он полон любви и участия к ним:

И ты, как он, с надеждой сеял;
И ты, как он, о дальнем дне наград
Сны позлащенные лелеял...

[1,186].

На закате творчества поэт тяготится сознанием того, что труд его оказался бесплоден. Непонятый людьми, чужой среди своих, поэт ощущает себя изгнанником:

Один с тоской, которой смертный стон
Едва твоей гордыней задушен.

[1,187].

Не случайно Е.А. Боратынский сравнивает жизнь поэта со звездой. Поэт, как звезда, светит миру до последней минуты своей жизни. Но никто не заметит и не ощутит утраты от его гибели. На небосклон творчества взойдет новая звезда — новый поэт, но и к рождению нового гения останутся столь же безучастны. Именно поэтому так трагически заканчивается стихотворение: «...*грядущей жатвы нет*».

В лирике Е.А. Боратынского поэт в первую очередь — избранник. Он может при этом быть пророком, изгнанником, но всё это дополнительные смыслы. В раннем стихотворении «Твой детский вызов мне приятен...» (1821) Евгений Боратынский утверждает мысль о том, что проникнуть в тайны творчества дано не каждому. Это привилегия узкого круга избранных:

Твой детский вызов мне приятен
Но не желай моих стихов:
Не многим избранным понятен
Язык поэтов и богов.

[1,80].

Употребляя союз «и», автор подчеркивает, что поэты и боги говорят на одном языке, то есть поэтам открыто то, что для других является сокровенной тайной. Избранник — это житель сразу двух миров: земного и небесного. Творчество дано не для увеселения. Творчество — это одновременно поручение, дар и тайна, к которым поэт относится с трепетом. Именно поэтому, осознавая всю важность возложенного на него дара, поэт стремится творить в уединенье, никого не посвящая в творческий процесс, даже ту, «...*чьё воззренье / Дарует лире вдохновенье*...».

На первый взгляд, поэзия Боратынского насквозь противоречива: то, что в одном стихотворении оценивается как исключительно положительное явление, то в другом (на ту же тему) как отрицательное. Но именно в соединении этих противоположностей рождается истина, которая была так дорога поэту. В разные временные отрезки жизни человек по-разному ощущает мир и себя в этом мире. В подтверждение приведём высказывание самого поэта, заключенное в форму риторического вопроса: «Каждый возраст, каждая минута нашей жизни не имеет ли собственные, ей одной свойственные истины?» [2,43].

Евгений Абрамович Боратынский — это прежде всего поэт трагического мужества, высокой духовности, это поэт-борец, а не бездеятельный пессимист.

Литература:

1. Баратынский, Е.А. Полное собрание стихотворений / Е.А. Баратынский / Вступ. ст. И.М. Тойбина. — Л.: Сов. Писатель, 1989. — 462 с.
2. Баратынский, Е.А. Разума великолепный пир / Е.А. Баратынский / Вступ. ст. Е.Н.Лебедева. — М.: Современник, 1981. — 224 с.
3. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. — М.: Азбуковник, 1993. — 944 с.

Окказиональные сравнения в прозе О. Славниковой (на материале рассказа «Любовь в седьмом вагоне»)

Хун Дандань, аспирант

Забайкальский государственный университет (г. Чита)

Анализ композиционной роли сравнений в художественном произведении помогает раскрыть особенности построения текста. В современной прозе сравнения используются часто и становятся значимым компонентом языковой композиции. Обратимся к понятию «сравнение». В словарях отмечается, что сравнение — это вид тропа, это художественный прием, распространенная форма в поэтической речи, образное словесное выражение, в котором одно событие (явление) сопоставляется с другим, происходит уподобление одного предмета или явления другому по какому-либо общему для них признаку. Окказиональные сравнения носят индивидуальный характер, они характеризуют индивидуальный стиль писателя.

Г.Д. Ахметова анализирует использование сравнений в художественном тексте, отмечая, в частности, что сравнения вводятся в текст обычными, традиционными способами. Сравнение представляет собой простейшую форму образной речи. Почти всякое образное выражение можно свести к сравнению. В отличие от других тропов сравнение всегда двучленно: в нем называются оба сопоставляемых предмета (явления, качества, действия). Сравнение может быть отнесено к первичным видам тропа, так как при перенесении значения с одного явления на другое сами эти явления не образуют нового понятия, а сохраняются как самостоятельные. Например, О. Славникова пишет: «Обжигаясь и губя маникюр, она схватила черную картофелину, выломала из горелой и бурой кожуры, толстой, как древесная кора, сладчайшую рассыпчатую мякоть».

Существует несколько способов ввода в повествование сравнений. Сравнительный оборот, присоединяемый с

помощью союзов «как» («Туфля воткнулась в ковер, как лопата в грядку»), «будто», «как будто», «точно» («Под навесом, чинно и тесно, точно бочки и мешки на складе, стояли мужчины с благожелательностью на лицах; среди них, на левом фланге, выделялась белоснежным корпусом единственная женщина крупного начальственного вида, в прическе, будто большая лисья шапка»), «словно» («Впереди всех улыбался невысокий плотный товарищ, словно чем-то сдавленный сверху, отчего улыбка его напоминала вылезшую из слоеного пирога полоску варенья»). Есть сравнения, которые вводятся словами «похож», «подобен», «напоминает», «казалось», выступающими в роли сказуемого («Голая кожа на месте снятых бород казалась совершенно белой по сравнению с морщинистым загаром, что делало мужиков похожими на обезьян»). Сравнение оформляется и как отдельное предложение, начинающееся словом «так» и по смыслу связанное с предыдущими. Такие сравнения часто замыкают развернутые художественные описания: «Тут же она и ещё другая, постарше, с лицом как сладкий сухофрукт, так же быстро, чуть перебегая на ходу, проследовали мимо вылезавшего Голубева во второй вагон, где закупоренно и замкнуто ехали политики».

Виды сравнений разнообразны. Например, существуют бессоюзные сравнения, которые чаще всего строятся описательно («Ночь — колодец без дна»). Виды сравнений зависят от способов выражения, но в нашей статье не ставилась цель выявлять эти разновидности.

Можно сделать вывод о том, что данный художественный прием занимает важное место среди литературоведческих понятий и играет значимую роль в прозе О. Славниковой.

Литература:

1. Ахметова Г.Д. Живой литературный текст. М.: Ваш полиграфический партнер, 2012. 232 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.
3. Славникова О.А. Любовь в седьмом вагоне: рассказы. М.: АСТ: Астрель, 2010. 285 с.

Интертекстуальность в языковой композиции (на материале романа С. Есина «Маркиз»)

Чжоу Чжунчэн, аспирант

Забайкальский государственный университет (г. Чита)

В статье рассматривается явление интертекстуальности художественного текста на материале романа С. Есина «Маркиз». Художественный текст является сложным объектом научного исследования. Поэтому каждый новый аспект изучения текста через анализ конкретных элементов вносит свой вклад в понимание специфики художественного текста и его языковой композиции.

При изучении явлений интертекстуальности особую значимость приобретают проблемы языковой композиции, которая затрагивает вопросы текстов, языка как феномена культуры в целом, а также проблему языка эпох, связи с различными направлениями мировой культуры, наук, искусства.

По мнению В.В. Виноградова, изучение композиции является одним из главных аспектов в изучении любого литературного произведения, без анализа которой невозможно представить само литературное произведение как целостное явление литературы.

Г.Д. Ахметова, рассматривая композиционные особенности текста, отмечает: «Организирующую роль в тексте выполняет его «заместитель» — образ автора, «раздваивающийся на «лики» рассказчиков» <...> Текст превращается в самоорганизующуюся систему, существующую во многом против воли автора» [2, с. 18].

В своей статье, для определения понятия интертекстуальности, мы опирались на книгу А.И. Горшкова «Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности».

Термин «Интертекстуальность» был введен Кристиной в 1967 г. В целом концепция интертекстуальности восходит к фундаментальной идее неклассической философии об активной роли социокультурной среды в смыслопонимании и смыслопорождении. В постмодернистской системе отсчета взаимодействие текста со знаковым фоном выступает в качестве фундаментального условия смыслообразования: всякое слово (текст) есть пересечение других слов (текстов).

Интертекст — это такой текст, который состоит из различного рода извлечений — цитат — из других текстов.

Роман С. Есина «Маркиз» рассматривает Г.Д. Ахметова в своей книге «Живой литературный текст». Интертекстуальность в языковой композиции представляет чередование словесных рядов — разговорных и межтекстовых. Для романа характерны межтекстовые классические образы: «От обычных заготовок нашего Приемного отделения и их строительного материала эти объемные фигуры отличались необычной деталью, вернее штрихом. В середине каждой такой прессованной форме находился живой и розовый человеческий рот! Только не думайте,

что в описание я согласился на литературный плагиат. У Гоголя, дескать, нос, а у Кюстина — рот!»

Литературная переключка становится в романе стилистической доминантой. Еще одно ее проявление — это языковая игра с межтекстовым словесным рядом: «Не Николай ли Павлович, Император всероссийский, придумал поразительный девиз: «Хотели как лучше, а получилась как всегда», или я что-то путаю?»; «Перефразируя великого русского поэта Маяковского, можно было бы сказать так: «Если банки появляются, значит, это кому-нибудь нужно».

Пример взаимодействия эпох, героев и стилей отметила Г.Д. Ахметова, анализируя роман С. Есина: «Например, рядом с Иваном Грозным оказывается царь Петр Алексеевич, а ними вместе Ленин и Сталин. И потому намек на то, что Иван Грозный почитывает Живой Журнал, а Душа маркиза изучала мировое СМИ, воспринимается как продолжение повествования, в котором шутка и серьезность как будто бы не разделяются. В речи Екатерины проскальзывает словечко «новояз»: «Как говорить на вульгарном русском новоязе, пустили все на самотек» [1, с. 36].

Читая роман с необычным, ошеломляющим содержанием, можно представить, что ты переносишься туда. И вот уже почти на первых страницах можно наблюдать приемы интертекстуального повествования: «Все начинается сразу, как только легким парком, свободной птицей душа воспаряет над телом. Лично я думаю, исходя из опытов физики моего времени, что из глубин вырывается определенный разряд, тугая спираль электрических волн. Забегая вперед, скажу: разве волнам нужен какой-то язык и привязка к месту или пространству? И волна с волною говорит... У души начинается самое увлекательное приключение ее жизни, не кончающееся никогда. Все, правда, зависит от того, чем она жила, о чем думала и мечтала на земле» [5, с. 5].

Рассматривая произведение, можно говорить не только о разносторонней культуре, о разных эпохах. Нужно сказать, что роман является очень интересным по содержанию, в нем много описаний, которые композиционно связаны друг с другом, как, например, отсылка к Маяковскому: «Что значит мгновенно лететь? Никакого врезывания в звезды, свиста ветра, прорезывания облаков. Душа, в конце концов, не воздушный шар, не самолет и не ракета. «Апп!» — как кричат в цирке, в этом правдивом искусстве для простого народа, на представлениях, шелкая бичом — апп! — и я — уже на месте!» [5, с. 12].

Можно было бы много говорить об этом романе, привести много примеров. И все же главным композици-

онным приемом является интертекстуальность, объединение эпох в этом почти мистическом произведении, встречи главного героя с известными людьми разных исторических периодов России.

Таким образом, на материале современных произведения, в частности, в романе С. Есина «Маркиз», были рассмотрены композиционные приемы интертекстуаль-

ности, которое подчеркивают проявление творческого писателя, языкового своеобразия художественного текста. Автор создает художественную выразительность текста, что обогащает духовный мир, культуру современного читателя, а также это приводит к обогащению приемов построения художественного текста.

Литература:

1. Ахметова Г.Д. Живой литературный текст. М.: Ваш полиграфический партнер, 2012. 232 с.
2. Ахметова Г.Д. Языковая композиция художественного текста (проблемы теоретической феноменализации, структурной модификации и эволюции на материале русской прозы 80–90 гг. 20-го в.) М., 2002. 264 с.
3. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во АН СССР. 1963. 255 с.
4. Горшков А.И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2008. 543 с.

Источник:

5. Есин С. Маркиз. М.: Дрофа, 2011. 334 с.

5. ОБЩЕЕ И ПРИКЛАДНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

Конгруэнтность и эквивалентность соматических фразеологизмов в русском, татарском и английском языках

Бердиева Лилия Нажиповна, магистрант
Астраханский государственный университет

В настоящее время наблюдается повышение интереса к сопоставительным исследованиям различных явлений языков, что объясняется увеличением и расширением международной интеграции различных сфер деятельности человечества. В связи с этим возникают проблемы в процессе общения коммуникантов — представителей разных лингвокультурных общностей. Для решения и предотвращения таких трудностей необходимо знание национально-специфических особенностей языков, находящихся отражение в смысловой специфике языковых единиц.

Фразеология раскрывает культуру народа-носителя, является оригинальной и интересной частью картины мира любого народа. Как отмечает В.Н. Телия, «фразеологический состав языка — это зеркало, в котором лингвокультурная общность идентифицирует свое национальное самосознание» [3, с. 9].

Цель нашего исследования — выявить интегральные и дифференциальные признаки фразеологизмов с компонентом-соматизмом в разноструктурных языках (русском, татарском, английском).

В соматической фразеологии употребляются наименования частей тела, с функциями которых человек сталкивается ежедневно. От значения и важности функций различных органов и частей тела зависит частотность таких фразеологизмов и разнообразие тем групп фразеологических единиц, содержащих в своей структуре компоненты-соматизмы.

В связи с тем, что основные функции частей тела и психические процессы общечеловечны, многие соматические фразеологизмы разных народов имеют определённые точки соприкосновения. В ходе нашего исследования такой точкой соприкосновения русского, татарского и английского языков явились соматические фразеологизмы с компонентом «язык», например: «развязать язык» (русс.), «тел алчыру» (татар.), «loosen smb's [the] tongue» (англ.).

Цель исследования предопределила постановку и решение следующих задач:

1. Выявить состав фразеологизмов с компонентом-соматизмом (на примере компонента «язык») в соответствующих языках.

2. Проанализировать семантику фразеологических оборотов сопоставляемых языков с выделением общего и специфического.

3. Описать структурно-семантические модели фразеологизмов сравниваемых языков.

4. Выявить конгруэнтность и эквивалентность структурно-семантических моделей соматических фразеологизмов в разноструктурных языках.

По мнению Т.П. Кшешовского, «понятие эквивалентности по своей природе связано со значением сравниваемых конструкций и что любой подход к контрастивным исследованиям через понятие эквивалентности должен основываться на значении». Т.П. Кшешовский также считает, что «необходимо учитывать и форму» конструкций, так как «некоторые из эквивалентных конструкций могут состоять из одинакового числа эквивалентных формативов, расположенных в одинаковом порядке. Такие конструкции были названы конгруэнтными, а отношения между ними — конгруэнтностью». [2, с. 327]

Нами было собрано и обработано 85 фразеологических единиц с компонентом «язык» в русском языке. Было выявлено, что эти фразеологизмы не имеют полного списка эквивалентов в английском и татарском языках. Так, в татарском языке 58% эквивалентных фразеологизмов с компонентом «тел»; в английском языке — 18% фразеологизмов с компонентом «tongue».

Также были выявлены фразеологизмы татарского языка, конгруэнтные фразеологизмам русского языка — 52%, английские фразеологизмы, конгруэнтные фразеологизмам русского языка — 9%.

Приведём примеры конгруэнтных фразеологизмов:

— **держать язык за зубами** — keep one's tongue between one's teeth — телеңне тешенә кыстыру — не говорить (ничего) лишнего, помалкивать;

— **язык прилип//присох к гортани [горлу]** — one's tongue cleaved [clove, glued itself] to the roof of one's mouth — телем тамагыма ябышты — кто-либо онемел (от страха, растерянности);

— **боек на язык** — чая телле // телгә оста — находчив в разговоре, красноречив;

— **длинный язык** — теле озын — о болтливом, говорящем лишнее человеке;

— **прикусить язык** — тел тешлэту — внезапно замолчать, удержаться от высказывания.

Приведём примеры эквивалентных друг другу фразеологизмов:

— **развязать язык (языки)** — loosen smb's [the] tongue — тел-авыз чишелү; тел ачтыру; телен чишү — (1) побудить, заставить разговориться, или заставить рассказать, сообщить секрет, тайну 2) разговориться, начать много говорить (после молчания);

— **вертеться на кончике языка** — be (или have smth.) on the tip of one's tongue — очень хочется сказать, спросить;

— **язык онемел** — телгә кан төшү — кто-либо внезапно потерял способность говорить (обычно от удивления, страха);

— **проглотить язык** — the cat has got tongue — о молчащем человеке, который не может или не хочет сказать что-нибудь.

В процессе исследования мы выяснили, что фразеологизмам русского языка соответствует большое количество фразеологизмов с компонентом «тел» татарского языка, то есть здесь имеет место явление дивергенции, например:

— **слаб (ый) на язык (кто)** — тел бирәне//тел бистәсе//телгә оста//сүз бистәсе//телгә беткән//телгә чая//сүзгә жәптәш//телгә жәптәш; телгә беткән (нәрсә, нәмәрсә); теле озын телгә бетчә чыгу — болтливый;

— **типун на язык (кому)** — теленә тилчә (чуан) чыккыры; теленә тилчә төшкере; теленә төер чыккыры — недоброе пожелание тому, кто говорит то, чего не следует;

— **придержать язык** — теленә хужа булу; телне аркылы тешлэу — удержаться от высказывания;

Также прослеживается явление конвергенции, при которой несколькими фразеологизмам русского языка, соответствует один фразеологизм татарского языка, например:

— **язык проглотить, язык за щеку завалился** — телеңне йотарлык — о человеке, который внезапно потерял способность говорить (обычно от удивления, страха и т.п.);

— **языком едва ворочить, язык костенеет** — тел көрмәкләнү — утрачивается дар речи;

— **язык заплетается (у кого); язык лыка не вяжет** — тел бәйләнү — о человеке, который не может внятно, ясно сказать что-либо

Явление дивергенции и конвергенции имеет место быть и при сопоставлении соматических фразеологизмов с компонентом «язык» русского и английского языков. Приведём примеры дивергенции: **длинный язык** — have a long [loose] tongue // one's tongue is too long for one's teeth // a tongue as long as a stock whip; и конвергенции: **держат язык за зубами** // **прикусить язык** — keep one's tongue between one's teeth; **боек на язык** // **язык хорошо [неплохо] подвешен [привешен] (у кого)** — have a glib [ready] tongue.

При сопоставлении соматических фразеологизмов с компонентом «язык» русского, и английского языков мы пришли к выводу, что в английском языке имеется большое количество фразеологических лакун, т.е. отсутствие фразеологизмов с компонентом «tongue», эквивалентных и конгруэнтных фразеологизмам с компонентом «язык» русского языка, например:

— **сорвалось//слетело (слово) с языка** — телдән ычкындырып жибәрү//телдән ычкынып китү — Ø (английский язык) — невольно, неожиданно для говорящего быть произнесенным;

— **тянуть за язык (кого)** — теленнән тартып сөйләтү — Ø (английский язык) — заставлять говорить, высказываться.

Явление лакунарности прослеживается и при сопоставлении фразеологизмов с компонентом «язык» в русском и татарском языках:

— **на языке мёд** — Ø (татарский язык) — have an oily tongue (английский язык) — быть лстивым.

В процессе исследования было выяснено, что фразеологизмы с компонентом «язык», в основном относятся к семантическому полю «речевая деятельность» (94%), так как язык является главным органом человеческого тела, обеспечивающим речевую деятельность, поэтому некоторая часть этого значения сохранилась во многих фразеологизмах с данным компонентом. Например, язык хорошо [неплохо] подвешен [привешен] (у кого) — have a glib [ready] tongue — авызына саескан текергән; тасма тел булу; теленә шайтан текергән; телгә оста булу; телгә беткән (нәрсә, нәмәрсә).

Но также были выявлены фразеологизмы, которые потеряли семантику «язык как часть речевого аппарата человека» и имеют иное значение — значение телодвижения «стремительно, очень быстро, не переводя дыхания», например, высунув (высуну) язык (бежать) — телне салындарып йөрү.

Проанализировав собранный в ходе исследования практический материал, мы пришли к выводу, что соматические фразеологические единицы (ФЕ) с этим компонентом можно классифицировать по структурному принципу:

Глагольные соматические ФЕ: «держат язык за зубами» — «keep one's tongue between one's teeth» — «авызга йезек яшеру» — не говорить (ничего) лишнего, помалкивать.

Адъективные соматические ФЕ: «острый язык (у кого)» — «a good tongue is a good weapon»; «слаб (ый) на язык (кто)» — теле озын.

Наречные соматические ФЕ: «высунув (высуну) язык (бежать) — телне салындарып йөрү»

В ходе исследования было выявлено, что количество эквивалентных фразеологизмов с компонентом «язык» татарского и английского языков в соотношении с русским достаточно обширно, так как соматизмы (в частности компонент «язык») обладают очень высокой фразеобразовательной активностью [1, с. 1]. Эти фразе-

ологизмы содержат в своём значении наиболее важный элемент человеческой жизни «говорение и всё, что с ним связано».

Главными критериями, определяющими наличие или отсутствие эквивалентов среди русских, татарских и английских соматических фразеологизмов, содержащих компонент «язык» в своей структуре, является семантика фразеологической единицы и ее лексическое стро-

ение. Совпадение или несовпадение значения и общей структуры фразеологизма обеспечивает наличие эквивалентных и конгруэнтных вариантов в сопоставляемых языках. Будучи частью фразеологических систем русского, английского и татарского языков, фразеологизмы с компонентом-соматизмом обладают достаточной фразеологической эквивалентностью, которая выделяет их общего числа фразеологизмов.

Литература:

1. Блюм, А. Семантические особенности соматической фразеологии. [Текст] / А. Блюм — М.: АСТ-пресс, 2000, 20 с.
2. Кшешовский, Т.П. Эквивалентность, конгруэнтность и глубинная структура. [Текст] / Т.П. Кшешовский // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXV. Контрастивная лингвистика: переводы — М.: Прогресс, 1989. — 440 с.
3. Телия, В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. [Текст] / В.Н. Телия — М.: Языки русской культуры, 1996. — 288 с.
4. Байрамова, Л.К. Учебный тематический русско-татарский фразеологический словарь [Текст] / Л.К. Байрамова. — Казань: Татарское кн. изд-во: 1991.
5. Кунин, А.В. Большой англо-русский фразеологический словарь 4-е изд., перераб. и доп. [Текст] / А.В. Кунин. — М.: Русский язык, 1984. — 944 с.
6. Федосов, И.В., Лапицкий, А. Н Фразеологический словарь русского языка. [Текст] / И.В. Федосов, А.Н. Лапицкий. — М.: — «ЮНВЕО. — 2003. — 608 с.
7. Фразеологический словарь русского языка [Текст] / А. И Молотков. — М.: Советская энциклопедия, 1968. — 543 с.
8. Яранцев, Р.И. Словарь-справочник по русской фразеологии: Ок. 800 фразеологизмов. [Текст] / Р.И. Яранцев, 2-е изд., стереотип. — М.: Рус. яз, 1985. — 304 с.

Эмпирические факты, подтверждающие пользу стратегии словообразовательного анализа при обучении лексике русского языка как иностранного

Борбей Ангела, аспирант
Печский университет (Венгрия)

Общая характеристика проблемы

Исследования словарного состава разных языков предоставили много полезной информации для методологии обучения иностранным языкам. Однако, немало вопросов осталось без ответа. Как пишет Шмит [28], все еще не существует единая теория обучения лексике, нам не полностью известно, какова связь между рецептивным и продуктивным запасами слов, одновременно можно измерять только один аспект владения словами, а не все компоненты такого знания и т.д.. Прикладные лингвисты озабочены не только количеством слов, которые учащиеся языкам знают, т.е. шириной словарного запаса. Им интересны и семантическая, морфологическая, синтаксическая, прагматическая и др. информация, содержащиеся в лексических единицах (т.е. форма слова, его значение и использование), и которой ученикам необходимо овладеть. Это называется глубиной словарного запаса [10], [11], [14], [18], [19], [31] и др.

Для адекватного понимания аутентичных текстов необходимо знать 98% процентов содержащихся в нем слов. В английском языке это обозначает 8000–9000 гнезд слов при чтении и 6000–7000 гнезд слов при аудировании [19, с. 77–79]. Числа могут быть преувеличены, так как запоминание 20000–30000 единиц ставит учеников перед непреодолимой задачей. Милтон [15], утверждает, что на уровне В2 ученики знают 3250–3750 английских слов, а на высшем уровне С2 — около 5000. Общеввропейские компетенции владения иностранным языком [6] не определяет необходимое количество слов для успешной коммуникации. Государственный образовательный стандарт по русскому языку [7] определяет, что на уровне В1, т.е. на первом сертификационном уровне РКИ учащиеся должны знать 2300 слов. На ТРКИ-2 10000 слов, 6000 из которых должны находиться в активном словарном запасе. На ТРКИ-3 из 12000 слов, которые знает, ученик должен активно использовать

7000. А на ТРКИ-4 он должен знать 20000 лексических единиц и активно использовать 8000 из них. Эти данные отклоняются от результатов экспериментов, которые утверждают, что пассивный словарный запас вдвое больше чем активный [14], [27].

Гнезда слов и словообразование

При пересчете некоторые лингвисты принимают во внимание не отдельные слова, а гнезда слов [1], [18], [19]. Связь между членами гнезд слов обеспечена словообразовательной морфологией, которая тесно связана с качеством (глубиной) знания словарного запаса. Морфологическая сознательность — это умение различать и манипулировать структурой морфем (структурой слов), а также она включает в себя знание о флексийных и словообразовательных морфемах [3], [13]. Чтобы мочь успешно и быстрее выучить такое огромное количество слов, какое ожидается от студентов со стороны ТРКИ, мы можем прибегать к помощи словообразовательной морфологии.

Языковое сознание долгое время изучалось прежде всего только касательно овладения родным языком [3, с. 194], [13]. Словарный запас детей удваивается, когда они присваивают значение и функцию аффиксов и находят связи между словами, принадлежащими одному гнезду слов [17]. Их морфемно-идентификационная способность и осознание морфологической структуры слов снабжает их умением анализировать и синтезировать слова в натуральной речи, с помощью осознания и различения параллелей между морфологическими знаками и их значениями [13]. Например, они обнаруживают, что суффикс *-тель* (параллельно *-er* в английском языке) добавляется к основе глагола, и таким образом получается исполнитель действия (*писать* — *писатель*, *write* — *writer*). Параллели между результатами исследований детского языка и процессом обучения иностранному языку в данном соотношении значимы. Как всегда, лингвисты настаивают на приоритете английского языка, когда изучают данную тему, однако, по сопоставлению с русским языком, он беден словообразовательной морфологией.

В отличие от детей, взрослые ученики иностранных языков уже владеют общим механизмом решения языковых проблем, а также способны более абстрактно мыслить. Исследования роли словообразовательной морфологии и словообразовательной сознательности при обучении словарному запасу иностранного языка входят в основу развития новой русской учебной литературы. Это книга, которую пишет сам автор данной статьи [2].

Гнезда слов и словообразование в ментальном лексиконе человека

Своеобразие познающего человеческого ума — искать сходства, подобия между старыми и новыми объек-

тами как вещественного (внешнего), так и психического (внутреннего) мира. Наши языки пронизаны сравнениями, что указывается также в мотивированных производных словах. Это универсальный характер всех языков, и его стоит эксплуатировать и при обучении лексике РКИ. Те же суффиксы, префиксы и корни являются частями многих лексических единиц, гнезда слов образуют единую группу в ментальном лексиконе человека. Система ментальных репрезентаций лексических единиц использует этот характер словарного запаса.

Исследования психолингвистов за последние 30 лет показывали, что характер человеческого ума, основывающийся на сравнениях, отражается и в структуре ментального лексикона и в процессах, происходящих при распознавании значений производных слов, а также при доступе к словам и продукции речи. Хранение информации и доступ к ней в ментальном лексиконе характеризуется декомпозицией — анализом слова, выделением аффиксов. Сторонники двусистемного подхода обработки ментальной информации отказываются от холистических моделей, которые утверждают, что ко всем словоформам существует отдельная запись в ментальном лексиконе, т.е. все словоформы от всех лексем хранятся в ментальном лексиконе самостоятельно (*писать*, *пишу*, *пишешь*, а также *писатель*, *писателя*, *писателю* и т.д.). Они узнали, что перед распознаванием производных слов с прозрачной семантикой происходит их декомпозиция, т.е. доступ к их значению возможен через корень. Тему исследовали Марслен-Уильсон, Тафт, Пинкер, Ульман и многие другие в английском языке [12], [23], [29], [30], в немецком языке Клазен [4], [5]. Ощепкова [21] изучал распознавание конкретных и абстрактных английских суффиксов среди русских студентов.

Модель декларативной/процедуральной памяти Ульмана [30] согласна с теорией модулярности, по которой доступ к регулярным формам происходит через компутацию, тогда как все нерегулярные формы хранятся отдельно в ментальном лексиконе. Однако в его теории процедуральная память (система правил) служит для выше описанных компутаций, независимо от того, идет ли речь о производных словах или о словоизменении. Ульман утверждает, что в декларативной памяти хранятся нерегулярные спрягаемые и склоняемые словоформы, а также регулярные производные, которые образованы непродуктивными аффиксами. С этим можно спорить.

Участники эксперимента Сазоновой [24] тоже старались определить значение русских неологизмов-прилагательных через их корень. Они совершили морфологический анализ слов и факт, что для распознавания слов участники воспользовались стратегией анализа их составляющих, говорит о том, что русскоговорящие имеют некое морфологическое знание и способны узнавать словообразовательные модели. В ассоциативных экспериментах часто подаются испытываемыми слова, про-

изводные по одной и той же словообразовательной модели [32]. Залевская [32] представляет читателям структуру ментального лексикона и качество связей между единицами в нем с помощью ассоциативных экспериментов. По результатам ее исследований видно, что один из главнейших способов группировки единиц второго/иностранного языка проходит по букво- и звукосочетаниям в словах.

Словообразование в методической практике

Как утверждает Шмит [25], словообразовательный анализ (или анализ аффиксов и корней, как он называет) — это эффективный способ для распознавания значения незнакомых слов, расширения словарного запаса, прежде всего рецептивного. Среди многочисленных стратегий [23] словообразовательный анализ является одной из тех немногих, которые могут выполнять обе роли: он способствует и распознаванию и запоминанию незнакомых слов. Эксплицитное обучение аффиксам и корням, а также стратегия их анализа приведет к усвоению ученикам сознательных метакогнитивных и металингвистических процессов и информации, которые полезны при обучении и использовании слов. Эксплицитное обучение способствует метакогнитивному развитию, совершенствующему знание о словарном запасе, в исходе которого ученик декодирует значение больше незнакомых слов и легче запоминает новые слова.

Морин [16] эксплицитно обучала Американцев испанскому словообразованию, словообразовательным моделям, производным словам. В итоге рецептивный словарный запас экспериментальной группы вдвое увеличилась по сравнению со словарным запасом контрольной группы (которую не обучали эксплицитно). В тесте Шмита и Циммермана [26], ученики английского языка как иностранного, а также носители языка подавали производные формы, относящиеся к четырем главным частям речи (к глаголам, существительным, прилагательным, наречиям), чтобы заполнить пропущенные слова в предложениях. Результаты показали, что даже носители языка не умеют подавать все 4 возможных члена одного гнезда слов, поэтому авторы убеждены, что ученикам нужно приобретать знание о словообразовательной морфологии в специальных обучающих условиях. Нурхемида [20], а также Хаяши и Мурфи [8], пишут, что нужно опираться на развитие морфологической сознательности, что может ускорить темпы роста как рецептивного, так и продуктивного запаса слов.

Конечно, морфология русского языка намного богаче, чем английского. Очень часто такие исследования в об-

ласти английского языка как иностранного не приводят к существенным результатам, и из-за простой структуры языка лингвисты оказываются в тупике.

Пользу применения словообразовательных моделей в обучении лексике РКИ доказывает и работа Красильниковой [9], которая выдвигает в первый план педагогические цели. Ей были разработаны учебные материалы для развития функционально-коммуникативной компетенции учеников с помощью словообразования. В своей диссертации она описывает словообразовательные модели существительных и подчеркивает, что для уроков РКИ еще не существует адекватно разработанный материал о словообразовании, поэтому при обучении РКИ не уделено ему достаточного внимания, отсутствует системная работа над словообразовательным материалом в учебном процессе [9, с. 11, 29]. С точки зрения когнитивной лингвистики, суффиксы систематизируют мир посредством языка, инструмента мышления, узнавания человеком мира и действительности. И так языковые формы — это когнитивные структуры, отражения человеческого сознания и мышления [28, с. 34]. Категории, выражаемые в лексической, морфологической и синтаксической структурах образуют функционально-семантические категории, а также функционально-семантические поля, которые приводят к различиям между языковыми образами разных языков. Студентам надо ознакомиться с функцией словообразовательных суффиксов, и через свое знание о словообразовании становится возможным развивать и коммуникативную компетенцию.

Заключение

Данная работа представляет читателям некоторые факты прикладной лингвистики и педагогики, которые могут стать доказательством того, что эксплицитное обучение словообразовательной морфологии способствует расширению словарного запаса учеников РКИ. Структура русского языка, ментальная обработка производных слов, прежние эксперименты по определению морфологической сознательности учеников и по словообразовательному компоненту коммуникативной компетенции указывают на то, что словообразование может стать инструментом при обучении огромному количеству слов для достижения сертификационных уровней ТРКИ. Автор статьи в данный момент пишет свою диссертацию по этой теме и составляет учебный материал для эксплицитного обучения учеников словообразованию и словарным гнездам.

Литература:

1. Bauer L. — Nation, P. (1993): Word families. *International Journal of Lexicography* 6/4: 254–279.
2. Борбей А. (2011): Развитие морфологической сознательности учащихся иностранному языку. Актуальные вопросы филологических наук: материалы междунар. заоч. науч. конф. Молодой ученый, Чита. 63–65.
3. Carlisle J.F. (1995). Morphological awareness and early reading achievement. Feldman, L.B. (ed.), *Morphological aspects of language processing*, Hillsdale, NJ: Erlbaum. 189–209.

4. Clahsen H. — Sonnenstuhl, I. — Blevins, J.P. (2003): Derivational morphology in the German mental lexicon: A Dual Mechanism account. In: Baayen, H. — Schreuder, R. (red.): *Morphological structure in language processing*. Mouton de Gruyter: Berlin. 125–155.
5. Clahsen H. — Silva, R. (2008): Morphologically Complex Words in L1 and L2 Processing: Evidence from Masked Priming Experiments in English. *Bilingualism: Language and Cognition*, 11/2: 245–260.
6. Council of Europe (2001). *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching and Assessment*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Государственный образовательный стандарт по русскому языку. Элементарный уровень. Базовый уровень. 1,2,3,4 сертификационные уровни. М.-СПб, 1999–2000.
8. Hayashi M. — Murphy V. (2011). An Investigation of Morphological Awareness in Japanese Learners of English. *Language Learning Journal* 39/1: 105–120.
9. Красильникова, Л.В. (2011): Словообразовательный компонент коммуникативной компетенции иностранных учащихся-филологов: На материале суффиксальных существительных: Монография. МАКС Пресс, Москва.
10. Laufer B. (1997): What's in a word that makes it hard or easy: some intralexical factors that affect the learning of words. In: Schmitt, N. — McCarthy, M. (ed.): *Vocabulary: Description, Acquisition and Pedagogy*. Cambridge University Press, Cambridge. 140–155.
11. Laufer B. — Elder C. — Hill, K. — Congdon, P. (2004): Size and strength: Do we need both to measure vocabulary knowledge? *Language Testing*, 21 (2): 202–226.
12. Marslen-Wilson W. — Komisarovsky T.L., — Waksler, R. — Older, L. (1994): Morphology and meaning in the English mental lexicon. *Psychological Review*, 101/1: 3–33.
13. McBride-Chang C. — Wagner R.K. — Muse, A. — Chow, B. & Chu, H. (2005): The role of morphological awareness in children's vocabulary acquisition in English. *Applied Psycholinguistics* 26: 415–435.
14. Melka F. (1997): Receptive vs. productive aspects of vocabulary. Schmitt, N. — McCarthy, M. (ed.): *Vocabulary: Description, Acquisition and Pedagogy*. Cambridge University Press, Cambridge. 84–102.
15. Milton J. (2010): The development of vocabulary breadth across the CEFR levels. Bartning, I. — Martin, M. — Vedder, I. (red.): *Second Language Acquisition and Testing in Europe*, 211–232, EUROSLA.
16. Morin R. (2006): Building depth of Spanish L2 vocabulary by building and using word families. *Hispania* 89/1: 170–182.
17. Nagy E.W. — Anderson, C.R. (1984): How Many Words Are There in Printed School English? *Reading Research Quarterly*, 19 (3): 304–330.
18. Nation P. — Waring R. (1997): Vocabulary size, text coverage and word lists. Schmitt, N. — McCarthy, M. (ed.): *Vocabulary: Description, Acquisition and Pedagogy*. Cambridge University Press, Cambridge. 6–19.
19. Nation I.S. P. (2006): How large a vocabulary is needed for reading and listening? *The Canadian Modern Language Review*, 63 (1): 59–82.
20. Nurhemida, (2007): The Relationship between Morphological Awareness and English Vocabulary Knowledge of Indonesian Senior High School Students. Szakdolgozat, The University of Queensland. <http://www.asian-efl-journal.com/Thesis/Thesis-Nurhemida.pdf>
21. Ощепкова О.В. (2008): К вопросу об особенностях восприятия абстрактных/конкретных суффиксов английских существительных. *Вестник Челябинского государственного университета* 36: 111–116.
22. Oxford, R.L. (2003): *Language Learning Styles and Strategies: An Overview*. GALA 2003: 1–25.
23. Pinker S. (1999): *The language instinct* (венгерский перевод). Typotex, Budapest.
24. Сазонова Т.Ю.: Психологическое исследование стратегий и опор идентификации слова. http://iccl.ksu.ru/winter.99/cog_model/sazonova.pdf
25. Schmitt N. (1997): Vocabulary learning strategies. Schmitt, N. — McCarthy, M. (ed.): *Vocabulary: Description, Acquisition and Pedagogy*. Cambridge University Press, Cambridge. 199–227.
26. Schmitt N. — Zimmerman C.B. (2002): Derivative word forms: what do learners know? *Tesol Quarterly* 36 (2), 145–171.
27. Schmitt N. (2008): Instructed second language vocabulary learning. Review article. *Language teaching research*, 12 (3), 329–364.
28. Schmitt N. (2010): *Researching vocabulary. A vocabulary research manual*. London: Palgrave Macmillan.
29. Taft M. (1994): Interactive-activation as a Framework for Understanding Morphological Processing. *Language and cognitive processes*, 9/3: 271–294.
30. Ullman M.T. (2001): The Declarative/Procedural Model of Lexicon and Grammar. *Journal of Psycholinguistic Research* 30/1: 37–69.

31. Webb S. (2008): Receptive and productive vocabulary sizes of L2 learners. *Studies in second language acquisition*, 30 (1): 79–95.
32. Залевская А.А. (1990). Слово в лексиконе человека: психолингвистическое исследование. Изд-во Воронеж. гос. ун-та, Воронеж.

Паремиологические единицы с компонентами «хлеб-соль», «мёд», «масло» в русском и азербайджанском языках

Гусейнова Валида Кямилъ гызы, кандидат филологических наук, доцент
Бакинский государственный университет

Как известно, в последнее время в связи с интенсивным изучением проблем этнокультурологии, страноведения, общих проблем связи языка и мышления изучение паремиологических единиц в различных аспектах стало весьма актуальным. Наличие у паремиологических единиц, в частности, пословиц, стабильно утвердившихся значений (клишированной семантики) позволяет рассматривать их в качестве языковых знаков, «модально отображающих универсальные ситуации, знаков, функционально универсальных для мыслящего субъекта вообще — безотносительно к его принадлежности к той или иной нации, языковой общности» [1, с. 114].

Безусловно, осмысление комплекса паремиологических единиц, существующих во многих языках мира, т.е. моделей логически универсальных паремиологических конструкций, приобретает также особую значимость в плане соотношения семантики языковых единиц со структурой отображаемого фрагмента мира. Ведь каждый народ по-своему расчленяет многообразие мира и называет его фрагменты. Как верно отмечает В.В.Дронов, «своеобразие конструируемой картины мира определяется тем, что в ней опредмечивается индивидуальный, групповой и национальный (этнический) вербальный и невербальный опыт» [3, с. 6].

Конечно же, особую роль в создании языковой картины мира играют пословицы и поговорки, по праву считающиеся «зеркалом нации». Природа их семантики тесно связана с фоновыми знаниями носителей языка, с практическим опытом, культурно-историческими традициями народа.

И русский, и азербайджанский языки отличаются структурно-семантическим богатством и разнообразием пословиц и поговорок. Как верно указывает профессор И. Гамидов, пословицы и поговорки «как малые художественные формы своим значением и могуществом мысли равны художественному произведению, где конкретное событие, конкретная картина мира предстаёт в своей обобщённо-философской интерпретации. Пословицы, поговорки — гениальные произведения гениального автора. Народ — великий сочинитель, безусловно, способный на создание непревзойденной книги жизни. Такая книга никогда не умирает...» [2, с. 77].

Поскольку в рамках одной статьи охватить все пословицы и поговорки невозможно, мы остановили свой выбор на единицах с компонентами хлеб-соль — дуч-чуряк, мёд — бал, масло — йаь.

Как показали наши наблюдения над материалами словарей, в русском языке количество паремиологических единиц с компонентами хлеб-соль и мёд больше, чем в азербайджанском языке. Примечательно, что в русском языке порядок компонентов в основном хлеб-соль, в азербайджанском же языке, наоборот — дуч «соль» — чуряк «хлеб».

Как верно отмечает З.Ализаде, «паремиологические единицы — особая конструктивно-семантическая разновидность предложенческих конструкций, обладающих набором предикативных категорий — модальностью, синтаксическим временем, категорией лица, устойчивой реакцией на категорию утверждения / отрицания... Паремиологические конструкции так же, как и обычные предложения — высказывания, строятся по определенной структурной схеме предикативных единиц...» [5, с. 215–216].

Рассмотрим конкретные примеры.

1. Единицы с компонентом хлеб-соль

В русском языке пословицы и поговорки с компонентами хлеб-соль могут быть сгруппированы следующим образом:

1.1. Хлеб-соль

С кем хлеб-соль водишь, на того и походишь; Брось/кинь хлеб-соль назад, очутится впереди; Хлеб-соль кушай, а хозяина слушай; Хлеб-соль — платное дело; За хлеб-соль не платят, кроме спасибо; От хлеба-соли не отказываются; Хлеб-соль не бранится; Хлеб-соль ешь, а правду режь; хлеб-соль вместе, а табачок врозь / пополам; Забыл мою хлеб-соль; Хлеб-соль-взаимное / заемное/ платное дело; Хлеб-соль кушай, а хозяйка слушай; Хлеб-соль не забывают; Дай Бог с нами хлеб-соль поводить.

1.2. Предлог без перед компонентами хлеб, соль

Без соли, без хлеба худая беседа; Без соли невкусно, а без хлеба несытно; Без хлеба несытно, а без соли несладко; Без хлеба смерть, без соли смех.

1.3. Хлеб и / да соль

Хлеб хлебу брат: боронись хлебом и солью; Челом бѣм на хлебе да на соли.

В азербайджанском языке, как уже указывалось выше, порядок компонентов, в отличие от русского языка — дуз «соль» — чюряк «хлеб»: Дуз-чюряк кясишиш — букв. Мы с ним делили соль-хлеб. Ср в русском языке: Челом били на хлебе да на соли; Дуз-чюряк гядрини билмяйян итдян дя писдир — букв. Тот, кто не ценит соль-хлеб, хуже собаки. Ср в русском языке: И собака на того не лает, чей хлеб ест; Дуз-чюряйин гядрини билмяк эяряк — букв. Надо ценить соль-хлеб. Ср в русском языке: Хлеб-соль не забывают; Чюряйинин дузу йохдур — букв. Его/её хлеб без соли — о труде, который недооценивается; Дуз-чюряйя анд ичмяк — Клясться хлебом-солью; Дуз-чюряйи унутмаг — Забывать хлеб-соль; Дуз-чюряк йемяк — Водить хлеб-соль; Дуз-чюряйи итирмак букв. Потерять хлеб-соль; Дуз-чюряйи тапдаламаг — букв. растоптать хлеб-соль — забыть хлеб соль, быть неблагодарным.

Следует отметить, что в азербайджанском языке компонент дуз-чюряк встречается и в проклятиях, клятвах; например: Дуз-чюряк эюзцндян эялсин; дуз-чюряк тутсун сяни / сизи — Пусть тебе / вами хлеб-соль боком выйдут! — Чтобы носом пошло; Дуз-чюряк щаггы — Клянусь хлебом и солью!

Как видно из рассмотренных примеров, в русском языке компонент **соль** стоит перед компонентом **хлеб** в следующих пословицах: Без соли, без хлеба худая беседа; Без соли невкусно, а без хлеба несытно.

2. Единицы с компонентом мѣд-бал.

В русском языке данные единицы могут быть сгруппированы следующим образом:

2.1. с отрицанием (частица не)

Злого / худого слова и бархатным мѣдом не запьешь; Худое / злое слово и сладким мѣдом не запьешь; Не летит пчела от мѣду, летит от дому; Воеводою быть — без мѣду не жить; Вола в гости зовут не мѣд пить, а воду возить; Примечательно, что в азербайджанском языке есть аналогичная пословица, в которой фигурирует не вол, а верблюд. Ср. Дявяни тойа чағырыблар: йа су дашы, йа одун дашы — букв. Верблюда на свадьбу пригласили либо воду таскать, либо дрова. Пиво не диво, и мѣд не хвала, а всему голова, что любовь / дружба дорога.

2.2. с сравнением

Речи как, мѣд, и дела как полынь; Счастливый, что калач в меду: к нему всё пристаёт; Скупые, что пчѣлы: мед собирают, да сами умирают; Мѣд сладок, а дитя ещё слаще; Дитя что патока с мѣдом; Лучше воду пить в радости, чем мѣд в кручине.

2.3. с противопоставлением

На языке медок, а под языком /на сердце/ на уме медок; В чужую жену чѣрт мѣд кладѣт, в свою уксус подливает; Одна рука в меду, другая в патоке.

2.4. с пожеланием

Твоими бы устами да мѣд пить; Твоим бы мѣдом, да нас по губам; Мѣд ешь, да жала берегись; Любишь мѣд — любви и пчелиное жало.

5. с союзом и

Голодному Федоту и редька с квасом / и пустые щи за мѣд; Отвага мѣд пѣт и кандалы рвѣт; У медведя девять песен, и все про мѣд, И у мѣртвых пчѣл мѣду захотел.

В азербайджанском языке

2.1. С отрицанием и пожеланием

Балы олана дошаб сатмазлар — букв. У кого есть мѣд, тому дошаб не продают (дошаб — густой варѣный сок винограда, тута и других фруктов). Ср. в русском языке: У кого закрома полны, тому хлеба не сули; Балын йохдур, бал кими дилин олсун — букв. Если у тебя нет мѣда, так хотя бы пусть язык будет медовым. Ср. в русском языке: От доброго слова язык не отсохнет; Балыны йе, арысыны сорушма / арысына диймя — букв. Ешь мѣд, а о пчеле не спрашивай / пчелу не трогай. Ср. в русском языке: Мѣд ешь, да жала берегись; Бал тюк йала — букв. Обмажь мѣдом и оближи (об идеальной чистоте).

2.2. С определением

Бар тутан бармаг йалар — букв. Тот, кто держит мѣд, облизывает палец. Ср. в русском языке: у кого в руках, у того и в устах; Бал верян чичяйи ары таныйар — букв. Пчела знает медоносный цветок. Ср. в русском языке: На всякий цветок пчѣлка садится, да не со всякого поноску берѣт; Яли б ала батыб — букв. Его руки в мѣде. Ср. в русском языке. Как сыр в масле катается; Бармаымын бешини дя бал еляйиб азына сохсам, дейяр «зяцярдир» — букв. Даже если я все свои пять пальцев обмакну в мед и суну ему / ей в рот, всё равно скажет «яд» — Ср. в русском языке: Дай ему хоть торбу с пирогами, хоть чѣрта с рогами — всё одно.

3. Единицы с компонентом масло-йаь

Большой интерес также представляют пословицы и поговорки с компонентом **масло-йаь**, представленные в обоих языках.

Рассмотрим конкретные примеры в русском языке:

3.1. С сравнением: Как сыр в масле катается.

3.2. С отрицанием

Маслом кашу не испортишь / Кашу маслом не испортишь; Ни масло, ни кашка, ни квасок, ни закваска; Маслом огонь не заливают.

3.3. Результат; противопоставление

Огонь маслом заливать — лишь огня прибавлять; Лей на него масло-скажет: дѣготь; Дорого яичко к христову дню, а сыр-масло — к петрову дню.

Другие примеры: Понѣс аллилуйю с маслом; Моѣ добро-хочу с кашей ем, хочу масло пахтаю.

В азербайджанском языке

Йаь ичиндя бюйцряк кими цзцр — букв. Как почка в масле плавает. Ср. в русском языке: Как сыр в масле катается; Йаьы йаь цстцндян тюкцр, йарманы йаван гойур / Йаь иля йаь говушар, йармалар йавам галар — букв. Масло смешивается с маслом. Ср. в русском языке: Деньги к деньгам льнут; Йаь тапса, башына йахар — букв. Если найдет масло, намажет на голову. Ср. в русском языке: Кабы знал да ведал, всего бы отведал; Йаь йахшы йаьдыр, шейф ки, дярисиндядир — букв. Масло хорошее, жаль что на коже. Ср. в русском языке: Хо-

роша Маша, да не наша; Йаьын шоруну чыхардыр, сюзюн шякярини — букв. Из масла выжимает соль, а из слова-сахар. Ср. в русском языке: Язык лепечет, а голова не ведает; Понёс аллилу с маслом; Йаьла йаьлайыр, сарымсагла даьлайыр — букв. Маслом смазывает, чесноком прижигает. Ср. в русском языке: Мягко стелет, да жёстко спать.

Следует отметить, что в азербайджанском языке есть также пословицы и поговорки с прилагательным **йаьлы**, образованным от слова **йаь** «масло»: йаьлы — 1. жирный, 2. толстый, тучный, 3. маслянистый; 4. масляный; 5. сладкий; 6. маслянистый; 7. смазанный маслом, жиром, 8. перен. сладкий, медовый лстивый (йаьлы дилиня инанмаг — поверить лстивым речам).

Рассмотрим конкретные примеры: Йаьлы дилия алышма

тез, аьы сюзя габарма, дюз — На ласковое слово не кидайся, на грубое не гневайся; Йаьлы яппяк олуб, эюйя чякилиб — Днём с огнём не сыщешь; Йаьлы яппяйин йохдурса, йаьлы дилин олсун — Не всё бичом да хлыстом, ино и свистом; Йаьлы эюзя пий дцртцрляр — Кому счастье дружит, тому и люди.

Таким образом, тот фрагмент языковой картины мира, который просматривается через денотативное, образное и оценочное содержание паремиологических единиц, отражает способ мировидения, характерный для той или иной лингвокультурной традиции. Паремиологические единицы как в русском, так и в азербайджанском языке являются уникальным словарным фондом, отражающим как духовную, так и материальную культуру народа.

Литература:

на русском языке:

1. Бахшиева А.Ш. Аспекты анализа паремиологических единиц и исходные положения // Учёные записки АУЯ. Баку, 2008, № 1, с. 112–118.
2. Гамидов И.Г. Философия грамматики пословиц и поговорок. Баку, Сабах, 2001.
3. Дронов В.В. Языковая картина мира // Русский язык за рубежом, № 5, 2007 (204), с. 5–8.
4. Пермьяков Г.Л. Основы структурной паремиологии. М., 1988.

на азербайджанском языке:

5. Ализаде З. Жизнь азербайджанских пословиц. Баку, Язычы, 1985.
6. Хакимов М.И. Пословицы и поговорки азербайджанского народа. Баку, Маариф, 1986.

словари:

7. Зимин В.И., Спирин А.С. Пословицы и поговорки русского народа. Большой толковый словарь. Изд. 2-ое, М., Ростов-на-Дону, 2005.
8. Гамидов И., Ахундов А., Гамидова Л. Азербайджанско-русский словарь пословиц и поговорок. Баку, Тахсил, 2009.

О методологии и методах контрастивной субкультурной жаргонологии

Елистратов Алексей Алексеевич, кандидат филологических наук, доцент
Челябинский государственный университет

Актуальность данной работы обусловлена необходимостью изучения широко известного, но вместе с тем вызывающего пока еще немало вопросов языкового феномена — жаргона. Наверное, самая первая заявка на методическое и целенаправленное изучение жаргона в рамках конкретной лингвистической дисциплины — жаргонологии была сделана А.С. Гердом, который определил жаргонологию как «раздел языкознания, изучающий особенности жаргонов» [3, с. 621]. Идеи, положенные в основу жаргонологии, дали импульс развитию контрастивной субкультурной жаргонологии, которую мы определяем как самостоятельное направление языкознания, находящееся на стыке ряда научных дисциплин при ведущей роли социальной и контрастивной лингвистик и осуществляющее контрастивное исследование жаргонов

как лексико-фразеологического компонента субкультурного кода общения. Целевая установка контрастивной субкультурной жаргонологии состоит в контрастивном изучении структурных, семантических, стилистических и социокультурных черт жаргонов как особых субкультурных идиомов.

Контрастивная субкультурная жаргонология является составной частью социальной лингвистики и ответвлением контрастивной социолектологии и во многом заимствует методы исследования у этих наук.

Работы, формирующие теоретико-методологическую базу контрастивной субкультурной жаргонологии, можно разбить на следующие блоки:

— блок трудов, изучающих взаимосвязь общества и всех форм существования языка: Ш. Балли,

Р.Т. Белла, В.Д. Бондалетова, Л. Блумфильда, Ж. Вандриеса, Ю.Д. Дешериева, А.И. Домашнева, С.И. Карцевского, Д. Кристала, Л.П. Крысина, Б.А. Ларина, Н.Б. Мечковской, Л.Б. Никольского, М.В. Панова, А.М. Селищева, Б.А. Серебренникова, Э.Г. Туманян, Ф.П. Филина, А.Д. Швейцера, Л.П. Якубинского и др.;

— *блок научно-исследовательских работ в области сравнительно-исторического и сравнительно-сопоставительного языкознания и контрастивной (конфронтативной) лингвистики*: В.Д. Аракина, Л.К. Байрамовой, С.А. Бурлак, В.Г. Гака, К. Джеймса, Г. Никкеля, С.А. Старостина, И.А. Стернина, Г. Хельбига, Р. Штернеманна, В.Н. Ярцевой и др.;

— *блок исследований социологов, культурологов, лингвистов, социальных психологов, в которых затрагивается проблематика социокультурной неоднородности общества, взаимосвязь языка и культуры*: Е.М. Верещагина, А. Вежицкой, П.С. Гуревича, Б.С. Ерасова, С. Катлера, И.С. Кона, В.Г. Костомарова, А.И. Кравченко, Т.В. Курчашовой, С.И. Левицкой, В.А. Масловой, В.И. Оборонко, Ю.В. Осокина, Э. Сепира, А.Я. Флиера, А.Т. Хроленко, Т.Б. Щепанской и др.;

— *блок тезисов, положений и выводов в исследованиях, в том числе контрастивных, по субстандартной лексике и фразеологии*, проведенных А.С. Гердом, М.А. Грачевым, В.С. Елистратовым, Т.И. Ерофеевой, В.М. Жирмунским, Е.А. Земской, В. де Клерком, В.П. Коровушкиным, А.Т. Липатовым, М.М. Маковским, В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитиной, С.В. Салаяевым, О.Б. Сиротининой, Л.И. Скворцовым, Г.А. Судзиловским, О.В. Фельде, В.В. Химиком, В.А. Хомяковым и др.

Очевидно, что в методах и приемах исследований контрастивная субкультурная жаргонология (КСЖ) должна опираться на методологические разработки социолингвистики, социолектологии, жаргонологии, сравнительно-сопоставительного языкознания, социальной типологии, контрастивной лингвистики, а также учитывать социальную, психическую и субстандартную сущность жаргонов.

Основываясь на теоретико-методологических данных этих наук, мы выделяем следующие группы значимых для КСЖ методов исследования.

Методы сбора материала

При сборе и предварительном анализе языковых данных исследователь жаргона использует *метод лингвистического наблюдения*, который группируется в следующие более частные методы и приемы:

— *методы полевой работы*, такие как методы длительного включенного наблюдения (*регистрационный метод*), метод «подслушивания» за речевым поведением носителей конкретного жаргона. Преимущество этих методов заключается в том, что жаргон существует,

главным образом, в форме устной речи. Если исследователь является членом данной социальной группы, то есть смысл использовать метод опроса информантов (*метод верификации*) и проводить анкетирование. Целью опроса является выяснение смысловых оттенков жаргонных слов и выражений, употребительных в данном социуме, установление степени распространенности жаргонов и жаргонизмов [5, с. 52; 7, с. 26; 11; 12, с. 210]. Разновидностью опроса является интервью (в том числе журналисту) с представителем отдельной субкультуры, в котором он может употребить жаргонные лексемы и дать их толкование. А.С. Герд рассматривает методы полевой работы как наиболее значимые для последующего изучения жаргонов в рамках жаргонологии: «Перспектива дальнейшего развития жаргонологии — в переходе от этнографического массового коллекционирования слов и словосочетаний из вторых и третьих рук к полевой работе с индивидом, а от него к речевой картине группы» [3, с. 203];

— *метод извлечения жаргонизмов из письменных источников* — художественной литературы, мемуаров, публицистики (особенно, если авторы имеют прямое отношение к описываемой ими деятельности), работ других исследователей субстандарта, в том числе лексикографические. Сведения о жаргонизмах, выбранных из письменных источников, иногда отличаются недостоверностью и неточностью относительно их социально-языковых характеристик, поэтому к работе с письменными источниками исследователю нужно подходить с долей осторожности и по возможности сверять полученные данные с другими источниками жаргонного материала. По мнению А.Е. Кибрика, «данный метод, однако, в целом не достигает абсолютной чистоты языкового материала, поскольку письменные литературные тексты создаются в искусственной коммуникативной ситуации, когда автор текста имеет возможность обдумывать и изменять написанный текст. Первичной формой реализации языковой деятельности является спонтанная, прежде всего, диалогическая речь» [5, с. 52]. С другой стороны, работа с письменными источниками необходима и неизбежна, когда перед исследователем стоит задача обнаружить и паспортизировать устаревшие жаргонизмы либо жаргоны исчезнувших субкультур, более не употребительные в живой речи.

Методы обработки собранного материала

Чтобы избежать неправильного отнесения лексической единицы к жаргонизмам, произвести его корректную обработку, нормативно-стилистическое и социолингвистическое описание, подготовить его к последующему контрастивному анализу, жаргонолог должен применить метод *контекстуального анализа* для точного раскрытия семантики и грамматики жаргонизма (иногда для этого потребуются привести несколько примеров из разных источников на употребление жар-

гонизма) [9, с. 6–7], и метод *комплексного анализа*, когда используются опросы информантов, научные статьи, монографии и словари стандартной и субстандартной лексики, а также любые другие источники достоверной информации, к которым исследователь прибегает для уточнения места жаргонизма в системе форм существования национального языка, детальной интерпретации его семантики, определения внешней формы и прочих социальных и языковых черт. Употребление комплексного метода при паспортизации жаргонной лексики играет существенную роль, в частности, при разграничении жаргонизмов и окказионализмов. Вместе с тем отметим, что некоторые авторы считают уместным включать в словари субстандартной лексики окказиональные лексические единицы, аргументируя это необходимостью дать полную функционально-пространственную картину субстандарта — от ядра до периферии [1, с. 8].

Обработка жаргонизмов сопровождается их паспортизацией (*описательный метод*), цель которой — описать лексику на предмет ее акцентологических, грамматических, структурно-семантических, функционально-стилистических, социолингвистических, лингвокультурных, этимологических и некоторых других черт, свойств и признаков. Жаргонизмы, прошедшие лексикографическую фиксацию и корректную паспортизацию, представляют собой ценный материал для жаргонологических штудий, в том числе в контрастивном ключе.

Метод контрастивного анализа

Методология контрастивного анализа базируется на методологии контрастивной лингвистики, предметом которой «является сопоставительное описание двух или более языков с целью установления их сходств и различий, типологических и специфических черт форм их существования на нескольких или всех уровнях языковой структуры» [6, с. 54] (см. также: [14, с. 239]).

Основным методом контрастивной субкультурной жаргонологии является *контрастивно-описательный анализ*. В его основе лежит сопоставительное изучение жаргонов и жаргонизмов с последующим выявлением их общих и уникальных характеристик. Целью контрастивно-описательного анализа может быть выявление структурно-семантических, функциональных, лингвокультурных, этимологических, стилистических и некоторые другие сходств и различий контрастируемых жаргонов и жаргонизмов в зависимости от цели и задач исследования.

В самом общем виде контрастивный анализ осуществляется в три этапа:

1) стадии описания, когда каждый из двух языков описывается на соответствующем уровне (фонетическом, морфологическом, синтаксическом);

2) стадии сопоставления языков для осуществления их сравнения [4, с. 269];

3) описательно-объяснительной стадии, которая раскрывает причины сходств и различий, выявленных при контрастировании. «Объяснения могут быть внутриязыковыми (апелляция к системным или историческим факторам, в частности к семиотическим и типологическим ограничениям на естественный язык, к ареальным или генетическим связям исследуемого языка и т.п.) и внеязыковыми (например, апелляция к когнитивному уровню, к устройству внеязыковой действительности, к социальным, психическим, культурным факторам)» [5, с. 52].

Основные теоретические *принципы* контрастивного анализа подробно изложены в работе В.П. Коровушкина (2009). Они включают в себя (с некоторыми сокращениями):

1. Принцип сравнимости, предполагающий сбалансированность степеней изученности сравниваемых языков, определение в них функционально сходных явлений и рациональное сочетание различных подходов к их сопоставлению. Он включает в себя и принцип межъязыковой сопоставимости внутриязыковых описаний, предварительно осуществленных для каждого языка.

2. Принцип системности, постулирующий обязательность контрастивного описания системных отношений языковых элементов, а не сравнение искусственно изолированных единиц языка: сопоставляться должны парадигматические группировки языковых фактов. Сравнение отдельных элементов должно проводиться в рамках данных группировок.

3. Принцип терминологической адекватности предполагает, что операционные термины и стоящие за ними понятия определяются таким образом, чтобы достигалась наибольшая адекватность в обозначении сопоставляемых языковых фактов. Дефиниции таких понятий должны быть общими для сравниваемых языков.

4. Принцип первичности внутриязыкового описания по отношению к межъязыковому. Детальное изучение отдельных языков по тем аспектам, по которым они будут далее сравниваться, должно предшествовать их сопоставлению.

5. Принцип достаточной глубины сравнения, предопределяющий выявление максимально возможного числа типологических черт, существенных сходств и различий в сопоставляемых языках, их специфических особенностей.

6. Принцип учета типологической близости и степени родства сравниваемых языков, накладывающий определенные ограничения на выбор языковых подсистем и единиц, а также методов и приемов их сравнения.

7. Принцип приоритета сходств и тождеств над различиями и особенностями в сочетании с направлением анализа от наиболее изученного языка или языкового явления к менее изученному.

8. Принцип объективного переноса лингвистических знаний с одного языка на другой, запрещающий приписывать характеристики ранее изученного языка менее изученному без их соответствующего подтверждения.

9. Принцип двусторонности сравнения, выдвигающий условие сопоставимости сравниваемых систем; это позволяет выявить особенности обоих языков и предвидеть межъязыковые интерференции. Предпочтительнее направление анализа от более изученного языка или языкового явления к менее изученному.

10. Принцип учета функциональных стилей, предусматривающий сопоставление единиц, относящихся к одному и тому же стилю в сравниваемых языках, при условии совпадения или сопоставимости номенклатуры этих стилей.

11. Принцип разграничения синхронии и диахронии при сравнении языков, предполагающий сопоставление фактов сходных этапов развития языков.

12. Принцип разграничения и сочетания статики и динамики контрастируемых языковых систем, явлений, фактов и единиц.

Изложенные принципы реализуются в конкретных системных *подходах* к контрастивному описанию. Основные из них можно свести к следующим позициям.

1. Макросистемный контрастивный анализ – сравнение предельно больших языковых систем – национальных языков как иерархически структурированных коммуникативных систем.

2. Микросистемный контрастивный анализ – сравнение предельно малых языковых подсистем, например, отдельных типов социолектов и их просторечных лексических подсистем, представленных конкретными видами сленга, жаргонов, арго.

3. Трансляционный контрастивный анализ – установление межъязыковых эквивалентов, например, на уровне лексики.

4. Семасиологический контрастивный анализ – сравнение семантических, ассоциативных, словообразовательных, функционально-семантических полей, понятийных групп и синонимических рядов.

5. Ономасиологический, или дериватологический контрастивный анализ – сравнение структурных и семантических особенностей лексических единиц.

6. Социолингвистический и социально-прагматический сопоставительный анализ – сравнение соотношения социальной дифференциации общества и соответствующего языка для сопоставляемых объектов.

7. Логический сопоставительный анализ – сравнение средств выражения понятийных категорий.

8. Системный подход к сопоставлению языковых фактов во всех его частных проявлениях позволяет установить типические изменения, которым подвергаются сравниваемые родственные или неродственные контактирующие и неконтактирующие языки и их подсистемы, выявить особенности этих языков и подсистем, не раскрытые ранее при обычных исследованиях каждого из них по отдельности, выявить новые сходства и различия между ними, обнаружить скрытые специфические черты каждого из них на разных языковых уровнях [6, с. 55–58].

Методологически важным является требование к *специализации* сопоставления, то есть к ограничению контрастивного сравнения одним языковым ярусом: фонетическим, морфологическим, лексико-семантическим, фразеологическим или синтаксическим, поскольку, во-первых, сравнительный анализ каждого из языкового яруса требует особого подхода и специфических методик описания; во-вторых, вся языковая система представляет собой громоздкий и неудобный для одновременного анализа всех ее уровней аппарат. Кроме того, полное контрастивное описание двух и более языков едва ли осуществимо и необходимо (об этом см. [4, с. 231; с. 267]).

Основной единицей контрастивного описания следует считать *контрастивную пару*, под которой понимаются «две сопоставляемые языковые и / или социальные единицы, служащие для выявления типологических черт, особенностей, сходств и различий, представляющие, соответственно, любые экзистенциальные формы языка, их компоненты и элементы всех возможных дискретных языковых уровней от фонемы до текста (дискурса) единицы, и все возможные и релевантные для контрастивной социологии социальные, профессиональные, корпоративные (субкультурные), этнические и демографические группировки носителей этих языковых проявлений» [6, с. 58]. В контрастивной субкультурной жаргонологии как достаточно узкой области языкознания понятие «контрастивная пара» сужается до двух жаргонных и / или социальных единиц (субкультур и более мелких социальных сущностей субкультурного характера), сопоставление которых выявляет их типологические черты, особенности, сходства и различия.

Принципы и методы контрастивного описания жаргонов и жаргонизмов

Особо значимыми для методологии контрастивной жаргонологии являются принципы контрастивного описания нестандартной лексики, так как в мы рассматриваем жаргон как просторечную лексическую систему социального диалекта.

Теоретические принципы и исследовательские подходы к контрастивному описанию субстандартных лексических систем и их элементов в наиболее полном виде сформулированы В.П. Коровушкиным. Мы заимствуем те пункты его концепции, которые следует учитывать при сравнительном изучении жаргонов, жаргонизмов и соответствующих субкультур.

1. Использование помимо общетеоретических принципов контрастивного описания лексики дополнительных методов, специфических для анализа субстандартной лексики, разработанных в соответствующих отраслях – социолексикографии, социолексикологии и просторечной лексической дериватологии. Поскольку при сопоставлении субкультурных жаргонов исследователь отталкивается от такого общего параметра как субкультура, то также це-

лесообразно использовать контрастивные методы и методики, применяемые в лингвокультурологии (об этом см. [13, с. 133–170]), и некоторые принципы описания культур (см., например, [2, с. 27–38]). Перспективными для контрастивно-жаргонологических штудий могут стать методы, разрабатываемые в лингвозеологии, так как жаргоны и жаргонизмы являются заметной составляющей субстандартной лексики любого национального языка и находятся в оппозиции его литературной (стандартной) подсистеме.

2. Сопоставление может проводиться как на уровне целых жаргонов национальных языков, так и на уровне отдельных подсистем жаргона (например, лексико-семантических полей) или даже на уровне отдельного жаргонизма (слова или фразеологизма) с целью раскрытия их сходств и различий, типологических черт и особенностей.

3. Контрастивный анализ жаргонизмов осуществляется в двух планах – выражения (формы) и содержания (семантики) – с применением соответствующих принципов и методов их сравнительного описания, производных от общих лингвистических принципов и методов морфологического, словообразовательного (шире, дериватологического) и семантического анализа с учетом особенностей их проявления, отражающих специфику жаргонов конкретных подязыков и социолектов.

4. Контрастивное сравнение жаргонов требует соблюдения следующих условий:

– должна иметься в наличии база сопоставления – принципиальное тождество, на фоне которого можно выявить как сходства, так и различия контрастируемых объектов;

– должна использоваться единая теория, единая система основополагающих категорий, единый понятийный аппарат, единая рабочая терминосистема и единая методология и методика анализа (подробнее об этом см.: [6, с. 59–60]; [10, с. 21]).

Принимая во внимание социальную сущность субкультуры и входящего в ее состав жаргона, жаргонологические исследования необходимо дополнять социологическими методиками сбора и обработки информации о данной субкультуре с учетом разнообразных социокультурных параметров, положенных в основу субкультурной типологизации: возраста, пола, расы, профессии, уровня образованности ее представителей, степени их вовлеченности в субкультуру, ее закрытости/открытости относительно базовой культуры, пространственно-временных факторов, религиозных и сексуальных практик, ее генезиса и пр. Социологическая информация о субкультуре помогает установить социальную природу ее языкового кода (арго, жаргон, диалект, этнолект и др.) и закладывает фундамент для его дальнейшей социально-структурной типологии, в общем виде изложенной Н.Б. Мечковской: 1) вначале выявляются типологически значимые признаки (в структурах или социальном бытии языков) (здесь: субкультура – А.Е.); 2) затем на основе выявленных признаков строятся типологические характеристики или классификации языков или языковых подсистем (здесь: жаргонов – А.Е.), языковых ситуаций или состояний); 3) затем исследуется степень распространенности тех или иных типологических закономерностей (что и приводит к открытию новых лингвистических универсалий) (или уникальных черт жаргона – А.Е.) [8, с. 22].

Таким образом, методология и методы жаргонологии и контрастивного описания жаргонов представляют собой сложную совокупность различных общих принципов и частных методик сравнительно-сопоставительной направленности. Учитывая то, что данная лингвистическая дисциплина находится в самом начале своего становления, стоит ожидать теоретического развития и практического применения этих и других (более частных и, возможно, – новых) принципов и методов анализа субкультурных жаргонов.

Литература:

1. Вальтер Х., Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Школьный и студенческий жаргон и его словарное описание // В кн. Вальтер Х. Толковый словарь русского школьного и студенческого жаргона: ок. 5000 слов и выражений / Х. Вальтер, В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина. – М.: Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2005. – С. 3–19.
2. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / Пер. с англ. А.Д. Шмелева. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
3. Герд А.С. Жаргонология: предмет, объект и типы единиц // Грани слова: Сб. науч. статей к 65-летию проф. В.М. Мокиенко. – М.: «Изд-во Элпис», 2005. – С. 614–621.
4. Джеймс К. Контрастивный анализ // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXV. Контрастивная лингвистика: Переводы / Сост. В.П. Нерознак; Общ. ред. и вступ. ст. В.Г. Гака. – М.: Прогресс, 1989. – С. 205–306.
5. Кибрик А.Е. Константы и переменные языка [А.Е. Kibrik. Constants and variables of language]. – СПб.: Алетеия, 2003. – 720 с.
6. Коровушкин В.П. Теоретические основы контрастивной социолектологии: Монография. – Череповец: ГОУ ВПО ЧГУ, 2009. – 246 с.
7. Лихолитов П.В. Современный русский военный жаргон в реальном общении, художественной литературе и публицистике: системно-языковой, социолингвистический и функционально-стилистический аспекты. Дисс. канд. фил. наук. – Jyväskylä: Univ. of Jyväskylä, 1998. – 242 с.

8. Мечковская Н.Б. Общее языкознание. Структурная и социальная типология языков: учеб. пособие для студентов филологических и лингвистических специальностей. — 5-е изд. — М.: Флинта: Наука, 2007. — 312 с.
9. Нагорная А.В. Семантическая грация «лексического просторечия» и его языковая транспозиция (на материале английского и русского языков). Специальность 10.02.19 — общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филологических наук. — Ульяновск, 1998. — 24 с.
10. Нещименко Г.П. Языковая ситуация в славянских странах: Опыт описания. Анализ концепций; Ин-т славяноведения. — М.: Наука, 2003. — 279 с.
11. Русякова Е.Б. Русский компьютерный социолект: формирование и функционирование. Специальность — 10.02.01 — русский язык. Автореферат на соискание уч. степени канд. фил. наук. — Калининград, 2007. — 24 с.
12. Фельде О.В. Проблемы и перспективы лексикографического описания русского профессионального субстандарта // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. — Вып. 60. — №33 (248). — 2011. — С. 209–212.
13. Хроленко А.Т. Основы лингвокультурологии: Учебное пособие / А.Т. Хроленко; Под ред. В.Д. Бондалетова. — М.: Флинта: Наука, 2004. — 184 с.
14. Ярцева В.Н. Контрастивная лингвистика // Языкознание. Большой Энциклопедический Словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. — 2 изд. — М.: Большая российская энциклопедия, 1998. — С. 239.

Идиомы со значением любви в английском и русском языках (на материале романов У.С. Моэма)

Ириолова Алина Дмитриевна, аспирант
Адыгейский государственный университет (г. Майкоп)

Язык — это сложный объект, который можно определить как средство общения, как знаковую систему, как способность к коммуникации особого рода, как продукт и основное условие когнитивной деятельности человека. Все более актуальным в концептологии становится исследование фразеологической реализации концепта.

Фразеологизм — один из самых актуальных и частотных объектов современных антропоцентрических исследований. Это обусловлено, прежде всего, тем, что важнейшим импульсом в образовании фразеологических единиц является языковая среда человеческой жизнедеятельности, и тем, что во фразеологизме в большей мере, чем в других языковых единицах, проявляется субъективный человеческий фактор, отражающий «лингвокреативный потенциал человеческого мышления» [2].

Фразеологические единицы тесно связаны с концептами, так как фразеология удерживается в языке веками, репрезентируя культуру народа-носителя. Фразеологические единицы формируют картину мира носителей языка, так как в них непосредственно сосредоточены результаты культурного опыта народа. Изучение культурных особенностей концептов, репрезентируемых фразеологическими единицами, в сопоставительном аспекте дает возможность выявить как систему оценок и ценностей, необходимых для исследования межкультурных различий, так и своеобразие менталитета и миропонимания людей.

Фразеологические единицы английского и русского языков характеризуют представителей носителей этих языков, являются своего рода ключом к познанию этнокультурного менталитета, языковой ментальности нации.

Фразеологическое сращение, или идиома — немотивированная единица, выступающая как эквивалент слов. Идиомы основаны на переносе значения, на метафоре, ясно сознающейся говорящим. Их характерной чертой является яркая стилистическая окраска, отход от обычного нейтрального стиля [3; с. 21]. Примеры фразеологизмов можно приводить бесконечно долго. Кажется, что их запас не исчерпаем, как неисчерпаемы и богаты ресурсы разных народов с их интереснейшими традициями. Английский язык очень богат идиоматическими выражениями, которые постоянно встречаются в литературе, в газетах, в фильмах, в передачах радио и телевидения, а так же в каждодневном общении англичан, американцев, канадцев, австралийцев. Английская идиоматика, очень разнообразная, достаточно сложна для изучающих английский язык.

Многочисленные фразеологические единицы относятся к теме «любовь». В Англо-русский фразеологический словарь А.В. Кунина приводит 29 фразеологических единиц со словом love [3], «Большой словарь крылатых слов русского языка» В.П. Беркова и др. приводит 21 фразеологическую единицу со словом «любовь» [1].

Многие фразеологические единицы в английском и русском языках констатируют факт влюбленности: *be in love* (быть влюбленным), *calf love* (юношеская любовь), *fall in love* (влюбиться), *to make love to smb.* (ухаживать за кем-либо); *любви все возрасты покорны, возлюби ближнего своего как самого себя, любовь не вздохни на скамейке и не прогулки при луне* (поэт.), *любовь одна виновата* (разг.), *любовь слепа, мне не дорог твой подарок, дорога твоя любовь, о любви не говори, о ней все сказано*.

Во многих фразеологизмах указывается степень влюбленности человека: *be fathoms deep in love* (быть влюбленным по уши), *любил ее, как сорок тысяч братьев любить не могут* (высок. или шутл.).

Ряд английских фразеологических единиц несут в себе порицание, отрицательное отношение к любви: *as much love as between the old cow and the haystack* (любит, как волк овцу), *be out of love* (не любить), *cupboard love* (корыстная любовь, любовь с расчетом), *fall out of love* (разлюбить), *there's no love between them* (уст. они не любят друг друга), *unrequited love* (любовь без взаимности), *love as the devil love sholy water* (любить, как собака палку); в русских подчеркивается ироническое отношение к любви, отмечается отсутствие глубины чувств: *была без радости любовь, разлука будет без печали* (часто ирон.), *проповедовать любовь враждебным словом отрицанья* (высок., книжн.).

Наблюдается и полное совпадение фразеологических единиц в обоих языках: *for love of the game* — из любви к искусству, *love at first sight* — любовь с первого взгляда, *love in a cottage* — с милым рай и в шалаше, *Platonic love* — платоническая любовь.

Идиомы основаны на переносе значения, на метафоре, ясно сознающей говорящим. Их характерной чертой является яркая стилистическая окраска, отход от обычного нейтрального стиля.

В произведениях У.С. Моэма есть множество примеров фразеологических единиц или идиом:

He had been madly in love with her for years; he was one of whose chivalrous idiots that a woman could turn round her little finger; perhaps he wouldn't mind being co-respondent instead of Tom (Maugham W.S. Theatre. 2005). — Он безумно любит ее уже много лет, он — один из тех великодушных галантных идиотов, которых женщины запросто обводят вокруг пальца; возможно, он не откажется выступить в суде в роли соответчика при расторжении брака вместо Тома (Моэм У.С. Малый уголок; Театр: Романы. 1979).

Словосочетание *to be in love with*, которое означает to have a strong feeling of deep affection that you are sexually attracted [4] связанное, а *to turn sb round one's little finger*, означающее to persuade sb to do anything that you want [4] является идиомой.

«I don't care a twopence damn for her (Maugham W.S. Of Human Bondage. 2006). — Она мне нужна, как прошлогодний снег (Моэм У.С. «Время страстей человеческих». 1959).

She would tell him that she had never cared two pins for him and that not a day had passed since their marriage without her regretting it (Maugham W.S. The Painted Veil. 2004). — Она ему скажет, что никогда ни капельки его не любила и не проходило дня после их свадьбы, когда бы она не пожалела, что вышла за него замуж (Моэм У.С. «Узорный покров». 1991).

Устаревшие словосочетания *to care a twopence for sb*, *to care two pins for sb*, означающие not care at all about someone [5] синонимичны и являются идиомами.

Таким образом, универсальное чувство любви имеет достаточно часто аналогичные способы актуализации в обоих языках. Важный признак семантического пространства в английском и русском языках — это ценность, поэтому любовь нужно хранить и беречь. Любовь — это чувство рождающееся, развивающееся и умирающее. В русском языке мы можем найти много фразеологических единиц с ироничной окраской, подчеркивающих поверхностность чувства, в английском языке такого не наблюдается.

Литература:

1. Берков, В.П. Большой словарь крылатых слов русского языка. / В.П. Берков, В.М. Мокиенко, С.Г. Шулежкова. — М.: Русские словари, 2000. — 624 с.
2. Буянова, Л.Ю., Коваленко, Е.Г. Русский фразеологизм как ментально-когнитивное средство языковой концептуализации сферы моральных качеств личности, Краснодар: КубГУ, 2004. — 153 с.
3. Кунин, А.В. Англо-русский фразеологический словарь. — М.: Совет. энцикл., 1967. — 738 с.
4. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. — Oxford: Oxford University Press, 2006. — 1780 p.
5. Longman Dictionary of Contemporary English. — London: Longman, 1995. — 1668 p.

Образно-перцептивные характеристики лингвокультурного концепта «superiority»

Коровина Анна Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент
Волгоградский государственный социально-педагогический университет

В самом общем смысле лингвокультурный концепт — это «единица коллективного и индивидуального знания, культурно маркированная и имеющая языковое выражение. Определяющей характеристикой лингвокультурного концепта является наличие в его содержании аксиологического компонента. Совокупность концептов, характерных для конкретной нации составляют национальную концептосферу, отличную от концептосферы других национальностей» [1, с. 51].

В. И. Карасик и Г. Г. Слышкин понимают лингвокультурный концепт как «многомерную ментальную единицу с доминирующим ценностным элементом» [1, с. 76]. Концепт группируется вокруг некой «сильной» (т.е. ценностно акцентуированной) точки сознания, от которой расходятся ассоциативные векторы. Наиболее актуальные для носителей языка ассоциации составляют ядро концепта, менее значимые — периферию. Четких границ, по их мнению, концепт не имеет, по мере удаления от ядра происходит постепенное затухание ассоциаций. Языковая или речевая единица, которой актуализируется центральная точка концепта, служит именем концепта. Таким образом, «лингвокультурные концепты представляют собой базовые единицы картины мира, в которых фиксируются ценности как отдельной языковой личности, так и лингвокультурного общества в целом» [2, с. 77].

Структура лингвокультурного концепта трехкомпонентная. Помимо ценностного элемента, в ее составе могут быть выделены фактуальный и образный элементы. Фактуальный элемент концепта хранится в сознании в вербальной форме и поэтому может воспроизводиться в речи непосредственно, образный же элемент невербален и поддается лишь описанию.

Ядром концепта является чувственный базовый образ, выступающий как кодирующий образ универсального предметного кода. Этот образ принадлежит бытийному слою сознания и, как показывают некоторые наблюдения, имеет операционный или предметный характер, базируясь на биодинамической и чувственной ткани сознания. Базовый образ окружен конкретно-чувственным по своему происхождению когнитивным слоем, отражающим чувственно-воспринимаемые свойства, признаки предмета. Этот слой вместе с базовым относится к бытийному слою сознания.

Далее в структуре концепта (хотя и не у всех концептов) выделяются более абстрактные слои, отражающие некий этап осмысления бытийных признаков и относящиеся к рефлексивному слою сознания. И, наконец, интерпретационное поле концепта, включающее оценку содержания концепта, интерпретирующее отдельные

когнитивные признаки и формирующие для национального сознания вытекающие из содержания концепта рекомендации по поведению и осмыслению действительности, может быть связано с духовным уровнем сознания, который предполагает в широком смысле оценку концепта с точки зрения его ценности для нации [3, с. 58–61].

Для выявления и описания образно-перцептивных и оценочных характеристик лингвокультурного концепта «superiority» следует обратиться к данным, раскрывающим сочетаемость характеристики слов, обозначающих исследуемый концепт. Материалом для такого рода описания служат текстовые фрагменты (из произведений художественной литературы, а также публицистики), представленные в Британском национальном корпусе [4], и содержащие обозначения превосходства и преимущества.

That much of the population could not see the superiority of their society, did not deter them: a workers' uprising was crushed, the Wall was built, travel was extremely limited, all criticism rigorously suppressed. (Большая часть населения не увидела и не испугалась превосходства общественности: восстание рабочих были уничтожены, Стена была построена, перемещения были крайне ограничены, весь критицизм сурово подавлен.

В данном примере можно дать определение «превосходства», как преимущество силы и власти (возможно политических структур над общественностью).

In a Christian world-view therefore the superiority of the market over a state-owned economy is based on a comparison not of the efficiency but of the humanity of the two systems. (Из миропонимания христианина следует, что превосходство рынка над государственной экономикой основано на сравнении не только дееспособности, но и на гуманности этих двух систем).

При анализе этого примера стоит задуматься над тем, какое именно качество превосходства подразумевается. Это могут быть различные преимущества, которые касаются различных аспектов, например экономических. Также речь может идти о работе, удобстве и т.д. Следовательно, превосходство здесь имеет широкий смысл.

He was glad he had at last found someone who believed in his natural superiority. (Он был рад, что наконец-то нашел кого-то, кто поверил в его естественное превосходство).

Здесь можно рассуждать о превосходстве, как о каких-либо личностных качествах и достоинствах (внутренних, либо физических).

*As we watch Iraq being systematically destroyed by high-technology weapons — and the country's apparent inability to respond — few can be left in doubt of the **overwhelming superiority of the military technology** of the industrialised powers. (Как мы наблюдаем, Ирак был методично разрушен высокотехническим оружием, продемонстрировав — очевидную неспособность страны дать ответный удар — практически не остается сомнений в подавляющем превосходстве военных технологий индустриальных сил).*

В данном примере речь идет о техническом превосходстве страны, ведущей вооруженные действия с Ираком. Преимущество заключается в специфическом высококачественном оружии, соответственно превосходство здесь — это качественная характеристика.

*Pride in the nation's system of government, once shared by all, has degenerated into complacency about its **superiority**, believed only by the few who exercise the near despotic powers that its outmoded forms have given them. (Гордость за национальную систему правительства, когда-то разделяемая всеми, свелась к самодовольному превосходству тех немногих, кто проповедует деспотическую власть, данную им устаревшими формами).*

Использование превосходства явно имеет негативный оттенок. Превосходство, приведшее к самодовольству. То есть имеется в виду поведение сторон правительства, каких-либо действий, после которых общественность обвинила его в деспотичности.

*Recent evidence suggests that **the superiority of ECT over placebo treatment** might be short-lived, but supports its use for immediate relief of symptoms. (Недавние доказательства наводят на мысль, что превосходство электроконвульсивной терапии над безвредным успокоительным лечением может быть недолгосрочным, но поддерживают ее употребление для немедленного снятия симптомов).*

Данный пример интересен тем, что превосходство данной терапии описывается, как недолгосрочное — *the superiority is short-lived*, соответственно, можно сделать вывод о том, что какие-либо преимущества имеют свойства заканчиваться, и возможно последующие открытия в медицине будут превосходить уже имеющиеся, по своим свойствам.

*Different religions may have different symbols but no symbol should become a fetish in order to enable one religion to **claim superiority** over another. (Разные религии могут иметь различные символы, но ни один символ не должен становиться фетишем, чтобы не давать право одной религии утверждать о своем превосходстве над другими).*

Снова превосходство в данном отрывке несет в себе негативный смысл. Здесь подразумевается, что каждая религиозная вера индивидуальна, и не может быть и речи о сравнении религий на оценочном уровне. Подразумевается субъективное мнение о превосходстве.

*Their devotion to African and Asian states was surprising in view of their dislike of humidity, and Nicolae's aversion to mosquitoes, as well as their **well-developed sense of superiority** to those they still thought of as negroes. (Их преданность Африканским и Азиатским штатам была удивительна с точки зрения их нелюбви к влажности; и отвращение Николая к комарам, а также их хорошо развитое чувство превосходства перед теми, кого они до сих пор считали неграми).*

Well-developed sense of superiority — данное выражение дает нам понять о самоуверенности людей, считающих себя в чем-либо превосходящих окружающих.

*And the logic they sought was the logic of sexual difference and **male superiority**. (И логика, которую они искали, была логикой гендерного различия и превосходства мужчин).*

В данном фрагменте не совсем ясно, какой именно смысл вложен в понятие превосходства. Возможно превосходство как в физическом, так и в интеллектуальном плане, однако речь явно идет о превосходстве мужчин над женщинами.

*The revolutionary intelligentsia became fanatically convinced of its **own exclusive moral and intellectual superiority**. (Революционная интеллигенция стала фанатически убежденной в своем эксклюзивном моральном и интеллектуальном превосходстве).*

Данный пример раскрывает основное значение понятия «преимущества» — быть лучше остальных в чем-либо, например умнее и сильнее морально.

*She hoped she wasn't turning into one of those maniacs who murder people in order to **establish their superiority over their fellows** who say Please and Thank you and conform to the basic customs of society. (Она надеялась, что не станет одним из тех маньяков, которые убивают людей, чтобы установить свое превосходство над согражданами, которые говорят: «Пожалуйста и Спасибо» и подчиняются основным традициям общества).*

В данном фрагменте превосходство трактуется как демонстрация могущества и свидетельствует о негативной коннотации данного концепта.

*Once upon a time it was the stark factory with its towering smokestack and ceaseless assembly line which signalled North American **economic superiority**. (Когда-то существовал завод, который своими возвышающимися дымовыми трубами и непрерывной линией ансамбля, сигнализировал о превосходстве Североамериканской экономики).*

В данном фрагменте речь идет об еще одной разновидности превосходства — экономическом превосходстве одной страны над другой, или, возможно, над миром.

Таким образом, анализ лексики, репрезентирующей лингвокультурный концепт «superiority» позволяет сделать вывод о его отрицательной коннотации, а также выделить разновидности данного концепта, а именно: *paternal superiority* (превосходство по личностным качествам),

economic superiority/the superiority of the market (экономическое превосходство), military superiority (военное превосходство), male superiority (превосходство по ген-

дерному признаку), moral superiority (моральное превосходство), intellectual superiority (интеллектуальное превосходство).

Литература:

1. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт. — М.: Гнозис, 2004. — 236 с.
2. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Сб. науч. тр. Под ред. И.А. Стернина. — Воронеж: ВГУ, 2001. — С. 75–81.
3. Стернин И.А. Методика исследования структуры концепта // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Научное издание под ред. И.А. Стернина. — Воронеж: ВГУ, 2001. — 182 с.
4. The British National Corpus. [Электронный ресурс]. URL: <http://info.ox.ac.uk/bnc> (дата обращения: 5.08.2012).

Тенденция развития зарубежных гендерных лингвистических исследований в профессионально-ориентированной сфере

Косолапова Татьяна Валерьевна, аспирант
Самарская государственная академия культуры и искусств

В последней трети XX столетия многомерное, расширяющееся и по-разному толкуемое многочисленными исследователями разных областей знания понятие «гендер» становится центральной категорией междисциплинарной научной области знания под названием «гендерные исследования». В науку термин «гендер» был введен в 1958 г. психоаналитиком университета Калифорнии, США Робертом Столлером, который он понимал как социальное проявление принадлежности к определенному полу, или «социальный пол», в отличие от пола физического. Его концепция строилась на разделении «биологического» и «культурного», проявляемого индивидом в процессе жизни и самореализации. Р. Столлер предложил исследовать пол в биологии и физиологии, а гендер оставить для исследований в области психологии, социологии, культурологии. Предложение Р. Столлера о разведении биологической и культурной составляющих в изучении вопросов, связанных с полом, дало толчок к формированию особого направления в современном гуманитарном знании — гендерным исследованиям. Данное научное направление претерпело ряд этапов становления от символическо-семантической гипотезы и биологического детерминизма до собственно гендерных исследований, начавшихся в 70–80 гг. XX в. и активно развивающихся сегодня. Пройдя долгий путь своего научного становления и обоснования, лингвистические гендерные исследования коснулись практически всех областей языка и речи. Одним из наиболее актуальных из динамично развивающихся направлений является изучение гендерных особенностей, реализуемых в профессионально-ориентированной сфере. Сегодня возникает необходимость в их систематизации и осмыслении для проведения дальнейших более глубоких исследований профессиональной речи мужчин и женщин.

Ш. Кендалл и Д. Таннен в своей совместной работе «Gender and Language in the Workplace» выделяют две основных группы исследований гендера в профессиональной коммуникации: 1) работы, изучающие общение представителей обоих полов в коллективе (how men and women interact in groups); 2) работы, посвященные выявлению того, как в профессиональной коммуникации происходит конструирование статуса эксперта, т.е. авторитетного и компетентного лица (how men and women enact authority in professional positions)[9]. Проведенный нами анализ теоретической базы зарубежных исследований в профессиональной сфере позволил расширить предложенные характеристики групп и обобщить их в следующей классификации. На наш взгляд, сегодня выделяются пять основных зарубежных научных направлений, изучающих проявление гендера в профессиональной сфере: 1) направление, изучающее реализацию коммуникативных стратегий на рабочем месте (Johnstone 1993; Kendall 1997; Nelson 2012; Preisler 1986; Tannen 1994; Schnurr 2009), 2) исследование гендерных особенностей проявления власти и дискриминации (Bradley 1998; Yelvington 1995), 3) изучение стратегий успешности мужчин и женщин на работе (Brzezinski 2011; Evans 2000; Frankel 2004, 2007; Freeman 2010; Heim 2005; Hoffman 1974), 4) исследование гендерных черт, проявляемых в специфических профессиональных сферах (Brown 1987; DeLaat 2007; McIlwee 1992; Ocon 2006; Powell 1994, 2010; Sparkling 2011; Steedman 2009; Williams 2010; Zuckerman 1995), а также 5) лингвистические исследования профессиональной речи мужчин и женщин (Cameron 2008; Coates 1997; Miller 2006; Nilsen 1997; Plante 2009; Rayson 1997; Smith 2012; Tannen 1990). Остановимся подробнее на нескольких исследовательских работах в рамках выделенных нами выше направлений.

Одной из первых работ, освещающей разнообразные коммуникативные стратегии на рабочем месте, является труд Д. Таннен «Talking from 9 to 5: Women and men at work». Автор анализирует речь мужчин и женщин в различных профессиональных ситуациях — при решении проблем, в отношениях, когда женщина является руководителем — пытается дать объяснение, почему мужчины и женщины обращаются к разным стратегиям коммуникативного взаимодействия на работе. В своей книге Таннен придерживается мнения, что гендер не является основным фактором выбора того или иного коммуникативного поведения, а представлен элементом комплекса личностных факторов (территориальных, классовых, этнических, религиозных, возрастных и духовных). Таннен отмечает, что стратегии общения у мужчин и женщин на рабочем месте представляют собой коммуникативные ритуалы (conversational rituals), которые реализуются как коммуникативные тенденции и не являются абсолютными нормами речевого поведения. Женщинам труднее находить подходящие коммуникативные тенденции, поскольку они исторически позже вошли в группу работающих и являются по мнению Таннен, «исторически не типичными работниками» [18, с. 21–132]. В более поздних работах Таннен выявляет ряд специфических гендерных особенностей реализации коммуникативных ритуалов на работе. Исследование способов выражения вежливости женщин и мужчин на рабочем месте приводит ее к выводу, что женщины-руководители в большей степени, чем мужчины, стремятся отдавать приказы, избегая при этом высокомерия и повышения авторитарности. Женщины перед тем, как критически отозваться о работе подчиненных, предпочитают оценить ее положительные стороны, тем самым вуалируют критику. Женщины-подчиненные чаще мужчин консультируются по производственным вопросам, создавая таким образом в глазах мужчин образ сотрудников с недалекими, поверхностными знаниями [9]. С. Шнурр занимается исследованием гендерного проявления лидерства в профессиональной культуре. Так, она рассматривает лидерство как комплексный концепт и исследует лингвистические особенности реализации лидерских качеств, а также проявление чувства юмора в профессиональной сфере. По мнению автора, лидерство в группе не может быть гендерно-нейтральным по характеру, т.к. маскулинные способы достижения руководящей должности принимаются обществом как норма [16, с. 7–20].

О гендерных особенностях проявления власти и дискриминации женщин на рабочем месте говорит Г. Брэдли в книге «Gender and power in the workplace». Используя оригинальный лингвистический материал, собранный на основе интервью мужчин и женщин из пяти общественных организаций, автор рассматривает, как гендерные процессы проявляются в различных профессиональных сферах. Автор разрабатывает новый подход в изучении стратегий получения власти и подавления мужского доминирования женщинами и гендерные стратегии

мужчин, пытающихся сдерживать женские «посягательства» на власть. Сейчас этот подход активно используется в западных исследованиях комплексного проявления властных отношений на работе между мужчинами и женщинами [1, с. 45–128]. К. Елвингтон в книге «Producing power: Ethnicity, gender and class in a Caribbean workplace» рассматривает отношения подчиненных и руководства на одной из фабрик о. Тринидад в Карибском море, где автор работал в течение года. Елвингтон пришел к выводу, что 80 % подчиненных являются женщинами, а абсолютное большинство административных должностей занято белыми мужчинами. Автор концептуализирует гендерные факторы социализации мужчин и женщин, находящихся на разных классовых ступенях, определяет лингвистическое своеобразие проявления гендерных, этнических и классовых различий на работе [19].

Стратегии успешности мужчин и женщин — одно из наиболее популярных направлений в западной науке. Основной сферой интересов исследований является анализ мужских поведенческих установок, лингвистическое осмысление речи руководителей-мужчин и создание на базе маскулинных стратегий успешности их женские варианты, помогающие женщинам продвинуться по карьерной лестнице. По мнению М. Брзезински, высокостатусная работа всегда оценивается обществом как мужская. Женщины, желающие иметь равные шансы на борьбу за лидерство и успех в карьере, интуитивно подстраивают свое профессиональное поведение и речь под мужские установки [2, с. 150–172]. Г. Эванс также рассматривает разнообразные стратегии успешности и говорит о том, что женщины, добившиеся успеха на работе, все чаще жалуются на то, что чувствуют озадаченность, злость, потерянность, ощущение ловушки, захваченности условиями, подавленность, сокрушенность. Причиной этого является бездумное перенятие мужских моделей коммуникативного поведения, в которых женщины вследствие незнания правил «игры в бизнес» вынуждены предполагать, импровизировать и даже блефовать. Бизнес, по мнению Эванс, является индивидуальной или командной игрой, правила для которой написаны мужчинами только потому, что рядом не было женщин [5, с. 60–148]. П. Хайм также придерживается мнения о том, что бизнес — это особый вид игры, в которой женщины должны научиться быть не только успешными членами команды, но и лидерами этой команды [8]. Интересны исследования мужчин, направленные на помощь женщинам в получении желаемой руководящей должности. Так, Л. Франкел в двух книгах под общим названием «Nice girls don't get it» изучает наиболее распространенные ошибки, мешающие женщинам добиться успеха. Автор считает, что для женщины создать благоприятное впечатление и быть милой гораздо важнее, чем добиться успеха. Для этого Франкел разграничивает понятия «милой девочки» (nice girl) и «успешной женщины» (winning woman). По мнению автора, если убрать некоторые особенности поведения, препятствующие созданию успешного образа

(детские ожидания, влияние родителей, непонимание своих сильных и слабых сторон и т.д.), большинство женщин могут стать полноценными уважаемыми руководителями [6, 7]. Освещение проявления гендера в специфических профессиональных сферах мы находим в книге Ж. Делаат «Gender in the workplace», где обобщенно рассматриваются мужские и женские стереотипы поведения на работе, освещаются пять причин женских неудач на работе [4]. Г. Паувел и Дж. МакИлви занимаются исследованием гендерных факторов, влияющих на продвижение мужчин и женщин по карьерной лестнице в сферах менеджмента и инженерии [10, 14, 15].

Лингвистические исследования профессиональной речи мужчин и женщин являются сегодня одним из наиболее популярных направлений. Здесь обращают на себя внимание два типа работ: работы, освещающие гендерные асимметрии профессиональных слов и выражений, зафиксированные в словарях, и работы, освещающие гендерные различия как в устной, так и в письменной формах профессиональной коммуникации. К первому типу можно отнести, например, работы А.П. Нильсен. В словаре Вебстера она обнаружила 517 названий профессий с признаками двух родов, 385 с признаками только мужского рода и 132 с признаками женского рода. Объяснение этой диспропорции исследовательница видит в исторически сложившихся особенностях разделения профессиональной деятельности, где мужчинам принадлежит неоспоримое первенство. Кроме того, мужчины дали названия многим профессиям, которые теперь используются в языке, именно поэтому на пять мужских профессий приходится одна женская [12]. К работам второй группы можно отнести, например, исследования Дж. Коутс живой речи мужчин и женщин в бытовой и частично в профессиональной сферах. Автор считает, что женщины чаще, чем

мужчины, прибегают к использованию вводных конструкций. В доказательство автор дает следующие объяснения полученным выводам: 1) женщины более склонны к обсуждению вопросов, требующих такта, им важны человеческие чувства; 2) женщины избегают любых проявлений категоричности, т.к. не хотят выступать в роли эксперта, а имеют цель сократить дистанцию между собой и собеседником; 3) женщины используют вводные конструкции (типа *I mean, I think, well, just, sort of*) для поддержания беседы, обеспечивая принцип кооперации. Однако отказ от выступления в роли эксперта означает сейчас для женщин потерю рабочего престижа и места в первичном сегменте рынка труда [3]. Среди прочих исследований можно отметить работу Д. Миллера «Pathways in the workplace», в которой автор придерживается мнения о том, что профессиональное общение находится под влиянием расовых и гендерных особенностей [11]. Р. Планте в работе «Doing gender diversity» изучает реализацию гендерных моделей коммуникативного поведения между сотрудниками, имеющими различные сексуальные ориентации. Автор фокусирует внимание на самом понятии «гендер» и считает, что он существует, проявляется социокультурно и обязательно функционирует в речи [13]. К. Смит в книге «Reading and writing in the global workplace» разрабатывает региональные особенности проявления гендера в профессиональной коммуникации [17].

Все вышеперечисленные исследования касаются, по большей части, гендерных аспектов устной деловой коммуникации, а также исследований профессионального тезауруса и социокультурных особенностей, проявляемых в профессиональной сфере. Динамичная тенденция их развития является безусловной и представляет научную ценность для современных гендерных лингвистических исследований, проводимых не только зарубежом, но и в России.

Литература:

1. Bradley H. Gender and power in the workplace [Текст]: Analysing the impact of economic change / H. Bradley. — England: Palgrave Macmillan, 1998. — 262 p.
2. Brzezinski M. Knowing your value: women, money, and getting what you're worth [Текст] // M. Brzezinski. — N.Y.: Weinstein Books Publishing, 2011. — 187 p.
3. Coates J. Men talk: Stories in the making masculinities [Текст] / J. Coates. — Blackwell Publishing Limited, 1997. — 285 p.
4. DeLaat J. Gender in the workplace: A case study approach [Текст] / J. DeLaat. — 2nd ed. — Sage Publications, Inc, 2007. — 144 p.
5. Evans G. Play like a man, win like a woman: What men know about success that women need to learn [Текст] / G. Evans. — N.Y., Broadway Books, 2000. — 187 p.
6. Frankel L.P. Nice girls don't get it: 99 ways to win the respect you deserve, the success you've earned, and the life you want [Текст] / L.P. Frankel. — N.Y.: Time Warner Book Group, 2007. — 190 p.
7. Frankel L.P. Nice girls don't get the corner office: 101 unconscious mistakes women make that sabotage their careers [Текст] / L.P. Frankel. — N.Y.: Time Warner Book Group, 2004. — 255 p.
8. Heim P. Hardball for women: Winning at the game of business [Текст] / P. Heim. — England: Plume, 2005. — 352 p.
9. Kendall S. Gender and language in the workplace [Текст]: Gender discourse / S. Kendall, D. Tannen // Ed. by R. Wodak. — London: Sage, 1997. — 189 p.
10. McIlwee J.S. Women in Engineering: Gender, power and workplace culture [Текст] / J.S. McIlwee // Surry series in science, technology and society. — N.Y.: State University of New York Press, 1992. — 270 p.

11. Miller J. Pathways in the workplace: The effects of gender and race on access to organizational resources [Текст] / J. Miller // American sociological association rose monographs. — Cambridge University Press, 2006. — 132 p.
12. Nilsen A.P. Sexism and language [Текст] / A.P. Nilsen // National council of teachers of English. — Urbana, 1997. — P. 35–46.
13. Plante R.F. Doing gender diversity [Текст]: Readings in theory and real-world experience / R.F. Plante. — 1st ed. — England: Westview Press, 2009. — 579 p.
14. Powell G.N. Gender and diversity in the workplace: Learning activities and exercises [Текст] / G.N. Powell. — Sage Publications, Inc, 1994. — 160 p.
15. Powell G.N. Women and men in management [Текст] / G.N. Powell. — 4th ed. — Sage Publications, Inc., 2010. — 264 p.
16. Schnurr S. Leadership discourse at work: Interactions of humour, gender and workplace culture [Текст] / S. Schnurr. — Palgrave Mcmillan, 2009. — 240 p.
17. Smith B.Q. Reading and writing in the global workplace: Gender, literacy, and outsourcing in Ghana [Текст] / B.Q. Smith. — England: Lexington Books, 2012. — 210 p.
18. Tannen D. Talking from 9 to 5: Women and men in the workplace [Текст] / D. Tannen // Language, sex, and power. — N.Y., Avon, 1994. — 180 p.
19. Yelvington K. Producing Power: Ethnicity, gender, and class in a Caribbean workplace [Текст] / K. Yelvington. — N.Y.: Temple University Press, 1995. — 320 p.

Крылатые фразы из отечественного кинематографа как прецедентные тексты

Метелкина Ольга Андреевна, студент

Башкирский государственный университет (г. Уфа)

Проблема прецедентных текстов очень актуальная и даже модная в наше время. Впервые понятие «прецедентный текст» было введено в отечественную лингвистику Юрием Николаевичем Карауловым. В своей работе «Русский язык и языковая личность» [1, с. 76] он писал о том, что прецедентный текст должен обладать следующими свойствами:

1) быть значимыми для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях;

2) иметь сверхличностный характер, то есть быть известным широкому кругу людей, включая предшественников и современников;

3) возобновляются неоднократно в дискурсе отдельной языковой личности и социума.

Изучением прецедентных текстов занимались такие известные ученые, как В.Г. Костомаров, В.В. Красных, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко.

Конец XX — начало XXI века — время информационных технологий и телевидения. Активно входят в наш язык многие цитаты из фильмов, давно уже превратившиеся в пословицы и поговорки, фразеологизмы и устойчивые выражения; они окружают нас практически ежедневно, подстерегая в заголовках газет, в текстах песен, в разговорной речи. Именно поэтому вопрос о прецедентных текстах из кинематографа сейчас очень актуален.

В сборнике «Крылатые фразы и афоризмы кино», составленном А.Ю. Кожевниковым [2] насчитывается 1319 крылатых изречений из отечественных фильмов с 1934 г. («Веселые ребята») по 1986 г. («Кин-дза-дза»).

Многие из этих картин уже давно разлетелись на цитаты, это «Бриллиантовая рука» (176 фраз), «Джентельмены удачи» (135 фраз), «Двенадцать стульев» (118 фраз), «Кавказская пленница» (108 фраз), «Золотой теленок» (106 фраз), «Иван Васильевич меняет профессию» (102 фразы).

Изучением прецедентных феноменов из сферы-источника «кино» занимались довольно редко. Мне знакомы две работы, затрагивающие данную тему — это «Кино как источник интертекстуальности» М.Н. Крылова [3] и статья М.И. Косарева «Прецедентные феномены со сферой источником «кино» в печатных СМИ Германии» [4]. В данной работе ученый приходит к выводу, что для немецкого языка характерно, что «источниками прецедентных феноменов чаще всего становятся фильмы, которые можно назвать «культовыми». Такие кинофильмы настолько глубоко проникают в массовое сознание, что продуцируют интертексты в окружающей реальности», как правило это голливудские экшны и боевики. Если мы сравним эти данные с результатами опроса наших студентов, то придем к интересному выводу: у русских наблюдается практически противоположная картина — наиболее часто цитируются фразы из отечественного кино, и именно комедий. Также очень часто встречаются и цитируются фразы из мультфильмов. (Например, «Спокойствие, только спокойствие», «Пустьaki дело житейское», «Мужчина в самом расцвете сил» — «Карлсон, который живет на крыше», «Ребята, давайте жить дружно!» — «Приключения кота Леопольда», «Кто

ходит в гости по утрам, тот поступает мудро», «До пятницы я совершенно свободен» — «Приключения Винни Пуха и его друзей» и т.д.).

Совсем недавно в Интернете был проведен социологический опрос, целью которого было выяснить, какая из крылатых фраз советского кино наиболее популярна. В опросе приняли участие почти 10 тысяч человек. Мы решили провести подобный опрос среди студентов Башкирского государственного университета (г. Уфа) и выявить не только, самые употребительные цитаты из кино, но и в каких речевых ситуациях они обычно используют. Конечно, нами было опрошено гораздо меньшее количество людей, всего 100 человек. И опрос был проведен совсем в другой форме. В интернете были предложены уже популярные фразы и люди должны были просто проголосовать за понравившуюся, мы же предложили участникам нашего опроса самим вспомнить крылатые изречения и назвать любимые. Любопытно то, что в общей сложности было упомянуто свыше 350 различных устойчивых фраз. Конечно, не все из них были известны, часто человек писал фразу, которая просто ему нравится. Практически все фразы из фильмов советского периода. Выражений из картин последнего десятилетия всего 25. И лишь 5 из них повторяются, остальные фразы имеют единичное упоминание, поэтому их пока нельзя отнести к прецедентным текстам. Также многие фразы из современного кино довольно грубые, порой даже со злой издевкой или пошлостью (например, «Я прошел долгий путь от сперматозоида до командира подводной лодки» — из к/ф «72 метра»), но все же встречаются и среди них и высказывания о любви, о женщинах («Любовь, она как насморк — приходит неожиданно» — из к/ф «Мамы», 2012 г.). Очень часто то или иное выражение уже использовалось раньше, но запомнилось оно людям именно в фильме (как например, фраза «Все люди братья» принадлежит еще Каину — старшему сыну Адама и Евы, но популярна эта фраза среди молодежи именно из фильма «Ёлки-2»). Наиболее популярные фразы из современных отечественных фильмов:

1. «Все люди братья» — из к/ф «Ёлки-2» (2011 г.), 15 человек
2. «Ты теперь, конечно, не самый наш близкий друг» — из к/ф «О чем говорят мужчины» (2010 г.), 10 человек
3. «Главное — не бойся прощаться с тем, что не делает тебя счастливым» — из к/ф «Мамы» (2012 г.) — 9 человек
4. «Я — алкоголик из Москвы» — из к/ф «Самый лучший фильм», 7 человек
5. «Такая машина только у меня и у Майкла Джексона» — из к/ф «Бригада», 5 человек

Еще одна любопытная тенденция, которую мы обнаружили в ходе нашего опроса — то, что многие фразы герои кинофильмов произносят не в трезвом состоянии. Например, из 11 самых распространенных фраз таких целых 5.

В результате опроса мы выделили 11 наиболее часто употребляемых крылатых изречений:

1) «Спортсменка, комсомолка и просто красавица» (из к/ф «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика») — 75 человек.

Произносит Саахов, приглашая Нину перерезать ленточку на открытии ЗАГСа. Расхваливает девушку, так как она ему нравится и он хочет взять ее в жены.

В наше время очень любят употреблять эту фразу как пожелание. Довольно часто на чьем-нибудь дне рождения можно услышать: «...Дорогая Света! Ты у нас спортсменка, комсомолка и просто красавица! Так оставайся же такою...»

2) «Гюльчатай, открой личико» (из к/ф «Белое солнце пустыни») — 66 человек.

Произносит Петруха, когда уговаривает Гюльчатай открыть личико.

Часто используют в шуточной форме. Однажды передо мной развернулась такая картина. Молодой человек на выступлении был переодет в костюм девушки, увидев своих друзей в зале естественно застенчиваясь. И тогда один из друзей крикнул: «Эй, Гюльчатай, открой личико!»

3) «Очень приятно, царь!» (из к/ф «Иван Васильевич меняет профессию») — 64 человека.

Произносит Иван Васильевич Бунш, притворяясь царем Иваном Грозным и здороваясь с русскими красавицами.

В наше время часто используют также при знакомстве, когда хотят разрядить обстановку. Употребляют с издевкой, когда при знакомстве один человек довольно долго представляется, при этом расхваливая себя, хотя на самом деле все его достижения довольно скромные и вообще упоминать их в данный момент не следует. Например, «Сергей Васильевич, замдиректора училища №5, председатель молодежного движения, участник 2 семинара...» — «Очень приятно, просто царь»

4) «Минуточку! Минуточку... Будьте добры, помедленнее... я записываю» (из к/ф «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика») — 57 раз.

Произносит не совсем трезвый Шурик, когда пытается записать речь Саахова на открытии ЗАГСа.

Употребляется обычно в ироничном контексте. Когда хотят подчеркнуть, что это вовсе ненужная информация. Например, староста в вашей группе немного зазналась и раздает всем поручения налево и направо... И тут самый остроумный из группы может выпалить эту фразу.

5) «Какая гадость эта ваша заливная рыба» (из к/ф «Ирония судьбы, или с легким паром») — 52 человека.

Произносит пьяный Ипполит, размышляя о смысле жизни и поедая заливную рыбу, приготовленную Надей.

Часто используют, когда говорят о чем-то надоевшем и неприятном.

6) «Птичку жалко» (из к/ф «Кавказская пленница») — 50 человек.

Произносит не совсем трезвый Шурик в ресторане, когда услышал тост официанта о маленькой и гордой птичке, которая, полетев на солнце, опалила крылья и упала прямо в ущелье.

Часто используется в ситуациях, когда человек плачет и не хочет называть действительную причину своих слез.

Можно привести пример употребления этой фразы в современной литературе: «После «Моста Ватерлоо» впечатлительный Максим вышел с мокрыми глазами. — Что, птичку жалко? — подковырнул тогда Алексей. — Дурак. Себя жалко, — зло огрызнулся Флоровский». [Семен Данилюк. Рублевая зона (2004)]

Также эта фраза давно уже является прецедентным заголовком. Например, недавно среди школьников проходил экологический конкурс «Птичку жалко».

7) «Я требую продолжение банкета» (из к/ф «Иван Васильевич меняет профессию») — 37 человека

Произносит пьяный Бунш в костюме Ивана Васильевича после того, как банкет закончился.

В наше время эта фраза уже давно стала «народной», практически ни одна свадьба, ни один юбилей не заканчиваются без этого крылатого изречения.

Довольно часто употребляют это выражение и в СМИ, приведем один из примеров: «... В конце концов Чуб не выдержал: — Давайте сегодня праздновать, а поработаем завтра. Это прозвучало почти как «Я требую продолжения банкета!». Хорошо, что Путин не задержался еще на час! В конце концов телекамеры выпроводили из зала совещания, а для пишущих журналистов прекратили трансляцию. [Лариса КАФТАН. Перед совещанием с Путиным губернаторы расслабились в баре // Комсомольская правда, 2004.03.26]

8) «Все, кина не будет, электричество кончилось» (из к/ф «Джентельмены удачи») — 32 человека

Произносит Косой, когда милиция нашла их шайку.

Почти каждый раз, когда приходишь в кинотеатр и после рекламы гасят свет, а экран становится черным, какой-нибудь остряк произносит эту фразу.

9) «Так вот ты какой, северный олень» (из к/ф «Снежная королева») — 23 человека

Произносит Герда, увидев северного оленя.

В наше время часто употребляют эту фразу в ироничном варианте, когда очень много о чем-то наслышаны, но еще никогда до этого не видели (нередко даже с долей разочарования). Например, одна подруга хвасталась перед другой своим парнем, очень красочно описывала его. И когда девушка впервые увидела избранника подруги, произносит эту фразу.

11) «Танцуют все!» (из к/ф «Иван Васильевич меняет профессию») — 14 человек

Восторженно восклицает Бунш в одеянии царя.

Эту фразу можно встретить в рассказе Венедикта Ерофеева еще в 1985 г. «Вальпургиева ночь, или Шаги командора»: «Мы отмечаем сегодня вальпургиево празднество силы, красоты и грации! ... Ха-ха! Танцуют все! Белый танец! Алеха! Алеха». [Венедикт Ерофеев. Вальпургиева ночь, или Шаги командора (1985)]

Эта фраза также стала прецедентным заголовком, об этом свидетельствуют телепередача «Танцуют все!» и танцевальный конкурс с одноименным названием.

Проделанные исследования показывают, что носители языка имеют представления о прецедентных текстах, которые получают широкое распространение в различных стилях: не только в художественной литературе, но и в политических текстах, в рекламе, СМИ, в разговорной речи. Прецедентные тексты становятся устойчивым составляющим носителей языка. И одним из основных источников прецедентных текстов в наше время, несомненно, является кинематограф. Наш опрос проводился среди студентов, и отраднo было заметить, что нынешняя молодежь хорошо знакома с отечественными фильмами. Также выбор устойчивых фраз именно из отечественных комедий, а не из триллеров или ужастиков показывает нам черту характера русского народа — юмор, добрую иронию, очень часто направленную даже на самого себя.

Литература:

1. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М., Наука, 1987. — 261 с.
2. Кожевников А.Ю. Крылатые фразы и афоризмы кино. Любимые отечественные комедии. — М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2011. — 304 с.
3. Крылова М.Н. Кино как источник интертекстуальности. (На материале сравнительных конструкций). Сайт: <http://www.portalus.ru>
4. Косарев М.И. Прецедентные феномены со сферой-источником «кино» в печатных СМИ Германии / М.И. Косарев // Известия Уральского государственного университета. — 2007. — № 50. — С. 109—116.

Лингвистические особенности современного англоязычного искусствоведческого дискурса

Милетова Екатерина Владимировна, ст. преподаватель
Пятигорский государственный лингвистический университет

Научный переворот конца XX столетия и переход на совершенно новый уровень изучения языка, выходящий за пределы предложения и текста, привел к тому, что вопрос о связи процесса вербальной репрезентации знаний человека с глубинными механизмами его ментальной деятельности звучал особенно остро. Именно влияние и значимость когнитивной активности индивида объясняет чрезмерную популярность когнитивной лингвистики, приоритетной целью которой считается анализ и специфика феномена «дискурс», являющегося предметом многочисленных споров ученых.

В рамках настоящей статьи попытаемся определить природу современного англоязычного искусствоведческого дискурса, сделав акцент на его лингвистические особенности.

Сразу отметим, что существуют различные подходы к рассмотрению природы искусствоведческого текста. Так, например, некоторые специалисты, в частности, У.А. Жаркова, трактуют искусствоведческий дискурс, как «аллюзию к названию науки об искусстве». При этом его сущность — любой текст, в котором критик преследует своей целью «ведать искусством» (Жаркова, 2011: 49–50).

В работах А.П. Булатовой искусствоведческий дискурс определяется как «вербализованный опыт мышления относительно области объектов, бытующих как произведения искусства, организованный в рамках стратегий восприятия, авторитета, оценочности и других искусствоведческих стратегий» (Булатова, 1999: 44). Ключевым моментом для автора является процесс восприятия, поскольку любое произведение искусства подразумевает ответную реакцию зрителя/слушателя.

Наша трактовка дискурса искусствоведа сводится к тому, что искусствоведческий дискурс, представляет собой *целенаправленную деятельность применительно к сфере искусства, осуществляемую ее участниками в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами.*

Следует сказать, что искусствоведческий дискурс описывает пространство произведений искусства. Процесс коммуникации в данном пространстве осуществляется невербально, то есть кодированная посредством знаков, символов, красок информация интерпретируется усилиями критика, эксперта вербально, приобретая вторично знаковый характер и становясь более доступной широким массам. В силу того, что мнения критиков носят ярко выраженный субъективный характер, можно утверждать, что тексты по искусству представляют собой неиссякаемый ресурс, пополняющийся регулярно новыми идеями,

толкованиями, не теряющими своей актуальности с течением времени.

Безусловно, современный искусствоведческий дискурс имеет ряд особенностей. Художник нового поколения более прагматичен, отчасти, циничен, он не является возвышенным творцом, воспевающим прекрасное, а тесно связан с реалиями повседневной жизни, диктующими ему свои правила игры (Козловская, 2003: 71–72). В результате возникают деловые отношения между художником и зрителем (критиком), в которых материально-денежная составляющая выступает неотъемлемой частью, например:

7) *The commercial value of art has usurped its spiritual value*, indeed, seems to determine it. *Art's esthetic, cognitive, emotional and moral value* — its value for the dialectical varieties of critical consciousness — *has been subsumed by the value of money.*

Art has never been independent of money, but now it has become a dependency of money. Consciousness of money is *all-pervasive*. It informs art — virtually everything in capitalist society — the way Absolute Spirit once did, as Hegel thought. *Money has always invested in art*, as though admiring, even worshipping, what it respected as its superior — the true treasure of civilization — but *today money's hyper-investment in art, implicitly an attempt to overwhelm it, to force it to surrender its supposedly higher values, strongly suggests that money regards itself as superior to art* (www.artnet.com).

В данном случае критик размышляет о роли и ценности искусства в его денежном эквиваленте (*commercial value of art*), пытается провести параллель между ними (*Art's esthetic, cognitive, emotional and moral value ... has been subsumed by the value of money; Art has never been independent of money, but now it has become a dependency of money*) и выявить более сильное звено в цепи, которым выступает денежный ресурс (*today money's hyper-investment in art, implicitly an attempt to overwhelm it, to force it to surrender its supposedly higher values, strongly suggests that money regards itself as superior to art*).

Подобная тенденция носит негативный характер, поскольку традиционное чувство красоты и изящества отходит на второй план, уступая позиции веяниям нового времени. В контексте этого мы говорим о том, что произведения искусства сегодня — это товар, представляющий огромную ценность, прежде всего, материальную, преследующий основную цель — приносить высокие дивиденды, как самому художнику, так и владельцу частных коллекций. В результате происходящего, выстраиваются

отношения, в которых деньги играют едва ли не ведущую роль, где все подчинено законам экономической науки.

Следующей особенностью рассматриваемого типа дискурса является своеобразная терминологическая база, заслуживающая пристального внимания ученых. Современную терминосистему данного типа коммуникации исследователи делят на классы. Так, А.П. Булатова говорит о собственно терминах, «квазитерминах» и общеупотребительной лексике. По словам автора, термины выступают как знаки дискурса, общеупотребительные слова и словосочетания несут дополнительное значение и применяются для именования специфических объектов, «квазитермины» — «частотные в конкретном дискурсе отрезки речи (как правило, именные), имеющие большую степень устойчивости и сочетающиеся в семантике дескриптивное и оценочное значение (Булатова, 1999: 51–52).

Не вызывает сомнения тот факт, что лексическая наполняемость претерпела ряд изменений с течением времени в результате своего рода переворота, имеющего место в сфере искусства.

Здесь мы имеем в виду те случаи, когда автор искусствоведческой статьи, используя свой природный дар и уникальную способность уловить мельчайшую деталь, ускользающую от внимания простого обывателя, описывая стиль, техники художника, вводит корпус своих терминов. Приведем пример:

8) French post-impressionist painter Henri Matisse produced works of such innovative daring and aesthetic vigour, they remind us that, before the advent of celebrity youth culture, artists were often expected to mature into a more spirited adventurousness. Exhibited here are startlingly lyrical late images, transposed on to lithographic plates from arrangements of **scissor-cut** painted paper. One can eulogize on Matisse's mastery of colour, the push and pull of his pictorial depths but, like all great art, it is impossible to say what makes these works so extraordinary. They just are (www.guardian.co.uk).

Здесь мы наблюдаем словотворчество автора, реализуемое посредством использования термина «*scissor-cut*», служащего для обозначения неповторимой техники мастера. Подобная тенденция, отмеченная в 21,25% выборки, весьма частотна в сфере прилагательных, например, *the most pleasure-inducing of all artists, a soul-searching artist, a clear-eyed artist, a mirror-type effect, low-life scenes* и др., поскольку именно корпус прилагательных позволяет очень точно и красочно передать качество, дать оценку тому или иному явлению.

Доля терминов, имеющих непосредственное отношение к текстам по искусству, в масштабах нашей выборки не столь значительна (≈12%); как правило, они используются для обозначения объектов, стилей, направлений и служат своего рода маркерами сферы искусства. Обратимся к примеру:

9) One of the most influential artists in the history of twentieth-century painting, Paul Cézanne (1839–1906) has inspired generations of modern artists. Generally

categorized as a **Post-Impressionist**, his unique method of building form with color and his analytical approach to nature influenced the art of **Cubists**, **Fauvists**, and successive generations of **avant-garde artists** (www.metmuseum.org).

Мы наблюдаем, что слова *Post-Impressionist*, *Cubists*, *Fauvists*, *avant-garde artists* называют направления и представителей соответствующего течения в искусстве. Задача автора в данном контексте заключается в демонстрации своих знаний, поскольку, как отмечалось ранее, всякий критик, искусствовед стремится «ведать искусством», подчеркивая незыблемый авторитет собственного мнения.

Для современного искусствоведческого дискурса характерно появление новых терминов, слов, зачастую заимствованных из других областей, например, *curator*, *performance* и др.:

10) A lost masterpiece by Henri Matisse is going on public **display** for the first time in three decades. The Plum Blossoms (1948), one of a series painted by Matisse in southern France, has evaded the gaze of **curators** and scholars since the 1970s. Now the Museum of Modern Art in Manhattan has acquired the painting, one of the artist's last major works, following an approach from an art **dealer** (www.guardian.co.uk).

В приведенном отрывке отмечаем употребление слов *display*, *curators*, *dealer*, которые изначально не имели отношения к искусству, тем не менее, позже прочно закрепились в лексиконе критиков и искусствоведов. Доля обозначенных новообразований, реализуемых преимущественно семантикой имени существительного, незначительна, в масштабах нашей выборки составляет (≈9,5%).

Следует сказать, что имя прилагательное, репрезентируемое указанными лексическими единицами — явление весьма редкое, имеющее скромный показатель в выборке — 2,1%. Приведем один из немногочисленных примеров:

Willem de Kooning was a painter's painter. He knew exactly how to push and pull the oil around the canvas so the surface happenings appear to have been bred by an act of nature. He knew everything to arouse **curator interest** and a great desire to search for his real message (www.guardian.co.uk).

Здесь лексема *curator*, находясь в препозиции к слову *interest*, определяет его и вербализуется семантикой имени прилагательного.

При анализе эмпирического материала нами были отмечены случаи употребления понятий, не ограничивающихся сферой искусства, а имеющих широкий диапазон применения, например:

11) His **oils** on **canvas** and linen are the best he has made. Solid, muscular and brushed into existence with a perfunctory, get-it-done-quickly vigor, each is also dreamy and elusive: a lovely symphony of subtly modulated organic tints quietly electrified by otherworldly light (www.latimes.com).

Так, слова *oil* (масляные краски), *canvas* (холст), существуют и вне данного контекста и могут относиться к пласту общезыковой лексики.

Кроме того, мы обнаружили, что в целом тематические тексты по искусству располагают корпусом иноязычной лексики ($\approx 8\%$), например:

12) Botticelli is so clear and crisp. Totally uninterested in *chiaroscuro* or ambiguity or even the poetry of landscape, he has a harshness of line that makes him the perfect artist for the hardnosed merchants who funded the Florentine Renaissance — and yet, paradox of paradoxes, he is one of art's supreme mystics.

His tough lucidity tricks the commonsense eye into accepting the occult. Slender arms and legs, polished leaves, a centaur's beard — all are visualized by Botticelli like pieces of imaginary sculpture held under the smooth surfaces of his pictures. And yet, nothing is real at all. The sea is too green to be wet, the women too beautiful to live, their dancing feet don't even touch the earth. Botticelli is so popular, so lovely — and yet if any artist could drive you mad with his conundrums, it would be him (www.guardian.co.uk), где слово «*chiaroscuro*» — образец подобного рода заимствования.

Наряду с существительными нами были отмечены случаи употребления заимствованных имен прилагательных, имеющих относительно скромный показатель в масштабах выборки ($\approx 3\%$), приведем пример:

13) Titan began to set Venice on its ear with a jazzier style: intensified color patches and *virtuoso brushstrokes* front and center, and a more 3-D-looking naturalism, all on canvas (lighter weight, larger formats and when rolled up, extremely portable) (www.newsweek.com).

В данном контексте мы встречаем словосочетание *virtuoso brushstrokes*, в котором имеется заимствованное прилагательное «*virtuoso*», служащее для передачи оценки мастерства и таланта художника.

Отметим, что по критерию научности искусствоведческие тексты необходимо отнести к разряду научных или научно-популярных, при этом они могут быть написаны как научным, так и разговорным языком, сравним примеры:

Tintoretto's «modern» and subversive quality starts with his *shockingly dramatic spatial effects*. The Italian Renaissance developed perspective as a means to create a *realistic illusion* of *three-dimensional space*: Tintoretto stretches this idea to bursting point by using absurdly long and vast perspectives. This is taken to the most *surreal effect* in his painting of Venetian heroes stealing the corpse of St Mark from an eastern city, imagined as a receding palatial vista under a sky of storm and fire (www.guardian.co.uk).

Здесь мы наблюдаем изобилие научных слов, фраз и весьма экспрессивных эпитетов, обслуживающих коммуникацию в пределах искусствоведческого дискурса: *shockingly dramatic spatial effects*, *a realistic illusion*, *three-dimensional space*, *surreal effect*.

China's *red-hot art* market is not *cooling*. Today's biggest draws are paintings done in the realistic style... (www.newsweek.com).

В данном контексте обозначим употребление фраз *red-hot art market* и *is not cooling*, благодаря которым повествование приобретает разговорный оттенок и содержит в себе эмоциональный компонент, реализуемый посредством лексических единиц *red-hot* и *cooling*, характеризующихся яркой экспрессией и принадлежащих к разговорно-бытовому стилю речи. Очевидно, что прилагательное *red-hot*, состоящее из двух сем *red* и *hot*, объединенных на основании ассоциативной связи (красный — горячий), несет смысловую нагрузку всего текста. Полагаем, автор статьи преследует определенные цели, и подобное словотворчество не является случайным, поскольку критик с одной стороны, дает оценку рынку спроса произведений искусства (*hot*) и, с другой — имплицитно демонстрирует политическую идеологию, существующую в стране (*red*), в соответствии с которой складываются вкусовые предпочтения и запросы публики.

Кроме того, автор статьи может демонстрировать свое безучастное отношение к тому или иному произведению и, наоборот, высказывать свои суждения и подчеркивать личную оценку, например:

Throughout his long career, *Monet consistently depicted the landscape and leisure activities of Paris and its environs as well as the Normandy coast*. He led the way to twentieth-century modernism by developing a special style that strove to capture on canvas the very act of perceiving nature (www.metmuseum.org).

17) The image is *undoubtedly stark and cold*, but it somehow manages to come across as *rich*, even *beautiful*. It is perfectly composed in the way it leads the viewer's eye to «discover» the dinosaur anew each time (www.guardian.co.uk).

В первом примере мы говорим не столь о безучастном отношении к личности художника, сколь о констатации факта, выражении мысли, не вызывающей сомнения, споров среди ценителей искусства. С точки зрения лексического наполнения утверждение понятно, доступно широкому кругу читателей. Полагаем, что данный текст можно назвать безэмоциональным, поскольку в нем не используются основные средства, участвующие в создании эмоционального фона. К числу наиболее значимых приемов относятся, на наш взгляд: междометия, вопросительные и восклицательные предложения, эмоционально-оценочная лексика, реализуемая преимущественно семантикой имени прилагательного. Именно отсутствием вышеуказанных маркеров экспрессивности, имени прилагательного в первую очередь, объясняется общая безэмоциональность и «сухость» контекста.

Во втором — автор высказывает свою точку зрения относительно произведения искусства, дает личную оценку, используя для этого ряд эпитетов: *undoubtedly stark and cold*, *rich*, *beautiful*. Семантически фраза *undoubtedly stark and cold* за счет прилагательных *stark* и *cold* подра-

зумевают оценку со знаком (-), что подтверждают их дефиниции: *stark* — very plain in appearance, with little or no colour or decoration (LDCE, 2006: 1617); *cold* — unfriendly or lacking normal human feelings such as sympathy, pity, humour, etc. (LDCE, 2006: 291).

Однако мы отмечаем, что в данном случае речь идет о положительной оценке, передаваемую усилиями лексем *rich*, *beautiful*, имеющих, в свою очередь, семантику оценки со знаком (+). Проанализируем значения лексем: *rich* — strong and attractive (LDCE, 2006: 1414); *beautiful* — extremely attractive to look at; very good or giving you a great pleasure (LDCE, 2006: 116). Очевидно, что рассматриваемые лексические единицы содержат сему «being attractive», используемую для выражения положительной оценки. Кроме того, общая положительная оценка превалирует за счет употребления конструкции *perfectly composed* с наречием *perfectly*, имеющего следующие словарные значения: 1. completely — used to emphasize what you are saying; 2. in a perfect way (LDCE, 2006: 1220).

Подобное явление мы наблюдаем и при передаче негативных эмоций:

18) The volcanic artist appears to be ***darkly comic, cranky, arrogant, angry, self-doubting, and monstrous*** (www.newsweek.com), где прилагательные *darkly comic, cranky, arrogant, angry, self-doubting, monstrous* служат средством выражения отрицательной оценки, о чем свидетельствуют их дефиниции. В справочных изданиях зафиксированы следующие значения указанных лексических единиц: *darkly comic* — dealing with something that is bad or upsetting in a funny way (LDCE, 2006: 396); *cranky* — strange; bad-tempered (LDCE, 2006: 366); *arrogant* — behaving in an unpleasant or rude way because you think you are more important than other people (LDCE, 2006: 69); *angry* — feeling strong emotions which make you want to shout at someone or hurt them because they have behaved in an unfair, cruel, offensive etc. way, or because you think that a situation is unfair, unacceptable etc. (LDCE, 2006: 49); *self-doubting*, являющееся производным от *self-doubt* — the feeling that you and your abilities are not good enough (LDCE, 2006: 1488); *monstrous* — very wrong, immoral, or unfair; unusually large; unnatural or ugly and frightening (LDCE, 2006: 1064). Очевидно, что все представленные единицы содержат общую сему «being bad/ unpleasant», усилиями которой передается негативная оценка автора искусствоведческой статьи.

Обратимся к следующему примеру:

19) Painting is something obscene and vicious, and utterly compelling, when Bacon wields the brush. His studio, preserved as a sealed room into which you peer anxiously as if you were looking into a poisonous snake's glassed box, is at once a monument to the solitude and mystery of creation and ***a scary claustrophobic nightmare in pink and purple and unshaded light bulbs***. His paintings are like that, too. Bacon found himself as a painter in the repressive aftermath of the Second World War, with paintings that turn surrealism

inside out and expose the mind's viscera. But it is the Old Masters, their rich cream surfaces and heavy frames on velvet wallpaper, with whom Bacon converses. His series of paintings of imprisoned, suffering, ridiculous popes meditate on Velázquez's great ruddy-faced Pope Innocent X and on the tyranny of the portrait; there is an idea in Bacon of art as violence, as cruelty, and his eviscerated nudes are never the objects of sentimental compassion. His art can oppress in the mass but ***when you come across one of his paintings*** in some dull and predictable collection of postwar art, ***it's like meeting the most horrible, fascinating old bastard in the club*** (www.guardian.co.uk).

Здесь критик отождествляет студию автора с его творчеством ***a scary claustrophobic nightmare in pink and purple***, а возможность непосредственно увидеть картину — с встречей с ужасным «ублюдком» ***the most horrible, fascinating old bastard***, высказываясь весьма экспрессивно, вызывая, тем самым, отторжение читателя.

Также следует отметить, что критик может говорить об искусстве в общих чертах и детально, подробно описывая отдельно взятую работу. Приведем примеры:

20) The ***perfection of Raphael's art***, which once made him ***the most revered painter of all***, has done much to harm his popularity in modern times. Today he is ***in the curious position of being at once indestructibly famous, irremovably in the canon, and yet largely unloved***.

People are trained now to ***dislike art like Raphael's without really looking at it***: the very words that praise it — ***harmonious, proportionate, and classical*** — condemn it to oblivion ***in a world that despises those virtues***.

Nothing is ever likely again to restore Raphael to the status of a popular classic — but nor will ***the museums be taking his works off the walls any time soon*** because he is, like it or not, ***one of the supreme visual creators who ever lived*** (www.guardian.co.uk).

21) Art becomes a ***spirited game of interpretation*** in Ivan Seal's ***small-scale oil paintings***. The ***objects*** he shows seem ***ordinary enough***: you could be looking ***at the handle of a chisel, left casually hanging off the edge of a block, or a lump of clay rolled into a sausage***. What Seal paints appears ***so plain and simple*** it's almost ***funny***. Yet ***there's something not quite right about these little canvases***.

Up close, his ***dense painted surfaces*** refuse to settle down: the ***intricate detail*** of an ***ornamental clock*** or a ***stack of shredded paper*** becomes ***a mutating jumble of color that does not seem to reflect real life***. He often ***sets his subject matter against limitless black backdrops***, like the objects have just been thrown up from the void. In fact, Seal paints largely from memory at the rate of a work a day, making his ***approach improvised and automatic***. Yet with the paint applied in ***thick brushstrokes***, or sculpted with a palette knife, ***the artworks themselves are very much of this world***. They ***dart back and forth between reality and the distortion of things remembered*** (www.guardian.co.uk).

В первом примере критик повествует о новой тенденции в мире искусства, размышляя о том, что сегодня сюжеты и образы, изображаемые Рафаэлем, не столь близки зрителю. Их актуальность ставится под сомнение, поскольку новая эпоха предполагает рождение новых идеалов, новых образов, сюжетов, а амплуа мастера в настоящее время не находит должного отклика у достопочтенной публики. В статье читаем: «... *he is in the curious position of being at once indestructibly famous, irremovably in the canon, and yet largely unloved*». При этом критик высоко ценит творчество художника, используя эпитеты *harmonious, proportionate, and classical*, которые имеют общую сему «good, attractive», о чем свидетельствуют их дефиниции: *harmonious* — parts, colours etc. that are harmonious look good or work well together (LDCE, 2006: 742); *proportionate* — something that is proportional to something else is in the correct or most suitable relationship to it in size, amount, importance, etc. (LDCE, 2006: 1316); *classical* — belonging to a traditional style or set of ideas (LDCE, 2006: 270). Положительная оценка всего повествования подтверждает закономерность о том, что «если составляющая часть объекта оценки характеризуется как красивая, привлекательная, то и весь объект в целом воспринимается красивым» (Алимурадов, Каратышова, 2010:88).

Во втором случае автор искусствоведческой статьи рассматривает творчество художника, описывая его манеру, акцентируя внимание на широкий диапазон изображаемых им объектов: *the handle of a chisel, a lump of clay*. Критику удастся при помощи целого ряда эпитетов (*a spirited game, plain and simple, funny, dense painted surfaces, intricate detail, limitless black backdrops, approach improvised and automatic, thick brushstrokes*) придать повествованию эмоциональный компонент, поддерживая, тем самым, живой интерес со стороны читателей. Проанализируем лишь некоторые дефиниции: *plain* — very clear, and easy to understand or recognize (LDCE, 2006: 1247); *simple* — 1. not difficult or complicated to do or understand; 2. made in a plain style, without a lot of decoration or unnecessary things added (LDCE, 2006: 1538). Очевидно, что представленные эмоционально-оценочные прилагательные содержат сему «being simple» и служат языковым материалом для передачи субъективной оценки критика.

Говоря об особенностях искусствоведческого дискурса, следует остановиться на способе донесения, являющемся весьма важным параметром рассматриваемой области знаний. Способ донесения трактуется нами как возможность получения той самой информации читателем/зрителем посредством того или иного канала сообщения. Нами были определены 3 наиболее значимых способа передачи информации: 1) специализированные научные искусствоведческие журналы; 2) публицистические газеты и журналы, содержащие соответствующие рубрики; 3) ресурсы Интернет и социальные сети. Каждый из представленных каналов имеет свою специфику, прежде всего,

имеется в виду назначение и выполняемые функции, целевая аудитория и лексическая наполняемость.

Научные журналы по искусству предназначены для узкого круга читателей, разбирающихся в вопросах искусствоведения. В подобных текстах отмечено преобладание слов и словосочетаний, относящихся к научному стилю речи, например:

22) The **Futurists** believed that a prerequisite to artistic progression was the destruction of the past and its attributes: libraries, opera houses, theatres, and museums. In their bid to revolutionize the cultural **landscape**, they did not wish to be influenced or compromised by the achievements of their predecessors, and they advocated that superseding artists should likewise cast **Futurism** aside. In subsequent years, proponents of other **avant-garde** movements also embraced hostile rhetoric, though the destruction of which they spoke remained metaphorical (www.metmuseum.org).

Здесь мы отмечаем употребление искусствоведческих терминов (*Futurists Futurism, avant-garde, landscape*) и книжной лексики (*prerequisite, predecessors, superseding, subsequent, metaphorical*), которые в совокупности придают повествованию научный характер и затрудняют понимание простого обывателя.

23) Edward Hopper was one **of the greatest masters** of 20th-century American realism. His paintings are often formally **severe in manner — the light can be harsh and the shadows sharp. There is a strange, unnerving stillness at their centre**, they lack warmth and amiability. His eye was **a harsh and bleak one** (www.independent.co.uk).

Здесь наблюдаем особую экспрессию, несвойственную научному стилю речи, достигаемую различными средствами как грамматическими, так и семантическими. Во-первых, с точки зрения грамматики, отмечаем употребление формы превосходной степени имени прилагательного *great* — **the greatest**. Во-вторых, с позиции синтаксиса, наличие однородных членов предложения также способствуют созданию эмоционального фона. Наконец, изобилие форм эмоционально-оценочных прилагательных (*the greatest, severe, harsh, sharp, strange, unnerving, a harsh and bleak one*), придают повествованию особую экспрессию, что подтверждают их дефиниции: *great* — 1. very large in amount or degree; 2. very good; 3. important or having a lot of influence (LDCE, 2006: 709). Данное прилагательное содержит сему «being good». *severe* — someone who is severe behaves in a way that does not seem friendly or sympathetic, and is very strict or disapproving; very plain with little or no decoration (LDCE, 2006: 1503); *harsh* — unpleasantly bright; ugly and unpleasant to look at (LDCE, 2006: 743); *sharp* — if an image or picture is sharp, you can see all the details very clearly (LDCE, 2006: 1510); *strange* — unusual or surprising, especially in a way that is difficult to explain or understand (LDCE, 2006: 1640), *unnerving* является производным от глагола «unnerve», имеющего значение «to upset or frighten someone so that they lose their confidence or their ability to think clearly (LDCE, 2006: 1812). D

Ресурсы Интернет и социальные сети придают массовый характер искусству, посвящая в него любого желающего. Для того, что насладиться искусством эпохи Возрождения, лучшими творениями великих мастеров, совсем не обязательно пересекать границы и вообще отправляться в музей, галерею. Достаточно только хорошо владеть и активно использовать компьютерные технологии, предоставляющие уникальную возможность увидеть все своими глазами. Так, сегодня вполне реален аукцион, выставка, реализуемый посредством глобальной сети Интернет. Кроме того, широкому кругу заинтересованных читателей предоставляются отзывы, рецензии и иного рода тематические тексты, распространяющиеся через социальные сети. Приведем пример отзыва о выставке, встреченного нами в сети Интернет:

24) The *symbolic* associations to history and fame are only part of Vermeer's allegory on the art of painting. For Vermeer, painting meant more than conveying *abstract* principles in a *realistic* form. Its very essence was built on the conviction that an artist needed a *thorough* understanding of the laws of nature to create a *convincing* illusion of reality. Such is the *seductive* beauty of his paintings that their *subtle* artifice often goes unnoticed. Vermeer succeeded to give the image a sense of life through his *masterful* observation of the light that illuminates the figures and objects in the room. He also applied his *sophisticated* knowledge of the rules of *linear* perspective to give the interior the appearance of a *credible* space, and to emphasize the painting's most *important* components (www.metmuseum.org).

Здесь мы вновь отмечаем частотное употребление имен прилагательных ($\approx 10\%$), служащих ярким определением мастерства и таланта художника. Подобная тенденция свидетельствует о том, что главным вербализатором категории «качество» является имя прилагательное.

Анализ распределения имен прилагательных по сферам употребления позволяет сделать вывод о том, что рассматриваемый корпус лексем превалирует в сети Интернет. В масштабах нашей выборки на долю примеров из глобальной сети приходится 62,3%. Второй по частотности выступает публицистическая сфера, составляющая 27,4% от общего количества примеров в выборке и, наконец, научная сфера, имеющая более скромный показатель по выборке — 10,3%.

Для текстов по искусству в современном английском языке характерно преобладание именных форм над глагольными, прежде всего, имеются в виду имена прилагательные, обслуживающие коммуникацию между художником и наблюдателем. Именно этим и объясняется исследовательский интерес к данной области знания, актуальность и новизна проблемы. Обратимся непосредственно к тексту:

25) Peter Paul Rubens leaves you with *colours clinging*, like *snail mucus*, to the tracks of your mind. Excuse the *disgusting image*, but there is something *goeey, organic, membranous* to Rubens. He is stereotyped as the *painter*

of rolling flesh, and so he is. But it is what Rubens does to flesh, the agonies and torments and delights to which he subjects *naked men and women*, that sends you out of Lille's Palais des Beaux-Arts with a touch of the vapours.

Most of all it is the colour he finds in flesh that sticks in the brain. *Grey, blue, green, yellow* — Rubens sees *European skin* in just about every colour except *pink*. If people are *white*, they are *white* like a star. Sometimes they are *golden*. More often they are *particoloured ruddy tapestries*. And quite a lot of the time, they are an *unhealthy olive* (www.guardian.co.uk).

Как видно из контекста доля прилагательных весьма высока ($\approx 23\%$), глагольные же формы имеют сравнительно скромный показатель ($\approx 14\%$).

Анализируя тематические тексты с позиции стилистики, нельзя не отметить, что текстам по искусству свойственна инверсия, на долю которой приходится 23,75% текстового употребления в масштабах нашей выборки. Применительно к английскому языку, где наблюдается прямой порядок слов в предложении, данный прием носит ярко выраженный прагматический характер, заключающийся в том, что критик, пытаясь привлечь внимание зрителя и как-то выделить наиболее значимую информацию, делает акцент, расставляет логическое ударение там, где это необходимо. Например:

26) For the elements of Gauguin's mystique are apparent enough: a portentousness of pose or motif, a figure catching one's eye with a look of grave interrogation, a woman four-square and impassive as an oceanic statue. *Figures distanced, isolated*, backs turned or in profile, squatting, crouching, lying face down or flat on their back, stiff-limbed as dolls. *Strange fruit, haunted clearings, statues that appear alive*, living people as immobile as statues: and all carefully placed in a time-stopped Eden (www.guardian.co.uk).

Здесь отметим, сложное по структуре предложение, присутствие однородных членов, обособления, подчеркивающих информационную нагруженность, являющуюся своего рода маркером научности и авторитетности дискурса. Кроме того, автор использует приемы и техники рассказа, вызывая чрезмерный интерес читателя, сближая искусствоведческую статью с художественным произведением, что свидетельствует о мастерстве автора-писателя.

Хотя в текстах по искусству мы можем наблюдать инверсию, в целом, синтаксическая структура искусствоведческой статьи вполне прогнозируема, т.е. в первую очередь, речь идет о самом художнике, основных вехах его творчества, направлении, манере и др. и только потом — непосредственный анализ и интерпретация отдельно взятого произведения. Например:

27) *The best traditions of American realism are maintained by Andrew Wyeth...His highly humanitarian art enjoys tremendous popularity with the American people*; it is well *known* abroad and exercises a *decisive* influence over American artists. Wyeth's art is loved for the *visual* poetry with which he clothes even the

most common scenes and a *deep* sympathy for the *plain* people and their surroundings.

None of Wyeth's pictures, perhaps, has made a deeper impression than Cristina's World. It has become the most beloved Wyeth's painting... The *barren, hash* landscape and the *indomitable human* spirit provide the drama. Cristina's *twisted* body in a *faded pink* dress under the *pitiless* glare of light becomes a symbol of refusal to admit defeat, the epitome of *human* courage and loneliness. *Deep, controlled* emotion is accomplished by the *wide, empty* composition of the picture, its *subtle, muted* colouring ... (www.guardian.co.uk).

В представленном фрагменте критик знакомит читателей с личностью художника, характеризуя его творчество, подчеркивая всеобщую известность и любовь целевой аудитории. Далее искусствовед плавно переходит к описанию конкретного произведения, постепенно углубляясь в его анализ.

Здесь вновь отметим особый эмоционально-оценочный характер всего текста, достигаемый различными средствами (семантическими, грамматическими): наличие огромного корпуса (18,3%) оценочных прилагательных (*tremendous, deep, plain, barren, hash, wide, empty* и др.). Грамматически фрагмент маркирован использованием однородных членов, обособления, превосходной степени прилагательных. Все перечисленные средства участвуют в создании эмоционального фона текста.

С точки зрения стилистического анализа современного англоязычного искусствоведческого дискурса, следует отметить ту важную роль, которую играют в нем метафоры, имеющие в своем значении элемент оценки. Исходя из результатов исследования эмпирического материала, мы пришли к выводу о том, что 48% выборки обозначены использованием данного стилистического приема. Обратимся к примерам:

28) It would be hard to think of a more beautiful image of *summer evening light turning field to fire* than this delicately luminous painting. The parched road begins among the cooling foreground shadows, implicitly where we stand, and stretches across the still-warm field to the trees in the distance. It feels like the cusp of autumn, certainly the end of summer's lease. Levitan was *master of the «mood landscape»*, which *catch the understated beauty of provincial Russia with a tinge of melancholy* (www.guardian.co.uk).

Отметим здесь несколько случаев использования метафоры: *summer evening light turning field to fire, master of the «mood landscape», catch the understated beauty of provincial Russia with a tinge of melancholy*, которые позволяют автору статьи более красочно, эмоционально передать необходимую информацию читателю, поддерживая его живой интерес к теме обсуждения.

Приведем еще пример:

29) Monet has *the power to obsess*. No artist is as misconceived in the popular imagination as this painter of haystacks and cathedral facades in misty, melting twilight.

Monet is loved. But he is also sometimes slighted as an easy artist, fit to decorate a table mat but not to namedrop *as a hero of modern art*.

It's a strange misunderstanding. Monet *slips easily into our perceptions* not because he is «easy», but because of his profound receptiveness to atmosphere and ability to recreate it on canvas. His paintings are impregnated with mood, saturated in suggestion. Their nostalgia, *elusiveness and delicacy speak to irrational parts of the mind*. The reason his paintings *give immediate pleasure* is not that they are cheap entertainments but because *they bypass the prosaic parts of our consciousness and reach us deep down* (www.guardian.co.uk).

В данном контексте наряду с метафорами: *the power to obsess, slip easily into our perceptions, elusiveness and delicacy speak to irrational parts of the mind, give immediate pleasure, they bypass the prosaic parts of our consciousness and reach us deep down* критик применяет сравнение — весьма распространенный прием, предоставляющий ему уникальную возможность дать оценку художнику, его творчеству, отдельно взятой работе посредством аналогии с чем-либо или кем-либо. В нашем случае происходит отождествление художника с героем современного (*as a hero of modern art*) искусства, при этом автор подчеркивает неповторимость стиля мастера, столь доступный и понятный, он способен затронуть глубины сознания зрителя.

Анализ выборки показал, что в текстах по искусству встречаются различные виды метафоры, причем их количественное соотношение весьма неоднородно.

Наиболее частотна (38,6%) *стертая* метафора, используемая в общепринятом значении, например:

30) His elegant, crystal-clear photographs and articulate publications have *inspired several generations of artists* (www.metmuseum.org), где сочетание *inspired several generations of artists* представляет собой образец стертой метафоры.

Вторую позицию занимает *развернутая* метафора, вербализующаяся последовательно в определенном фрагменте или целом сообщении, занимает второе место по частотности в нашей выборке (26,2%). Обратимся к примеру:

31) Gauguin *cultivated and inhabited a dual image of himself* as, on the one hand, a wolfish wild man and on the other, a sensitive *martyr for art*. His notoriety helped to promote his astonishing work, which freed color from mimetic representation and distorted form for expressive purposes. Gauguin *pioneered the Symbolist art movement* in France and *set the stage for Fauvism and Expressionism* (www.metmuseum.org).

Метафора-формула — третий по частотности вид метафоры, характеризующийся стереотипностью и устойчивостью лексического наполнения (18,1% — в масштабах выборки). Например:

32) For many, Picasso is none other than the artist who carried painting into the twentieth century, the personifica-

tion of *the advent of a new age in art* felt in the same way as it was in industry, economy and ideology (www.ukessays.com), где метафора *the advent of a new age in art* является лексически устойчивой фразой, при помощи которой критик воспекает талант Пикассо, служащего своего рода олицетворением пришествия новой эры в искусстве.

Резкая метафора, суть которой заключается в том, что она сводит слова, различные по значению, имеет сравнительно небольшой показатель частотности текстового употребления (10,4% — в масштабах выборки). На пример:

33) Turner's *sequence of watercolours*, made as the Houses of Parliament burned down right before his eyes, is one of the great wonders of the watercolour world (www.guardian.co.uk), где сочетание *sequence of watercolours* представлено словами, различными по значению, смысл которых раскрывается лишь в контексте.

Наконец, *реализованная* метафора, имеющая прямое значение, используемая в контексте для создания комического эффекта, представлена наименьшим количеством примеров из нашей выборки (6,7%). Рассмотрим пример:

34) Musgrove's style of figural surrealism carries themes of environmental issues and endangered wildlife concerns with unique humor, depicting anomalous extinct (and fictitious) animal species. The artist's imaginative work is painted and sculpted with inventive attention to the anatomical details of his subjects. Through a combination of biological attributes both real and imagined, Musgrove's work illustrates his creative take on evolution, presenting an alternative theory of un-natural selection that would conceivably cause Charles Darwin *to turn over in his grave* (www.nyartsmagazine.com).

Здесь отмечаем использование стилистического приема, вербализующего идею о том, что великий ученый, автор теории эволюции «перевернется в могиле» при виде «креативных», полных вдохновения работ художника. Именно благодаря наличию метафоры передается комизм всей ситуации.

Полагаем, что стилистическое исследование искусствоведческих текстов будет неполным без анализа эпитетов, выступающих маркированным определением предмета или явления, на долю которых приходится 82,7% материала выборки. Очевидно, что искусство, как ни одна другая сфера располагает богатейшим ресурсом описательных лексических единиц для выражения чувств, эмоций и оценки. При этом автор статьи может использовать как стертые эпитеты, прочно закрепившиеся в лексиконе носителей языка, так и яркие, экспрессивные, сравним примеры:

35) William Blake (1757–1827), one of *the greatest* poets in the English language, also ranks among *the most original visual* artists of the Romantic era. Bible was *the greatest* work of poetry ever written, and comprised the basis of *true* art, as opposed to the *false* ideal of Classicism.

36) Picasso comes across as *boorish* and *infantile*, *suspicious* and *primitive*, *thoughtful*, *cunning*, *clever*.

He's full of *clashing* elements, just as his paintings have that *distinctive* combination of the conceptual, the *flashy*, the *metamorphic* and the *violent* (so that when he's *sentimental* or *sweet* in his art it can be *wonderfully disarming*).

В примере (35) отмечаем наличие стертых эпитетов: *the greatest*, *the most original*, *visual*, *true*, *false*, содержащих эмоционально-оценочный компонент, определяющих существительные в постпозиции. Со временем обозначенные лексические единицы потеряли красочность и оригинальность и сегодня их можно отнести к пласту общеупотребительной лексики.

Пример (36) иллюстрирует изобилие ярких и экспрессивных эпитетов. Наряду с общеупотребительными прилагательными *primitive*, *thoughtful*, *cunning*, *clever*, являющимися образцами стертых эпитетов, отмечаем присутствие «свежих», оригинальных определений: *clashing*, *flashy*, *sweet*, *wonderfully disarming*, которые в контексте приобретают особый оттенок смысла.

Обратим внимание, что искусствоведческие тексты призваны передавать факты, критик не ставит перед собой задачу установить причинно-следственную связь событий или явлений, т.е. в контексте искусствоведческого дискурса сложно представить трансформацию типа N is a Adj., because.... Рассмотрим следующий пример:

37) *Picasso is one of the most famous artists of the twentieth century. He created his art in Paris, the heart of the artistic world. He saw things in a totally different way than anyone else did.* His drawings and sculptures portrayed objects and people in a cubism form of art. The objects or people were disorientated which depicted a type of mood or feeling or emotion in the drawing (www.oppapers.com), где утверждение *Picasso is one of the most famous artists of the twentieth century, *because* he created his art in Paris, the heart of the artistic world, *because* he saw things in a totally different way than anyone else did...* будет некорректно. Очевидно, что данная особенность текстов по искусству служит подтверждением идеи об авторитетности знатока искусства и о субъективном характере его суждений.

В силу того, что искусство приобретает все большую свободу, разрушая все стереотипы и грани дозволенного, отметим присутствие в нем корпуса лексем эротической семантики, например:

38) Caravaggio's «Sleeping Cupid» has been haunting me for days. Coming across this picture in the Pitti Palace in Florence, I was caught by all that is disconcerting and uneasy in the art of this painter and street-fighting man.

The young god of love lies slumbering, seen in a bright — candle? — light that picks him out from nocturnal, almost subterranean, shadows. But something is wrong. Is this a baby or an older boy? What is that huge patch of shadow engulfing his thighs? Why does he have broad, feminine *hips*?

Ancient mythology includes not just Cupid, but also *Hermaphrodite*. The unconscious lover god in this painting seems *hermaphroditic*, although definitely with male parts: his *penis* is there, in the shadows.

Caravaggio, it has been argued, used a boy with arthritis as his model. Maybe, although confident medical interpretations of works of art need to be taken with a pinch of salt — it is not as if Caravaggio left a set of clinical notes. What is certain is that his queer picture does bizarre things to a familiar western image ...

Caravaggio goes beyond allegory: his Cupid is real, *fleshy*, and exhausted by the work of desire. *Sex* has worn him out — this sick child. Illness, death, and perhaps the end of libido are all darkly intimated. It is a great, scary painting (www.guardian.co.uk).

Здесь мы наблюдаем, что анатомические названия частей тела *hip*, *penis*, и слова, имеющие эротическую семантику *hermaphrodite*, *hermaphroditic*, *fleshy*, *sex*, *libido* служат языковым материалом, используемым автором при описании творения художника. Поскольку предметом наших исследовательских интересов является категория качества, передающаяся преимущест-

венно одной частью речи, именем прилагательным, подчеркнем наличие в контексте прилагательных с явно эротической семантикой, о чем свидетельствуют их дефиниции: *hermaphrodite* — a living thing that has both male and female sexual organs (LDCE, 2006: 763); *fleshy* — 1. having a lot of flesh; 2. having a soft thick inner part (LDCE, 2006: 611).

Безусловно, данная область знаний не исчерпывает себя перечисленными характеристиками, рамки настоящей статьи позволили нам рассмотреть наиболее существенные ее особенности с точки зрения лингвистики.

Полагаем, что искусствоведческий дискурс как отдельная дискурсивная сфера нуждается в более детальном изучении, поскольку язык есть живой, динамично развивающийся организм, эволюционирующий на протяжении всего периода своего существования, что еще раз служит подтверждением актуальности обсуждаемого вопроса.

Литература:

1. Алимуратов О.А., Каратышова, М.А. Красота в языке: гендерный и прагмалингвистический анализ комплиментарного речевого поведения [Текст]. — Пятигорск: СНЕГ, 2010. — 140 с.
2. Булатова А.П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности — музыка, архитектура) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Булатова Александра Петровна. — М., 1999. — 276 с.
3. Жаркова У.А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов) [Текст] // Вестник Челябинского государственного университета. Вып. 60. №33. 2011. — с. 49–52.
4. Козловская М.В. Особенности искусствоведческого дискурса на английском языке в XX веке и на современном этапе [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Козловская Мария Вадимовна. — М., 2003. — 130 с.
5. Longman Dictionary of Contemporary English [Текст] / New Edition. — Oxford, Longman, 2006. — 1950 p.
6. The Guardian — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.guardian.co.uk/>.
7. The Independent — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.independent.co.uk/>.
8. The Los-Angeles Times — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.latimes.com/>.
9. Newsweek — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.newsweek.com/>.
10. www.artnet.com — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.artnet.com/>.
11. www.metmuseum.org — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.metmuseum.org/>.
12. www.oppapers.com — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.oppapers.com/>.

Механизмы речевого общения в современной интернет-коммуникации (экспериментальное психолингвистическое исследование)

Носова Ольга Александровна, магистрант
Алтайский государственный университет

В настоящее время интернет-коммуникация становится важной составляющей жизни общества и превращается в значимый социокультурный феномен, что обуславливает актуальность ее изучения. В различных научных дисциплинах появляются исследования, посвященные этому новому виду общения. Наше исследование позволяет взглянуть на интернет-коммуникацию как на объект

психолингвистического исследования. Предметом же нашего исследования являются психолингвистические языковые механизмы, лежащие в основе современной интернет-коммуникации.

На первом этапе исследования нами были проанализированы существующие тексты интернет-коммуникации, а именно форумы, отличающиеся как по тематике, так и

по составу участников (учитывался возраст, гендер, уровень образования, территориальный фактор). В результате анализа нами были выявлены следующие закономерности:

- процесс восприятия и порождения речи в данных текстах происходит по ассоциативному принципу;
- развертывание обсуждения темы строится за счет центральных ассоциаций к ключевым словам темы;
- подтемы возникают в результате появления периферийных ассоциаций к ключевым словам темы и к каким-либо лексемам из постов коммуникантов;
- из-за особенностей самих форумов (возможности видеть все ранее написанные сообщения) происходит образование подтем в результате пересечения ассоциативных структур к лексемам из разных постов;
- большая часть текстов представляет собой обсуждение подтем периферийных и ассоциативно связанных с центральной темой или с отдельными лексическими единицами из постов;
- развитие темы строится на абстрагировании и переходе к обобщенным антонимичным понятиям (хорошо — плохо, добро — зло, жизнь — смерть и т.п.), а образование подтем происходит путем субъективизации понятий, перехода к индивидуальным периферийным ассоциациям;
- вызываемые ассоциации чаще всего представляют собой антонимы к словам-стимулам, реже гиперонимы, гипонимы и смежностные понятия.

Для проверки правильности этих выводов, сделанных при исследовании фактического материала, нами был проведен специальный психолингвистический интернет-эксперимент, состоящий из двух заданий.

Первое задание было сформулировано следующим образом:

«Напишите (желательно в нескольких предложениях) свое мнение по следующим вопросам:

- Зачем людям война?
- Животные — друзья человека.
- Почему темнота вызывает чувство страха?»

Вопросы сформулированы так, как могли бы быть сформулированы темы форумов. В первом вопросе («Зачем людям война?») использованы слова с ярко выраженными центральными ассоциациями, т.е. с большой ассоциативной силой. В теме «Животные — друзья человека» заданы лексемы, имеющие много центральных ассоциаций, но не имеющие ярко выраженных. В третьем вопросе («Почему темнота вызывает чувство страха?») употреблены лексемы, имеющие множество периферийных ассоциаций и неимеющие ярких центральных, т.е. обладающие слабой ассоциативной силой. В ходе эксперимента предполагалось проверить будет ли наблюдаться зависимость продуцирования текста от ассоциативной силы используемых лексем.

Второе задание было сформулировано так:

«Согласитесь, опровергните или продолжите следующий текст:

Вода — источник жизни на земле.

Как известно, жизнь зародилась в воде, и до сих пор ни одно живое существо не может без нее обойтись. Издревле люди селились по берегам рек, озер и морей. Чистая питьевая вода обеспечивала им жизнь, орошала пахотную землю и поила домашних животных. Но с развитием цивилизации люди стали забывать о важности воды, они стали засорять ее производственными отходами. Стали появляться города, в которых уже не найдешь природного источника питьевой воды, ни одной прозрачной чистой речки. Во всех водоемах только какая-то темная, мутная жидкость, несущая уже не жизнь, а смерть».

Данный текст был специально выстроен на использовании центральных ассоциаций к лексемам из заданной темы и на использовании центральных ассоциаций уже к этим лексемам. Предполагалось проверить каким образом будет построен ответ/продолжение: на продолжении использования центральных ассоциаций к теме, на использовании периферийных ассоциаций или на использовании ассоциаций уже не к теме, а к лексемам из текста.

Данные задания были размещены на нескольких различных по тематике и по составу участников сайтах. Это был сайт «Русский язык для нас. Форум любителей русской словесности», участниками которого являются люди обоих полов преимущественно в возрасте 25–50 лет с высшим образованием (чаще всего с гуманитарным), проживающие в различных регионах страны, обладающие хорошей грамотностью и развитой культурой речи. Другой сайт — специальный сайт для общения подростков predkov.net, участниками которого являются девушки и юноши 11–19 лет, проживающие в основном в европейской части России. Также задания были размещены на форуме Санкт-Петербурга, участниками которого являются жители данного города обоего пола, в возрасте 15–45 лет с высшим, средним и средне-специальным образованием. Также для проведения эксперимента использовался сайт vkontakte, участниками которого являются люди преимущественно в возрасте 13–35 лет из разных регионов России и русскоязычного зарубежья.

Всего нами было проанализировано 120 ответов.

Итак, перейдем к рассмотрению результатов первого задания эксперимента. Сначала участникам опроса было предложено написать свое мнение на тему «Зачем людям война?». В названии данной темы использованы лексемы с ярко выраженными центральными ассоциациями. Согласно РАСу [1], лексема «война» имеет следующие центральные ассоциации: мир (92), миров (51), и мир (41), смерть (28), страшная (17), ужас (14), жестокая (13) всего из 638 реакций. Лексема «люди» имеет следующие центральные ассоциации: звери (68), толпа (28), добрые (27), народ (22), братья (20), разные (14), хорошие (14), злые (12) всего из 539 реакций. В основном наблюдались реакции на лексему «война», так как в заданной теме она является наиболее экспрессивной и обладающей яркой негативной окраской. Первой центральной ассоциацией к данной лексеме является слово «мир». Эта ассоциативная связь обнаруживает себя в 31,25% ответов на задание.

Эта связь наблюдается в высказываниях типа «Еще Цицерон пояснял нам, что худой мир лучше доброй войны», «для того, чтоб решать свои проблемы, когда ума не хватает решать миром», «Незачем, люди начинают ценить мир только во время войны» и пр. Широко представлены также другие центральные ассоциации к лексеме «война»: это смерть, страх, жестокость. Ассоциация со смертью присутствует в 17,64 % ответов. Также представлены лексемы, вызванные уже по ассоциации ко «смерти»: убивать, убийство и т.п. Часто отражена ассоциация «война — жестокость». Она представлена в 19,3 %. Встречается в фразах типа: «Некоторым просто скучно жить в мирное время, когда они не могут реализовать свою скрытую жестокость» или «Война — страшное, жестокое, кровавое дело». Другая центральная реакция «страх» наблюдается в 16,6 % ответов. При этом ассоциативные реакции «страх, жестокость и смерть» нередко употребляются вместе, например: «Порядочным людям любая война приносит лишь страх, смерть, страдания и разруху, в том числе в головах». Лексема «жестокость» ассоциативно вызывает лексему «насилие», которая в свою очередь влечет за собой «силу», а та — «власть» и, соответственно, «государство» и «политику». Подобные связи можно наблюдать в 33,3 % ответов. «Война нужна не народам, а нужна правителям для захвата нефтяных месторождений...», «Многие страны воюют лишь для того, чтобы ужесточить политический режим или повысить свой авторитет» и т.п. Появление слов, связанных с политической сферой, вызывает по центральной ассоциации «экономику», а та в свою очередь, также по центральной ассоциации влечет за собой «деньги». Так среди ответов, имеющих понятия, относящиеся к концепту «политика», в 66,6 % случаев встречаются лексемы из сферы экономики. Например, «Война нужна, во-первых, для обогащения воротил военно-промышленного комплекса и их прихвостней, во-вторых, для удовлетворения амбиций зарвавшихся политиков и военных», «Война нужна политикам — для прихода к власти, государству — для наживы...».

Так как в данном вопросе смысловым центром было слово «война», обладающее к тому же яркой негативной окраской, реакции наблюдались в основном на него. На лексему «люди» была выявлена центральная ассоциация «народ», связанная с ней ассоциация «страна» (в качестве совокупности людей) и лексема «человек».

Таким образом, в результате анализа ответов на данную тему, мы обнаружили, что в 77,7 % ответов были реализованы центральные ассоциации к лексемам из заданной темы, и также внутри самих ответов наблюдалось построение предложений на основе центральных ассоциаций к выше написанным лексемам.

Вторая тема для ответа была сформулирована как утверждение «Животные — друзья человека». Здесь использованы лексемы, имеющие много центральных ассоциаций, но не имеющие среди них ярко выраженные. По РАСу [1], центральные ассоциации к лексеме «животное»: домашнее (10), большое (10), дикое (9), зверь

(8), корова (7), собака (7) и пр. всего из 166 реакций. Центральные ассоциации к лексеме «друг»: верный (69), враг (47), детства (33), товарищ (27), лучший (20), собака (17) и пр. всего из 535 реакций. Для лексемы «человек» центральные ассоциации следующие: невидимка (25), хороший (25), амфибия (22), добрый (21), разумный (18), животное (16), умный (16) и т.д. (всего из 643 реакций).

Центральным понятием в формулировке данной темы, являлась лексема «друзья», соответственно с этим было реализовано много центральных ассоциаций именно к данному слову. Чаше всего встречалась центральная антонимичная ассоциация «друг — враг». Она была реализована в 38,8 % ответов. Контексты типа: «Не все и не для всех, для кого-то друзья, для кого-то враги», «Не все животные друзья человека, есть и враги» и пр. Также была реализована центральная ассоциация «верный» в 11,1 % ответов, и лексема «собака» (которая является центральной ассоциацией и к слову «друг» и к слову «животные») в 22,2 % ответов. «Не все животные друзья людям, но все же среди них есть настоящие верные друзья, например собаки», «Не зря же говорят, собака — лучший друг человека».

Для лексемы «животные» чаще всего были реализованы центральные антонимичные ассоциации «домашние и дикие» животные. Такая оппозиция была обнаружена в 28 % ответов. Контексты типа: «Домашние животные точно друзья человека, а вот дикие...». В качестве представителей домашних животных чаще всего назывались коты и собаки (что также является проявлением центральных ассоциаций), а в качестве диких — волки (также центральная ассоциация) и реже другие животные. Например, «если кот — друг человека, то волк — враг человека, питающийся в том числе людьми» или «Какой-нибудь злобный койот настроен по отношению к человеку недружелюбно — однозначно. А вот собаки, кошки, лошади — да, это наши друзья».

Лексема «человек» оказывалась в данном задании периферийной и, следовательно, вызвала мало реакций. Были замечены реакции «человек — друг»: «Друзьями могут быть только люди», но чаще с отрицательной модальностью «Но только человек, почти всегда, враг животному». Также отрицательно выражалась другая ассоциация «человек — разумный», например, «Друзья — подразумевает не только инстинкт, но и высший разум. У животных он есть. А человек доказал, что у него нет высшего разума».

В данном случае, реализация центральных ассоциаций наблюдалась в 72,2 % ответов.

Перейдем к рассмотрению третьей темы. Она была сформулирована как вопрос: «Почему темнота вызывает чувство страха?». В формулировке были употреблены лексемы, имеющие множество периферийных ассоциаций и неимеющие ярких центральных. Так, согласно РАСу, центральная лексема «темнота» имеет следующие ассоциации: ночь (8), в комнате (5), крошечная (5), непроглядная (4), мрак (3), свет (3), страшная (2) и множество единичных реакций всего из 100. Лексема «страх» имеет следующие ас-

социации: ужас (7), божий (5), смерти (5), животный (4), большой (3), испуг (3), сильный (2), темнота (2), трусость (2) и много единичных реакций всего из 100.

Из реакций на слово «темнота» можно выделить наиболее часто встречающиеся, согласно РАСу [1], лексемы «крошечная», «ночь», «комната» и «свет», но в целом они отражены только в 36,6% ответов. Остальные ответы реализуют периферийные, единичные реакции, например «опасность», «лес», «незащищенность», «монстр» и пр.

Также ответы на этот вопрос носят преимущественно не обобщенный, а личный, индивидуальный характер. Это ответы людей непосредственно о себе, об их личном жизненном опыте. Так многие добавляли к ответам: «Темноты не боюсь уже давно, но в детстве боялся, помню», «А так темноты я боялась до жути, плакала, приходилось родителям со мной спать» и т.д. Таким образом, мы опять наблюдаем, что субъективизация речи и большое количество периферийных ассоциаций взаимосвязаны. Центральные ассоциации приносят в речь обобщенный характер, они тяготеют к универсальности и даже к абстрагированию, а их отсутствие вызывает субъективность, как в данном примере.

Что касается лексемы «страх», были реализованы наиболее распространенные реакции «ужас», «жуть» и т.п. (14,2% ответов). Также встретилась реализация реакции «страх — смерть», которая сопровождалась появлением лексем «кладбище» и «вампиры». (отражена в 12% ответов, например: «В безлунную темную ночь многие не рискнут пройти через кладбище. Бояться вампиров»).

Так как у лексем, употребленных в формулировке темы, нет по-настоящему выраженных центральных ассоциаций, можно рассматривать их только как наиболее часто встречающиеся. Такие слова были употреблены только в 38,1% ответов. Из-за большого количества периферийных единичных ассоциаций содержание ответов становилось слишком разнообразным и индивидуальным.

Рассмотрим, наконец, выполнение второго задания. Нами был специально составлен текст, структуриро-

ванный таким образом, что последующие лексемы в нем являются центральными ассоциациями к использованным выше словам и к теме. Участникам эксперимента предлагалось согласиться с написанным, опровергнуть или продолжить текст.

Несогласия с данным текстом не было. Те, кто соглашался с написанным, использовали в своих ответах центральные понятия из текста: вода и жизнь. Ответы, типа: «Да, вода необходима для жизни всего живого» или «Я согласен, в воде основа нашей жизни». В продолжающих текстах был реализован тот же принцип ассоциативного построения, как и в заданном тексте. Так на пересечении понятий «цивилизация — город — загрязнение» появляется тема экономики и экологии. Так в ядро центральных ассоциаций к слову «город», согласно РАСу, входят лексемы «грязь» и «дым», которые влекут за собой смежное «загрязнение», и в свою очередь «экологию». А лексема «цивилизация» ассоциативно связывается с «развитием», «деньгами» и «экономикой». Такие ассоциативные ряды представлены в ответах типа: «..все это опять экономика, выгодно, чтобы вода была чистой — будет. Пока выгодно её засорять. И просто безразличным быть к воде — выгодно. Человек делает все, что выгодно» или «Загрязнение воды становится большой экологической проблемой. Необходимо, чтобы все заводы, фабрики и другие промышленные объекты перестали засорять воду своими отходами».

Таким образом, в результате анализа эксперимента мы нашли подтверждение положениям, выведенным нами при анализе реально существующих форумов. При ответах на заданные темы наблюдалась реализация ассоциативного механизма продуцирования текста. При этом на развертывание темы оказывала влияние ассоциативная сила лексем. Исходя из этого, мы можем сделать вывод, что гипотеза об ассоциативном механизме современной письменной формы интернет-коммуникации получила подтверждение экспериментально, и что интернет-коммуникация со временем может стать полноправным объектом психолингвистических исследований.

Литература:

1. Русский ассоциативный словарь [электронная версия]. — Режим доступа: <http://www.thesaurus.ru/dict/dict.php>

On the Issue of Forming the Linguistic Universals in Phraseology

Олейник Роман Валерьевич, аспирант

Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы (г. Уфа)

It is idioms where the national originality of a language manifests itself most vividly and directly, since the former correlate with the linguistic reality. Phraseological units (PU) reflect continuous process of development of human culture in their semantics, set and transfer from generation to genera-

tion cultural attitudes and stereotypes, standards and archetypes. The research task is to detect universality and national specificity in the world view of different people, since every nation sees the world through the lenses of their own language, and reflect it in their images. The exposure of purely

national characteristics of semantics of phraseological units, which pertain to one language, can only be realized in comparative phraseological researches within different languages.

Numerous contrastive and idiomatic studies that aim at detection and explanation of similarities and differences of the units under consideration more commonly come to a particular analysis of some specific phraseological units or their groups and categories which are distinguished by one or another limited feature. Attempts to define broad phraseological universals, to make considerable typological generalizations on basis of the research conducted even on two languages, not to speak of multilingual material, were made by such renowned Russian and foreign linguists as V.M. Mokienko, A.D. Reichschtein, U.P. Solodub and others.

Linguistic universology does not only deal with separate or genetically and typologically connected languages, it studies every language of the world without exception, regarding it as special manifestations of the common human language. Universology is interested in linguistic universals, i.e. general and essential characteristics which are displayed in all or most languages of the world. These characteristics are postulated by a researcher in the form of hypotheses, which are tested afterwards on the empirical material of particular languages. In other words, linguistic universology represents for the most part a theoretical and deductive subject. Most linguists reasonably consider the general language theory to be uppermost the theory of linguistic universals. The linguistic universal is a feature which is detected in almost all languages of the world. A statement (an assertion) about such regularity inherent in human language is often called a universal. The idea of universality of some definite phenomena in languages was never alien to the scholars who had applied to the issue of the entity of language. The predecessors of the research in this area were ancient grammarians. In later times the idea of universals was developed by Jan Amos Komensky, Roger Bacon and others. The term *grammatica universalis* appeared in the 13th century. When the famous book by Antoine Arnauld and Claude Lancelot «Port-Royal Grammar» was published in 1660, the problem of universals became one of the principal issues in theoretical grammar (nowadays in this case general linguistics is meant). The logical school in linguistics gave primary attention to general characteristics in languages, not taking into account their differences. It was firm establishment of comparative historical method in linguistics in the early 19th century that initiated the attempts to seek for the differences between languages, though these distinctions were explained by diverse ways of historical development of particular languages, various ethnic cultures and national spirits, etc. The interest in linguistic universals awoke once again in the middle of the 20th century due to advances in structural, generative and functional linguistics.

Phraseology represents a linguistic universal: there are no languages without any phraseological units. «Phraseology is a peculiar linguistic universal: wherever there is a language that exists as a communicative means, its functioning cannot but lead to formation of steady word-complexes in it» [6, p.

78]. Universals are formed in a phraseological corpus of any language. This fact is explained by universal thinking, the development of culture and civilization, universal attitudes and categories of being and cognition. Phraseological universals came to languages of many people from historical, mythological, eminent literary sources or originated independently owing to the functioning of mutual mechanisms of human thinking, closeness to living conditions, labor activity, the development of arts and science. The main attribute of a set-phrase which acts as a language unit is universal too: «underivability of a consistent meaning of an idiom from the scope of lexical meanings constituting components of a phraseological unit, from semantic compatibility of these components» [8, p. 57]. The pivotal categories, phenomena, processes, features, etc., inherent in phraseology, are also universal to some extent. They predetermine the formation of interlingual phraseological universality.

An independent formation of phraseological universals in different languages is characterized by partial or complete convergence of both plane of expression and plane of content. This is one of the principal ways of development of universal features in phraseology of the languages under study. The independent development of the given features is based on the same sense of the initial free word combinations and to a considerable degree is determined by the functioning of universals. The same sense of the similar free phrases in different languages occurs in the line of separate or total metaphorical or metonymical transfer and simile.

Universal features of idioms become apparent both in their semantics (plane of content) and structure (plane of expression). Such universal semantic categories as time, space, quantity, degree, intensity, quality and state of subjects and objects are expressed in phraseology of any language. Besides, some universal cultural connotations can firmly be established in semantics of a phraseological unit. They are connected with various realiae of the outside world by means of which a phraseological pattern is formed.

Discussing phraseological universals, U.P. Solodub observed that their presence in languages is caused by the functioning of universals which refer to two main classes: «the linguistic universals and the universals of human existence» [7, p. 35]. The functioning of universals vents in phraseology, first of all, in the plane of content, particularly in the types of semantic transfer (metaphorical and metonymical), resulting in transformation of a free word combination to a fixed expression. The universals of human existence also determine general features of phraseology in different languages, since these features firmly establish the phenomena of objective world and define human activity as of a biological and social individual.

The subject of national cultural specificity in phraseology is fairly conventional. In researches on phraseology (especially if were conducted as part of conventional linguistics) it was, over the years, affirmed that idioms are national specific units of a language that accumulate the cultural potential of people. A peculiar remark by A.M. Babkin is quite ap-

appropriate here: idiomatic expressions are «the holy of holies of a national language» where the spirit and originality of the nation are uniquely reflected [2, p. 7].

The national cultural originality of a language is explained by peculiarities of lingual creative thinking and ethnic linguistic specificity of interpretation of the cognizable world. It also accounts for the special features of the secondary concept and categorization, the notions which are reflected in our mind about value-and-sense status of the essential objects. «The cultural national specificity of idioms» is discovered in the possibility to interpret their meaning in the categories of culture, and, which, according to N.A. Berdyaev [3, p. 26], is recognized as national, in fact. Since it is typical of idioms to possess some figurative motivation, «that is directly connected with the world-view of a nation-bearer of a language», they (idioms), in fact, have cultural national connotation [9, p. 214–215].

As quite a large number of cultural meanings are being accumulated in our mind, there is a necessity of their streamlining, categorization and adequate verbalization. This verbalization is caused by system-notional connections which define the sphere concepts of each language. For this purpose lingual creative thinking uses the meanings that are already formed in a language, producing new, derived semantic structures. «Cultural specificity presupposes correspondence between a linguistic unit and an element of mentality or spiritual culture of a community, its history, religious beliefs, traditions and natural living conditions» [4, p. 260–261].

Meanwhile, phraseological system (like any subsystem of a language) possesses a special unity of the general and the particular and from this point of view its research in the light of the theory of linguistic universals presents itself quite pressing and offers new challenges for the linguistics of universals and phraseological theory. «Idiomatic expressions are universal because their components are, at the same time, a threshold value of quantization of continuum and a maximal associative figurative generalization of cultural significant elements of ethnic linguistic mind» [1, p. 156].

The problem of the correlation of cultural linguistic specificity and cultural linguistic universals in phraseology finds various, at times, mutually exclusive, solutions. Eventually, the solution to this problem is found in the course of the general approach to the issue of interrelation between language and culture, prioritization of diverse aspects of the given interaction. It is natural that, for instance, nihilistic view on the acknowledgment of systematic correlation between language and culture leads to complete negation of cultural linguistic specificity of phrasemes. On the other hand, the acceptance of global dominance of ethnic cultural specificity of phrasemes automatically neglects the existence of linguistic cultural universals.

To our understanding, linguistic cultural specificity and linguistic cultural universals are not mutually excluded. They coexist. Such interpretation is entirely conformed to B. Russel's statement that our knowledge of the world and things (in this case the linguistic knowledge is meant) «consists of the knowledge of two types – when the things are known as certainties and as universals» [5, p. 74]. Universal and ethnic cultural constituent parts are in complementary relations with each other, respectively. Reflecting upon the world of universals, B. Russel notes that this world is «invariable, motionless, exact, admirable for mathematicians, logicians, creators of metaphysical systems and those, who do like perfection more than life» [5, p. 68].

The formation of universals in phraseology is a developing process. It is closely connected with further growth of culture, industry, economy, and other walks of human life. As a result of development in society, some phraseological universals may vanish from language; others appear in a new form.

The presence of linguistic cultural universals is caused by universal nature of our thinking, general progressive development of human culture and civilization, the universality of being and cognition and their universal rules and categories, respectively. As of linguistic cultural specificity, it is the result of a peculiar linguistic coding of objects of the outside world.

References:

1. Alefirenko N.F. Frazеologiya v svete sovremennih lingvisticheskikh paradigm: Monografiya. – M.: OOO Izd-vo «Elpis», 2008. – 271 p.
2. Babkin A.M. Idiomatika (frazеologiya) v yazike i slovare // Sovremennaya russkaya leksikografiya: 1977 / otv. red. A.M. Babkin. L., 1979.
3. Berdyaev N.A. Istoki i smisl russkogo kommunizma. M., 1990.
4. Gak V.G. Yazikovye preobrazovaniya. – M.: Yaziki russkoj kul'turi, 1998. – 763 p.
5. Russel B. Problemi filosofii. M., 2001. – 318 p.
6. Royzenzon L.I. Lektsii po obschej i russkoj frazeologii. Tsch. I – Samarkand, 1973.
7. Solodub U.P. Natsional'naya spetsifika i universal'niye svoystva frazeologii kak objekt lingvisticheskogo issledovaniya // Filologicheskiye nauki. – M.: Nauka, 1990, №6. P. 35.
8. Solodub U.P. Russkaya frazeologiya kak objekt sopostavitel'nogo strukturno-tipologicheskogo issledovaniya. – M.: Nauka, 2002. – 85 p.
9. Teliya V.N. Russkaya frazeologiya. Semanticheskij, pragmaticheskij i lingvokul'turologicheskij aspekti. M., 1996.

Коммуникативная и синтаксическая функции диалогических повторов

Плотникова Анна Владимировна, аспирант
Алтайская государственная педагогическая академия

Диалогическая речь является основной формой разговорной речи. В диалогической речи особенно ярко проявляется коммуникативная функция языка, т.к. именно в диалогической речи сообщение оформляется в непрерывное общение. Характерные языковые признаки диалогической речи — тяготение к краткости и простоте формы. В связи с этим в диалоге преобладают различные виды предложений неполного состава, чему способствует не только естественная опора на реплики собеседника, но и обстановка коммуникации. Неполные предложения представляют собой своеобразную структуру, где отсутствие одного или нескольких членов является для них синтаксической нормой. Эти максимально сжатые высказывания получают возможность осмысления только в общем контексте диалога, дополняя друг друга. В процессе коммуникации собеседники почти никогда не говорят друг с другом развернутыми фразами. Использование носителем языка свернутых, сокращенных конструкций вместо развернутых обусловлено общей тенденцией к экономии языковых средств — язык вырабатывает сжатые формы выражения, позволяющие выразить сложные мысли более простой формой. Кроме того, неполные предложения осуществляют связь последующей реплики с исходной за счет своей структурной неполноты. Эти предложения — один из способов создания спаянности текста, одно из текстообразующих средств. Связь между предложениями реализуется за счет опоры последующей реплики на первую, открывающую диалогическое единство.

В условиях языкового общения наряду с формированием диалогических единств типа: вопрос — ответ, вопрос — переспрос, вопрос — встречный вопрос, восклицание — вопрос, вопрос — сообщение и т.д. характерно также построение единств, в которых в качестве второй реплики говорящий использует готовые речевые отрезки, ранее употребленные собеседником [9].

— Это и есть любовь?

— Это и есть любовь. Это то, что превращает добычу в сокола, сокола — в человека, а человека — в пустыню. Это то, что превращает свинец в золото, а золото вновь прячет под землей [5].

Как правило, они представляют собой неполные предложения, в которых повторяются какие-либо словесные или структурно-грамматические особенности предшествующей реплики. Перемежающийся непосредственный характер диалогического общения ставит собеседников перед необходимостью сразу же реагировать на предшествующее высказывание. Время на обдумывание у них сведено до минимума, поэтому в таких условиях выразить непосредственную реакцию на предшествующее высказывание легче и проще всего путем повтора отдельных

слов или структурных особенностей реплики собеседника. Удобство диалогического повтора состоит в том, что он освобождает второго собеседника от необходимости подыскивать специальные слова и форму выражения своих мыслей, т.к. позволяет использовать словесный и структурный состав предшествующего высказывания. Вместе с тем, через повтор устанавливается смысловая и структурно-грамматическая соотносительность двух реплик [10, с. 257—281].

Повтор также несет большую смысловую нагрузку. Информация располагается так, что опорная реплика несет ядро информации, которая получает свое развитие, обобщение, усиление и эмоциональную реакцию в реплике-повторе:

Сталтех обернулся и увидел, как миллионы микрочастиц собираются воедино, формируя нечто похожее на фигуру человека.

— Кто ты?

— Я? — Фигура угрожающе приблизилась. — Я его посланник.

— Он... уцелел?

— Он уцелел, но изменился. Он больше не подчиняется тебе.

— Мне все равно. Где бы он ни был и чем бы он ни стал [6].

Под «повтором» понимается как простое повторение слова или словосочетания, так и воспроизведение слова посредством разных лексем (Ш. Балли, Н.С. Новикова, Н.Е. Петров). Большинство исследователей допускают, что повтором может быть названо как дословное, т.е. формальное и смысловое воспроизведение лексической единицы, так и воспроизведение только ее смыслового содержания (И.В. Арнольд, В.Г. Гак, И.Р. Гальперин). При этом важным критерием в определении повтора является условие достаточной тесноты ряда (И.В. Арнольд).

Вместе с тем повтор может выступать одновременно и в роли синтаксического средства построения распространенного или сложного предложения. В ряде случаев его стилистические свойства уходят на второй план или совсем исчезают, и повтор действует только как средство синтаксической организации фразы, на что указывает, в частности, И.Р. Гальперин. Кроме того, как отмечает В.Г. Гак, повтор является средством связи на межфразовом уровне и принимает участие в линейном сцеплении контактно и дистантно расположенных фраз в абзаце.

Таким образом, под диалогическим (ответным) повтором будем понимать повтор, воспроизводящий какую-либо часть предшествующей, опорной реплики, либо всю ее целиком, который вводит следующую реплику и служит средством связи двух или нескольких реплик в ди-

алогическом единстве. Под диалогическими единствами, в рамках данной работы, подразумеваются единства, компонентами которых являются исходные реплики, различные виды диалогических (ответных) повторов, а также следующие за повторами реплики, которые тесно связаны с ними.

Из анализа ситуаций художественного диалогического текста, содержащих ответно-воспроизводящий повтор, можно представить следующую классификацию групп диалогических повторов:

1. реплики, вызванные утверждением,
2. реплики, вызванные вопросом,
3. реплики, вызванные восклицанием.

Таким образом, в настоящем исследовании учитывалась коммуникативная направленность как исходной реплики, так и ответного повтора.

Было установлено, что самой объемной группой является группа «утверждение — вопросительный ответный повтор», вторая по величине группа «утверждение — восклицательный ответный повтор», третья — «вопрос — вопросительный ответный повтор». Это самые типичные формы диалогического повтора. Кроме того, все ответные повторы в составе диалогического единства могут быть разделены на три основных типа:

1. суженные (т.е. с усечением),
2. идентичные (полное повторение лексического состава и грамматической структуры исходной реплики),
3. расширенные (осложненные дополнительными элементами — словами, группой слов).

Реплика-повтор по своей форме подчинена исходной реплике: форма ответного повтора не произвольно избирается, а подчиняется определенным правилам, состав и строение повтора определены составом и строением первой реплики.

По своей структуре диалогические повторы могут быть единичными и двойными. Единичный повтор — самый распространенный вид повтора.

— Экипировка западного образца. Он не из изоляционных сил.

— **А ты разбираешься?**

— **Разбираюсь.**

— Да какая теперь разница? — Эльдар раздраженно обернулся. — Только время потеряли. Пошли... [6].

Двойной повтор встречается довольно редко, чаще всего с целью передачи более сильного эмоционального воздействия на говорящего:

Когда Шурик заставлял её в этой меланхолической позе, он просто тонул от нежного и горького сочувствия: он

знал, что помешал великой артистической карьере... Он порывисто обнимал мать за девичьи плечи и шептал:

— Ну, Веруся, **ну, мамочка...**

И Вера вторила ему:

— **Мамочка, мамочка...** Мы с тобой одни на свете... [11].

Среди идентичных, суженных и расширенных ответных диалогических повторов можно выделить повторы, в которых воспроизводится или один элемент исходной реплики, или часть исходной реплики, или вся исходная реплика.

В большинстве случаев, повтор в составе диалогического единства выполняет функцию усиления [4]. Введение дополнительной стилистической информации, которая способствует актуализации высказывания, особенно в разговорной речи, — основная функция повтора. Ведь повторение идентичных или близких по синтаксической структуре единиц выполняет разнообразные функции, и в первую очередь, просодическую — создание четкой ритмической организации текста. Повтор занимает важное место среди средств между единицами. Одним из средств выражения синтаксической связи реплик в современном русском языке является повторение в последующей реплике тех или иных словесных и структурно-грамматических особенностей предшествующей реплики, т.е. использование диалогического повтора [10].

Повтор не только скрепляет части расчлененного предложения, но и способствует введению новых элементов в структуру. Повторение речевых элементов, привлекающее внимание читателя, подчеркивает его значимость, служит важным средством связи внутри текста. Наличие в ряде смежных фраз или предложений одних и тех же единиц (слов, словосочетаний, целых предложений) служит важным средством образования сложного синтаксического целого, т.е. является текстообразующим фактором. Эта связь выражена повторяемой лексической единицей, которая скрепляет части высказывания и вносит в него вслед за собой новые члены, расширяя его информативность.

Итак, диалогический ответный повтор может быть различной коммуникативной направленности и выполнять ряд функций в речи (логическая, экспрессивная, синтаксическая и пр.). Основной функцией, как показал исследуемый материал, является функция синтаксической организации диалогической речи, которая реализуется в различных степенях спаянности текста. Перечисленные функции диалогического повтора тесно взаимосвязаны, т.к. диалогический ответный повтор на любом языковом уровне полифункционален.

Литература:

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. П.: Просвещение, 1981. — 295 с.
2. Балли Ш. Французская стилистика. М., 2001. — 392 с.
3. Гак В.Г. Пространство мысли (Опыт систематизации слов ментального поля) // Логический анализ языка. Ментальные действия. — М., 1993. — Вып. 6.
4. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981. — 138 с.

5. Пауло Коэльо «Алхимик» http://ki-moscow.narod.ru/litra/hud/alhimik/alhimik_full.htm
6. Ливадный Андрей «Зона Смерти: Сталтех» <http://lib.rus.ec/b/205088/read>
7. Новикова Н.С. Повтор, вариативность, контраст и семантическая организация текста. К обоснованию интегративного подхода как принципа лингвистического описания // Филологические науки, 1997 №4.
8. Петров Н.Е. О содержании и объеме языковой модальности. Новосибирск: Наука, 1982. — 161 с.
9. Пономарчук В.А. Интонационно-структурные особенности диалогических единиц с повторами. — Автореф. канд.дисс., — Киев:1971. — 25 с.
10. Святогор И.П. О некоторых особенностях синтаксиса диалогической речи в современном русском языке. Калуга, 1960.
11. Людмила Улицкая «Искренне ваш Шурик» <http://tululu.ru/read65995/35/>

Использование краеведческого материала на уроках русского языка как средство формирования патриотизма у школьников

Райцева Евгения Владимировна, учитель русского языка и литературы
МБОУ «Гатчинская СОШ №4 с углублённым изучением отдельных предметов»

Учебный предмет — это приспособленная к изучению та или иная научная дисциплина или область деятельности.

Русский язык относится к числу важных учебных предметов, составляющих вместе с другими дисциплинами основу среднего образования выпускников.

В разные периоды развития отечественной школы состав учебного предмета «Русский язык» менялся в зависимости от общих его целей и специальных целей изучения русского языка, от уровня развития науки о русском языке и наук психолого-педагогического цикла. В отличие от остальных учебных предметов, русский язык как родной выполняет две функции: он является, во-первых, предметом изучения и, во-вторых, средством изучения всех остальных дисциплин. От уровня его преподавания во многом зависят успехи учащихся в овладении как самим русским языком, в качестве средства общения во всех формах его применения, так и всеми остальными учебными предметами.

Основная цель обучения русскому языку в школах состоит в том, чтобы обеспечить языковое развитие учащихся, помочь им овладеть речевой деятельностью на родном языке: сформировать умения и навыки грамотного письма, рационального чтения, полноценного восприятия звучащей речи, научить их свободно говорить и писать на родном языке, пользоваться им в жизни как основным средством общения. Теория приближена к практике. Она вводится для того, чтобы помочь учащимся осознать свою речь, опереться на речеведческие знания как на систему ориентиров в процессе речевой деятельности, овладеть навыками самоконтроля [9, с. 96].

Целесообразно использовать на уроках русского языка местный краеведческий материал, так как он очень удобен для анализа, полезен при записи различного рода примеров. В то же время он заставляет школьников осознать и задумываться над многими вопросами жизни, по-

могает осознать свой гражданский долг и полюбить свой родной край. Краеведение является одним из эффективных средств патриотического воспитания, так как соединение учебно-познавательной работы с воспитательными задачами происходит здесь естественно. Краеведческая работа представляет блестящую возможность реализовать идею межпредметных связей, органично связывать классные занятия с факультативными и внеклассными мероприятиями. Например, в ходе изучения фонетики школьникам можно предлагать для фонетического разбора и транскрибирования слова, фразы, предложения о родном крае. Изучая морфологию можно также использовать краеведческий материал, например, при изучении разделов собственные и нарицательные имена существительные; качественные, относительные и притяжательные имена прилагательные; числительные; деепричастия и причастия. Большие возможности имеет краеведение при изучении раздела «Лексика». Школьники знакомятся с особенностями местного диалекта, изучают историзмы и архаизмы Ленинградской области. Неоценимую помощь в этой работе может оказать словарь В.И. Даля. Например, вспожинки мн., (спожинки) — конец жатвы и пированье; осенины, именинный сноп, который носят по селу с песнями и др.

Большую роль в воспитании патриотических качеств у школьников на уроках русского языка играют тесты. Текст — сочетание предложений, связанных между собой по смыслу одной темой. Предложения, даже сложные, почти никогда не употребляются в речи изолированно. Они связаны с другими предложениями по смыслу и грамматически и, объединяясь с ними, образуют текст. В отличие от предложения, которое позволяет выразить мысль, текст обеспечивает развитие мысли, развитие повествования. Каждое последующее предложение не только повторяет тему предыдущего, но и развивает его мысль, добавляя к высказанному нечто новое, которое сообщается обычно в конце предложения; при чтении (произнесении

текста) новое, сообщаемое последующим предложением, всегда выделяется голосом. Существенным для текста является комплекс признаков. Признаки текста:

1) текст всегда состоит из двух или нескольких предложений;

2) они должны быть связаны по смыслу единством темы;

3) единая мысль и тема должны присутствовать в каждом предложении текста, и каждое последующее предложение должно своим содержанием повторить тему предыдущего и в то же время сообщить что-то новое;

4) в последующем предложении должны присутствовать показатели связи с предыдущим.

Чтобы научить школьников созданию текста, в работе по развитию связной речи используются:

— анализ текстов (устных и письменных, положительного и негативного характера);

— составление композиционной схемы, плана, рабочих материалов;

— редактирование текстов;

— установка на определенную речевую ситуацию (то есть уточнение задачи адресата, обстоятельств высказывания);

— обсуждение первых вариантов устных и письменных высказываний и другое [2, с. 87].

Одна из особенностей указанных приемов состоит в том, что многие из них являются одновременно и предметом обучения (например, составление плана и прием обучения, и способ деятельности школьника, которым он пользуется при создании своего речевого произведения). Вторая особенность этих приемов — в широком сочетании их с таким дидактическим средством, как текст.

Задания, которые используются при этом можно условно разделить на пять групп.

1. Задания аналитического характера по готовому тексту. Например, определить основную мысль высказывания, сформулированную автором; найти часть, в которой содержится пример, где дается описание того-то; найти в тексте лишнее; найти часть, которую следовало бы расширить; найти неудачно введенные в текст цитаты; озаглавить отрывок словами из текста; проследить зависимость употребления языковых средств (от задачи, замысла, высказывания; сопоставить исходный текст с конспектом, что в них общего, чем отличаются и так далее.

2. Задания аналитико-синтетического характера по готовому тексту. Эти задания требуют анализа готового текста и создания на его базе элементов текста, но не текста в целом. Например, сформулировать основную мысль автора; озаглавить текст; подобрать эпиграф; составить композиционную схему текста и так далее.

3. Задания на переработку готового текста в плане его совершенствования. Например, устранить такие-то недочеты в содержании и речевом оформлении высказывания; ввести в текст цитаты, подтверждающие такие-то суждения.

4. Задания, требующие создания нового текста на основе данного. Например, изложить подробно, сжато такую-то часть текста или весь текст; подготовить устное сообщение на такую-то тему на основе данного текста; дополнить текст своими рассуждениями по существу обсуждаемого в нем вопроса; записать услышанный рассказ и так далее.

5. Задания, требующие создания своего текста. Например, составить тезисы выступления, написать заметку, описать в научном стиле проведенный опыт, написать отзыв о сочинении товарища; подготовить доклад на такую-то тему [7, с. 342].

Тексты с использованием краеведческого материала (из истории улиц, города, зданий) можно использовать для написания диктантов: свободных, творческих, выборочных и других.

Тексты с использованием краеведческого материала можно использовать на уроках развития речи при написании изложений и сочинений. Данные виды работ по развитию связной письменной речи издавна практикуются на уроках русского языка. Изложения и сочинения различаются по цели — обучающие (подготовительные) и проверочные (контрольные); по месту оформления работ — классные и домашние; по форме словесного выражения мысли — устные и письменные. Каждый из указанных видов работ имеют свою специфику.

Изложение — вид работы, в основе которого лежат высказывания, создания текста на основе данного. Изложение занимает большое место в учебной деятельности, являясь для учащихся средством усвоения, а для учителя — одним из средств проверки усвоения учебного материала. Изложение служит развитию памяти, мышления и речи учащихся.

Сочинения, проводимые на уроках русского языка, по тематике делятся на две большие группы: сочинения на лингвистические темы и сочинения на темы из жизни (свободные темы). В современной программе сочинения на темы из жизни занимают в практике работы учителя-словесника большое место, что объясняется их широкими воспитательно-образовательными возможностями. Темы для сочинений должны быть близкими школьникам, затрагивать их интересы и стремления, опираться на жизненный опыт ребят («Город, в котором я живу», «Моя улица», «Моя малая Родина», «Памятники моего города»...).

В процессе проведения уроков русского языка педагог должен стремиться к тому, чтобы задачи каждого занятия были максимально достижимы. Используя на уроках русского языка краеведческий материал, а также различные пособия и технические средства, возможно делать каждый урок не только обучающим, но и воспитывающим.

Такая работа помогает учащимся больше узнать о своем крае. Материалы должны иметь не только познавательный, но и воспитательный характер. Использование их на уроках русского языка вызовет у учащихся живой интерес к своей родине, к ее истории. У ребят начнут раз-

виваться патриотические чувства, появится гордость за свой край.

Следовательно, необходимо использовать краеведческий материал на уроках русского языка для того, чтобы воспитывать настоящих патриотов, достойных граждан будущего общества.

Разнообразные методы, приемы работы с краеведческим материалом используются в качестве средства формирования патриотизма у школьников.

Некоторые уроки русского языка необходимо полностью посвящать работе над краеведческим материалом. Например, взять эпиграфом к уроку слова Джона Кеннеди: «Не спрашивай, что твоя Родина может дать тебе, а спроси себя, что ты можешь дать Родине». Это высказывание станет основой для беседы. Вопросы для беседы.

1. Что такое Родина?
2. Родина и благосостояние. Как объединить эти понятия?
3. «Родина» и «родной» — слова-синонимы?
4. В чем выражается любовь к Родине?
5. Родину нужно любить за что-то или любовь не имеет границ?
6. Что значит Родина для членов вашей семьи?
7. Что вы ждете от Родины?
8. Что вы можете сделать для Родины?

Учащимся старших классов можно предложить проанализировать текст:

В сердце каждого народа хранится нечто заветное, нечто такое, что представляет собой его сокровище. Не то, за что он себя выдает, а то, что действительно представляет. Известный немецкий ученый Шубарт в работе «Европа и душа

России» утверждает, что англичанин хочет видеть мир как крепость; русский, как большой дом, дом для родных [1, с. 176].

В ходе изучения раздела «Лексика» учащимся можно предложить лингвистическое задание проблемного характера. Поставить перед ними вопрос: «Кого называют просвещенным патриотом?»

После предварительной беседы по выяснению толкования данного выражения попросить ребят сконструировать предложения со словосочетанием «просвещенный патриот».

Нередко на уроках русского языка необходимо использовать развивающие лексические упражнения-игры. Особенно любимой станет игра, придуманная украинскими эрудитами «Надуваловка». Это достаточно серьезная игра со словами, развивающая внимание, фантазию, лексическую зоркость, умение вслушиваться в звучание слов. Правила очень просты: даются слова (от 3 до 5 и более), выбранные по словарям любой специфики, звучащие как можно более непривычно, неожиданно, ново. Играющим предлагается придумать свое толкование лексического значения этих слов. Игра проходит довольно быстро, непринужденно, вызывая взрывы смеха. Выбор слов не ограничивается ничем. Очень важно, что играть можно командой и индивидуально. Такой вид работы способствовал лучшему запоминанию устаревшей лексики, диалектизмов, тем самым, пополнялся словарный запас школьников [11, с. 123].

Таким образом, педагог-словесник обладает большим количеством краеведческого материала, используя который, может эффективно работать над воспитанием патриотизма школьников на уроках русского языка.

Литература:

1. Арефьев, В.А. Незабвенный, прославленный город. — Санкт-Петербург, 2006.
2. Вопросы воспитания на уроках русского языка. / Под ред. Т.З.Трапезниковой. — М.: Просвещение, 1965. — 179 с.
3. Даль В.И. Иллюстрированный толковый словарь русского языка. — М., 2007.
4. Загвязинский, В.И., Атаханов, Р. Методология и методы психолого-педагогического исследования. — М.: Просвещение, 2001. — 182 с.
5. Гвоздев, А.Н. Современный русский литературный язык. — М.: Просвещение, 1973. — 205 с.
6. Григорян, Л.Т. Язык мой — друг мой. — М.: Просвещение, 1976. — 289 с.
7. Львов, М.Р. Методика преподавания русского языка. — М.: Просвещение, 2000. — 524 с.
8. Методика воспитательной работы: Учебное пособие. / Под ред. Л.И. Рувинского. — М.: Просвещение, 1989. — 335 с.
9. Повышение эффективности преподавания русского языка. / Под ред. Е.А. Бариновой. — М.: Просвещение, 1964. — 105 с.
10. Панов, Г.А. Занимательные задания по русскому языку. — М.: Просвещение, 2000. — 303 с.
11. Подгарецкая, И.М. Воспитание интереса к изучению русского языка. — М.: Просвещение, 1985. — 208 с.

Художественный текст как лингводидактический объект

Старченко Галина Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент
Павлодарский государственный педагогический институт (Казахстан)

Художественный текст представляется уникальным материалом при обучении русскому языку, так как наиболее комплексно, во взаимосвязи все задачи обучения языку решаются в процессе работы именно над текстом. Работа над художественным текстом на уроках русского языка требует нового методологического подхода, учитывающего, что в авторском слове всегда взаимодействуют, с одной стороны, личностный смысл и социально обусловленное психологическое значение, с другой, — индивидуальный и социальный языковой опыт.

Современная лингводидактика делает акцент на изучение языка в контексте с человеком, его сознанием, мышлением, духовной и практической деятельностью. В этой связи возрастает научный интерес к художественным текстам, которые позволяют взглянуть на язык с точки зрения отражения в нём культурных ценностей народа. Более того, работу по анализу текста можно рассматривать как один из способов познания мира, национальной культуры. Трудности, связанные с выработкой определённой методики работы с художественным текстом, являются объективными и объясняются многоаспектной природой этого сложного (лингвистического, психологического, социального, культурологического) феномена. Вопрос о видах и способах лингвистического анализа текста является традиционным для научных исследований и до сих пор остаётся предметом острых научных дискуссий.

Как основополагающие в развитии языковой личности в исследованиях А.М. Пешковского, В.В. Виноградова, Б.А. Ларина, Н.М. Шанского и других учёных рассматриваются лингвоэстетический и филологический анализы текстов. Лингвоэстетический анализ нацеливает учащихся на характеристику языковых средств и наблюдений над их функциями в художественном тексте, а филологический анализ предполагает обобщение лингвистического и литературоведческого аспектов анализа текста, поскольку и тот и другой обращается к образному строю текста и его динамике. При лингвоэстетическом анализе художественного текста важна функциональная сторона языковых единиц, поэтому формальный анализ необходимо дополнять смысловым анализом — лингвосмысловым анализом текста.

В современной лингводидактике также представлены такие направления анализа текста, как стилистическое декодирование (И.В. Арнольд), в рамках которого учащиеся знакомятся с критериями анализа текста и по ним сами раскрывают (декодируют) содержание произведения и семиотический анализ (Ю.М. Лотман) — когда основное внимание уделяется внутренней организации текста. С.И. Львова предлагает систему работы по многоаспектному

лингвистическому анализу художественного текста, выделяя следующие этапы работы с текстом: а) этап первичного восприятия текста (формулируются вопросы, помогающие понять впечатление, произведённое текстом: о чём этот текст? какая картина рисуется в воображении учащихся? какое настроение появляется после прочтения? и др.); б) осмысление лингвистических средств создания образности художественного текста (выявление использованных автором изобразительно-выразительных средств языка, роли отдельных частей речи, их грамматических категорий в построении текста); в) выразительное чтение; г) заучивание текста наизусть. Такой анализ предполагает работу над языковыми средствами по уровням языка (фонетическая система, лексика, словообразование, грамматика). При этом тренируется память, расширяется словарный запас.

Комплексный подход к рассмотрению фактов и явлений языка на материале художественного текста является важным для школьного обучения русскому языку. Комплексный анализ текста является «мощным стимулом речевого развития ученика, развития эмоциональной и интеллектуальной сфер его личности, взаимосвязанного развития обоих типов мышления: с одной стороны, ассоциативно-образного, с другой — логического» [1, с. 57].

Герменевтический подход при анализе художественного текста рассматривается в работах А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Г.И. Богина, Г.Г. Граник, Н.С. Болотновой и др. Анализ текста с использованием интерпретации помогает понять смысл произведения, увидеть как языковые средства «работают» на образ. На необходимость специального обучения учащихся интерпретационной деятельности, и в частности освоения различных методик лингвистического анализа текста не раз обращала внимание в своих работах Н.С. Болотнова.

Понятие интерпретационной деятельности Н.С. Болотнова формулирует как вторичную коммуникативную деятельность адресата, основанную на способности языковой личности к пониманию текстов, опирающуюся на систему знаний о тексте, а также на владение практическими навыками различных видов анализа текста (лингвистического, стилистического, лингвопоэтического и др.) и направленную на создание нового текста, отражающего осознание адресатом авторской интенции. Конечная цель интерпретационной деятельности при анализе художественного текста — понимание их глубинного смысла, их эстетической сущности [2, с. 56–58].

Е.С. Антонова, В.И. Капинос, А.Ю. Купалова, И.А. Зимняя, А.Н. Леонтьев предлагают коммуникативно-деятельностный подход к анализу художественного

текста. Суть данного подхода состоит в обучении школьников языку как средству общения и речи, как способу общения в процессе речевой деятельности, что предусматривает усвоение учебной информации путём творческого общения участников учебного процесса, активную самостоятельную работу учащихся по приобретению новых знаний в процессе учебной и речевой деятельности. Речевое общение представляет собой непрерывную цепь высказываний, каждое из которых является ответом на предыдущее и предполагает последующее. Понимание чревато ответом, а ответ ориентирован на понимание.

Обучение русскому языку должно способствовать формированию умений оценивать, выбирать и использовать языковые средства в собственной речи в соответствии с целями, задачами и условиями общения. Именно коммуникативная методика, по мнению Е.И. Пассова, адекватна такой цели, как обучение общению, а коммуникативное направление обогатилось новыми исследованиями, которые должны стать достоянием учителя-практика [3, с. 5].

Культурно-исторический подход также является важным принципом работы над художественным текстом. Суть данного подхода состоит в формировании у школьников представления о языке как о развивающемся явлении, отразившем в себе историю и культуру народа. Включение в школьный курс русского языка культуроведческого компонента позволяет рассмотреть особенности употребления языковых средств в тексте.

В методической науке активно разрабатывается культуроведческий подход к обучению русскому языку, с которым связывается изучение русского языка на широком культуроведческом фоне. Эта идея реализуется в трудах Н.М. Шанского, Е.А. Быстровой, М.Р. Львова, Т.К. Донской, А.Д. Дейкиной, Т.М. Пахновой, С.И. Львовой, Л.И. Новиковой, Н.Б. Карашевой, З.К. Сабитовой, Г.А. Кажигалиевой и др.

Текст художественного произведения не только может служить средством повышения мотивации к изучению русского языка, но и, будучи сам по себе фактом культуры и образцом русской речи, выступает источником языковых знаний и материалом для повышения рече-коммуникативной деятельности учащихся.

Тематика и проблематика художественного текста, идеи, выражаемые его автором, могут глубоко затронуть сознание и душу учащихся, вызвать у них познавательные побуждения и эмоциональные порывы, желание задуматься над прочитанным и выразить свою точку зрения о нём в устной и письменной формах, чтобы поделиться ею с другими и сравнить свои суждения с их мнениями. Этот факт должен заставить учителей русского языка обращаться к произведениям выдающихся мастеров русской художественной литературы уже на средней ступени обучения.

Отбор художественных текстов является одним из первоочередных вопросов в обучении русскому языку. Многие авторы (М.Д. Зиновьева, Г.А. Золотова и др.)

считают, что поиск источников художественной литературы нужно осуществлять не на периферии русской литературы, а в творчестве её крупных представителей. С этим нельзя не согласиться. Произведения больших мастеров аккумулируют исторический опыт жизни народа, выражают его духовную сущность.

Ценность и уникальность художественных текстов заключается в комплексном решении языковых и культуроведческих задач. Необходимо прежде всего повысить лингводидактические требования к качеству учебных текстов. Учебные тексты должны не только представлять определённые образцы языкового устройства, но и быть информативными, интересными, эмоциональными. При этом учебный текст должен стать высшей единицей обучения речевой деятельности, способствовать решению языковыми средствами коммуникативных задач в конкретных формах и ситуациях общения.

Нами определены принципы, которые в наибольшей степени ориентированы на решение частных задач обучения русскому языку и отражают специфику отбора художественного текста. Рассмотрим особенности таких принципов.

Принцип коммуникативной целесообразности — основной принцип организации работы над художественным текстом на уроках русского языка. Согласно данному принципу, в учебный процесс включаются те тексты, которые в наибольшей степени отвечают поставленным целям и задачам урока. Использование данного принципа расширит возможности обучения в установлении взаимосвязи между планируемым речевым результатом и знанием, а также практическим умением выбора нужных речевых средств, что соответствует возрастающей критичности мышления школьников.

Принцип учёта наличия языковых средств, отражающих реалии казахстанской действительности. Этот принцип предполагает сообщение сопутствующих знаний о социально-экономическом положении народов Казахстана, об их культуре, истории, географии, этнографии, о духовном богатстве, о правах и обычаях, о нравах, традициях, присущих народу и связанных с ним реалиях. Определённость тем общения позволит предусмотреть национально специфические объекты и явления, особенности национального менталитета и национального поведения, выявляемые на основе сопоставления реалий казахстанской действительности. В качестве дидактического материала на уроках русского можно использовать фрагменты из произведений казахстанских писателей и поэтов (Вс. Иванова, П. Васильева, С. Сейфуллина, М. Ауэзова, М. Зверева, Б. Канапиянова, О. Сулейменова, Ю. Домбровского и др.).

Тексты из художественной литературы своей эмоциональной окрашенностью делают учащихся как бы свидетелями описываемых событий, связанных с историей или традициями страны, знакомят со специфической стороной языка и культуры Казахстана, являясь наиболее значимым средством усвоения получаемой информации.

Принцип учёта информации о миропредставлении разных народов. Культуроведческим материалом на уроках русского языка будут являться художественные тексты, повествующие об исторических событиях, о национальной культуре, об обычаях и традициях разных народов, о природе, о характере и нравах, о проблеме «чистоты» и культуры речи. Художественный текст должен содержать и объяснять реалии действительности, раскрывать черты общественной жизни, мотивировать речевые действия и этикетные формы, раскрывать черты национальной психологии. Цель обучения — научить учащихся языку как элементу культуры, позволяющему перенять опыт поколений.

Принцип учёта изобразительно-выразительных средств языка, характеризующих ключевые слова по теме общения. Художественная, или эстетическая функция, специфическая для языка художественной литературы, взаимодействует с коммуникативной функцией. Входя в обе языковые системы — общезыковую и художественно-речевую, — слово и другие единицы языка способствуют сближению и взаимодействию внутреннего мира художественного произведения и художественно воспроизводимой в нём действительности.

Природа эстетики художественного текста заключается в том, что высшая эстетическая ценность — языковая красота — создаётся в ней осознанно, достигается умением автора создавать эстетическую ценность в речевой форме. Огромное количество ярких, образных выражений, способных восхищать меткостью, оригинальностью, до сих пор остаются неизвестны школьникам, поэтому нужно добиваться понимания их смысла и уместного использования в речи в различных ситуациях общения.

Принцип учёта наличия экстралингвистических условий, являющихся основой потенциального содержательного диалога. Экстралингвистический компонент — это внеязыковой материал, относящийся к реальной действительности, в условиях которой развивается и функционирует язык. На уроках русского языка экстралингвистический материал является «фундаментом» для формирования речевой и коммуникативной компетенций. Реализация экстралингвистического компонента связана с выявлением соотношения слов и реалий, т.е. связи значений слова с понятием, явлением,

фактом действительности. Обучение диалогической речи строится с учётом экстралингвистических условий, оказывающих влияние на выбор лингвистических средств, потенциальной ситуации общения, социально-ситуативных ролей. Речевые ситуации и речевые интенции являются фундаментом для определения когнитивной структуры диалога.

Принцип учёта смысловых типов монологической речи (описание, повествование, рассуждение) и их разных комбинаций. Монологическая речь обладает гораздо большей по сравнению с диалогом традиционностью и в выборе языковых средств для передачи содержания и в своём построении. Процесс обучения монологической речи требует учёта стратегической цели построения монологического высказывания, которое должно быть ориентировано на конкретного адресата, позицию говорящего, обстановку общения, предмет обсуждения. Из всех текстовых единиц тип речи (описание, повествование, рассуждение) наиболее соответствует задачам школьного обучения, т.е. в нём наиболее полно отражаются все свойства целого — текста.

Перед учащимися может быть поставлена задача составить собственное речевое высказывание по аналогии с данным литературным образцом. При этом от школьников потребуются сохранить структуру описания, повествования, рассуждения, использованные автором языковые средства выразительности или изменить тональность высказывания, последовательность описания действий, предметов и т.п. Таким образом, на материале художественных текстов возможно не только усвоение всех функций языка, но и постижение его особенностей, создание содержательного, выразительного монологического высказывания.

Работа с художественным текстом на уроках русского языка создаст условия для осуществления функционального подхода при изучении лексики, морфологии, синтаксиса; для формирования представления о языковой системе; реализации внутрипредметных и межпредметных связей русского языка и литературы; формирования речесвязанных коммуникативных навыков; личностно-ориентированного преподавания русского языка; духовно-нравственного воспитания учащихся.

Литература:

1. Бабайцева В.В., Бернарская Л.Д. Комплексный анализ текста (на уроке русского языка) // Русская словесность. — 1997. — №3. — С. 57–61.
2. Болотнова Н.С. Текстовая деятельность на уроках русской словесности: методики лингвистического анализа художественного текста: Методическое пособие. — Томск: UFO-Press, 2002. — 64 с.
3. Пассов Е.И. Коммуникативный метод обучения иноязычному говорению. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1991. — 223 с.

Структура ревизских сказок Российского государства XVIII века

Хворова Ольга Владимировна, зам. директора по учебной работе
Муниципальная общеобразовательная средняя школа №17 (г. Нижневартовск)

В истории русского литературного языка XVIII век представляет значительную веху. Справедливо замечание В.М. Живова о том, что «восемнадцатое столетие — эпоха радикального преобразования русской языковой ситуации, захватывающего все уровни русского языка и все сферы его функционирования» [3, с. 13]. По мнению Л.Ф. Копосова, в это же время резко возрастает количество деловых текстов, которые представляют собой сотни разновидностей документов, различающихся по целевой установке, содержанию, языковым особенностям [5, с. 32]. Эти тексты обслуживали самые различные потребности общества и составляли неотъемлемую часть делопроизводства петровского и постпетровского периодов.

Начиная с эпохи приказного делопроизводства, особое внимание уделялось такому важному элементу делопроизводства, как оформление документа. Коткова Н.С. утверждает, что это отражалось как на внешней форме (документы писались на узких полосках бумаги — «столбцах» в виде сплошного текста), так и на внутренней схеме изложения, то есть формуляре (внутри текста в определенном порядке располагались необходимые лексические средства, устойчивые обороты, языковые формулы, свойственные сфере официально-делового общения) [6, с. 131]. Семькин Д.В., анализируя такие документы, как Чердынские ревизские сказки 1711 года, отмечает, что «деловые документы во все времена отличались определенным набором штампов, шаблонов, которые проявляются как на лексическом, так и на синтаксическом уровне» [7, с. 22]. По мнению большинства современных исследователей, текст имеет «графическую схему», оформленную с помощью обязательных формул: «Структура документа и его формуляр — это два взаимосвязанных явления — каждому разделу структуры соответствует определенная формула (формулы) и устойчивый прием (приемы)» [1, с. 136].

Исследователь Бондаренко О.В., рассматривая историю деловой письменности, подчеркивает необходимость проведения анализа формуляра документа и выделения из текста композиционных элементов. Поэтому с нашей точки зрения, является важным проследить особенности формуляра и структуры ревизской сказки российского государства 18 века.

При рассмотрении ревизских сказок нами учтены методика дипломатического анализа актов, так и современные подходы к осмыслению структуры и формуляра деловых текстов 17–18 веков. Считаем, что старорусский деловой текст предстает как система субтекстов, которые, взаимодействуя друг с другом в линейной прогрессии текста, обеспечивают его композиционно-смысловую целостность.

В русской дипломатике формуляр — это состав и порядок следования клаузул в документе (Лаппо-Данилев-

ский, 1920); в таком значении термин формуляр использует В.Я. Дерягин [2, с. 4].

Интересно отметить, что долгое время четкого формуляра ревизской сказки не существовало: во время двух первых ревизий учитывались только лица мужского пола с указанием возраста; начиная с третьей ревизии, вводится печатный бланк сказки, начинает учитываться и женское население, увеличивается количество данных, которое обязательно должна сообщать сказка по каждому учитываемому человеку. Только с седьмой ревизии (1815 г.) формуляр складывается окончательно: вводится новая, более простая форма структурирования данных, запись начинает вестись по семьям. С этого момента ревизская сказка содержит в себе следующие клаузулы: название (год, месяц, число подачи, губерния, уезд, село, владелец крепостного селения, если сказка дана по помещицкому селу), графу с номером семьи, цифры состава семьи «по последней ревизии», число и состав «выбывших» и «прибывших» лиц, временно отсутствовавших, и итоговые данные «ныне налицо». В заключение стоят подписи ответственных лиц. В сказку записывалась одна семья за другой, на левой половине листа — мужчины, на правой — женщины. Хотелось бы отметить, что форма и содержание ревизских сказок, начиная с третьей ревизии, не претерпели сколько-нибудь существенных изменений.

Таким образом, в ревизской сказке содержится следующий объем сведений:

- № двора по ревизии (10-я ревизия указывает соответствующий № по 9-й ревизии),
- фамилия, имя и отчество главы семьи, всех проживающих совместно родственников мужского пола,
- возраст по предыдущей ревизии,
- отметка о выбытии или об отсутствии во время ревизии (и с какого времени),
- возраст по текущей ревизии;
- имена и отчества всех родственниц женского пола,
- отметки о выбытии или об отсутствии во время ревизии (и с какого времени),
- возраст на время проведения ревизии.

Рассмотрим особенности построения композиции текста «Ревизской сказки Черноисточинского завода 1763 г.» (фонд: 643; опись: 1; дело: 105). Изучая текст ревизской сказки, мы определили, что данный жанр в деловой письменности имеет свою специфику. Согласимся с Качалкиным А.Н., который считает, что сказки — это письменные показания по определенному вопросу, и подавались они по разным поводам, когда администрации нужны были сведения по какому-либо делу, известные авторам сказок [4, с. 82].

Композиционную структуру исследуемого текста сказки образуют тестовые отрывки, характеризующиеся своей темой и законченной информацией, относящейся к этой теме.

Составитель текста сказки не указан. Рукопись датирована 1763 годом; дата встречается один раз: на титульном листе: «за 1763 годъ». Документ написан, очевидно, гусиным пером или чернилами, имеющими в настоящее время различные оттенки коричневого цвета. Текст написан на листе с обеих сторон. Написан он скорописью, характерной для начала 18 века. Одной из важнейших примет, характеризующих скоропись этого периода, — является наличие связных написаний. В исследуемой ревизской сказке встречаются, например, соединения двух букв (нъ, ор, мя, ев). Знаки препинания (запятые, точки) практически не встречаются. Документ имеет форму тетради, в которой помещены две таблицы.

В данной ревизской сказке содержатся сведения о численности податного населения, указывается географическое размещение, состав по возрасту, полу, общественное и семейное положение. В языке этого жанра деловой письменности просматриваются приемы употребления, свидетельствующие о наличии стилистических норм, которые имели широкое распространение в сфере российского делопроизводства 18 века. «Чистота» стиля не всегда строго выдерживается. Количество специфических высоких или разговорных элементов варьируется в жанре в зависимости от языковой принадлежности автора.

Делопроизводство требовало точности, ясности изложения и быстроты написания текста. Отсюда и вытекает основной принцип построения ревизской сказки как документа: при четко обозначенной структуре максимальная экономность письма. Сказки — это особая разновидность деловых текстов, где подчинительные конструкции употребляются в единичных случаях на фоне общего «сочинительного» строя этих документов.

— *у него жена Евдокея Ивановна дочь сорок а одного года взята до бывшей ревизии при Черноисточинском заводе сиротой а откуда был ее род не помнит для того что после отца и матери своей осталась она с малых лет (л.1)...*

Для них характерно отсутствие подчинительных конструкций или их незначительная употребительность как единичных вкраплений в текст, построенный по преимуществу на основе союзного и бессоюзного соединения предложений.

— *у него жена Марфа Корнилова дочь пятидесяти трех лет взята до бывшей ревизии Верхотурского уезда в прежде бывшей деревне Висимской где ныне построен онаго ж господина статскаго советника Никиты Акинфиевича Демидова Висимошайтанской завод*

а откуда отец ее родом бывал того не помнит для того что после его осталась она в малых летах (л.7)...

Для этих текстов характерно союзное употребление союзов-частиц **и, а, да**, именно им принадлежит в большинстве случаев определяющая роль в синтаксическом строе подобных текстов.

Таким образом, преобладание в синтаксической структуре текста сочинительных конструкций определяется содержанием памятника, что, в свою очередь, зависит от его назначения: сообщение определенных сведений для тех или иных целей. В ревизских сказках представлен перечень фактов и событий, их констатация не определяет установления между ними каких-либо логических отношений, поэтому, естественно, в синтаксическом строе подобных текстов будет преобладать сочинительная связь, подчинительные конструкции не типичны для них.

Сказки 18 века включают вступительную, констатирующую и заключительную части. Информационное наполнение «вступления» в текстах сказок определяется рядом факторов, среди которых важную роль выполняют основания составления документа и профессиональные навыки писцов. В ревизских сказках, отличающихся высокой формализованностью и строгой регламентацией содержания, «вступление» включает ссылку на законодательный акт, служащий причиной документов.

Констатирующая часть сказок, отражающая основную тематику документа, более свободна в содержательном плане. В ревизских сказках — это представление сведений о лицах мужского пола в семье (есть ли эти лица в переписи, платят ли подушный налог, сведения о месте жительства, наличие служащих в доме и других лиц мужского пола: крепостных, наемных жильцов и т.д. [5, с. 233].

Заключительная часть документов выделяется из текста в отдельный абзац.

— *переведен в жительство в Нижнетагильский оного ж господина статскаго советника Никиты Акинфиевича Демидова завод и там к ревизии в сказках объявлен будет (л.8)...*

Сказки XVIII века характеризуются строгой схемой изложения, изменением формы представления традиционных композиционных элементов и возникновением новых. Это позволяет говорить о восемнадцатом столетии как о начальном этапе формализации и стандартизации документного текста.

Таким образом, в ходе исследования текстов сказок, мы пришли к выводу, что ревизская сказка представляет собой уникальный для истории языка лингвистический материал. Лингвотекстологический анализ русской деловой письменности 18 века во всем ее региональном многообразии сегодня становится одной из актуальных задач исторического языкознания.

Литература:

1. Багрянцева Г.И. Филологический анализ документального текста (на материале служебной переписки периода коллегиального делопроизводства): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1986.

2. Дерягин В.Я. Об историко-стилистическом исследовании актовых текстов // Вопр. языкознания. 1980. № 4. С. 4.
3. Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. с. 13.
4. Качалкин А.Н. Жанры русского документа допетровской эпохи. Часть II. М., 1988.
5. Копосов Л.Ф. Изучение истории русского языка по памятникам деловой письменности. М., 1991.
6. Коткова Н.С. Выявление московских лексических норм 17 века путем сравнения с периферийными данными// Иванов В.В., Сумкина А.И. История русского языка и лингвистическое источниковедение. М., 1987. С. 131–150.
7. Семькин Д.В. Антропонимия Чердынской ревизской сказки 1711 года (к проблеме становления официального русского антропонима). Дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2000.
8. Сумкина А.И. Зависимость синтаксического строя некоторых памятников деловой письменности XVIII века от их содержания//История русского языка. Памятники 11–18 веков/ Котков С.И., Панкратова Н.П. М., 1982. С. 232–257.

Предметные гештальты в структуре поэтического локуса «Россия» (на материале русской поэзии XX века)

Черенкова Юлия Владимировна, аспирант
Оренбургский государственный педагогический университет

Важным структурным компонентом поэтического локуса «Россия» являются предметные гештальты. Согласно «Толковому словарю» Д.Н. Ушакова, *предмет* есть «всякое конкретное материальное явление, воспринимаемое органами чувств как нечто существующее особо, как субстанция, как вмещище каких-н. свойств и качеств» [1]. Исходя из данного определения, к предметным мы отнесли гештальты, соотносимые с материальными явлениями небииоморфного происхождения (данное уточнение носит принципиальный характер, поскольку при его отсутствии в качестве предметных необходимо было бы рассматривать антропоморфные и зооморфные гештальты).

В ходе исследования нами было установлено, что большое количество фиксаций имеют гештальты, обозначенные в словаре Н.В. Павлович как «Россия — транспорт» и «Россия — орган» [2].

Основными вариантами гештальта «Россия — транспорт» являются *Россия-судно* и *Россия-поезд/эшелон*, при этом первый из них имеет длительную историю существования: словарь Н.В. Павлович отмечает его употребление, начиная с XVIII века (Г.Р. Державин). Кроме того, выявлены следующие трансформации данного гештальта: *Россия-корабль* (А. Пушкин, А. Мариенгоф, Д. Самойлов, И. Бродский), *Россия-пароход* (А. Несмелов), *Россия-броненосец* (О. Мандельштам), *Россия-фрегат* (Е. Евтушенко).

Мы также отмечаем случаи употребления гештальта *Россия-судно* в 1940, 1960 и 1990-е годы. Поэтический фрагмент 1942 г. демонстрирует достаточно сложный, с точки зрения семантики, вариант упомянутого гештальта: одновременное употребление лексем *вагон* и *вплываем* создает нечто переходное между *Россия-поезд* и *Россия-судно*:

Взлетел расщепленный вагон!
Пожары... Беженцы босые...
И снова по уши в огонь
Всплываем мы с тобой, Россия.
(И. Сельвинский. России, 1942)

Поэтический дискурс 1960-х годов представляет традиционное прочтение гештальта, чему способствует используемая метафорическая конструкция:

Но наш корабль плывет.
Когда мелка вода,
мы посуху вперед Россию тащим.
Что сволочей хватает,
не беда.
(Е. Евтушенко. Памяти Есенина, 1965).

1990-е годы представляют еще один вариант гештальта *Россия-судно* — *баржа*, эксплицирующийся в тексте традиционно, с помощью сравнения (данную тенденцию отмечаем, анализируя фрагменты поэтических текстов в словаре Павлович) и развернутой метафоры:

Россия, что баржа — пыхтит изгибом Волги.
Чумазая, мозоли на руках.
Под русой, солнцем выглаженной чёлкой,
Глаз васильковых неужённый взмах...
(С. Каргашин, 1996).

Фиксируя варианты гештальта *Россия-транспорт*, Н.В. Павлович отмечает следующие: *Россия-обоз* (Н. Клюев), *Россия-рыдван* (А. Белый), а также занимающий пограничное положение между зооморфными и предметными гештальт *Россия-тройка*. Наше исследование

дование позволило продолжить данный ряд. Так, поэтический дискурс 1930-х годов демонстрирует появление гештальта *Россия-тачанка*, репрезентирующийся посредством прилагольного творительного сравнения:

В его глазах костры косые,
В нем зверья стать и зверья прыть,
К такому можно пол-России
Тачанкой гиблой прицепить!
(П. Васильев. Тройка, 1934).

Фрагмент 1991 г. демонстрирует такой вариант анализируемого гештальта, как *Россия-поезд (эшелон)*. Подобным образом идентифицировать возникающий в тексте гештальт при отсутствии лексемы *поезд* позволяет фразеологизм *лететь под откос*:

Но боюсь, что и вы бессильны.
Потому выбираю смерть.
Как летит под откос Россия,
Не могу, не хочу смотреть!
(Ю. Друнина. Судный час, 1991).

Поэтический дискурс конца 1990-х годов позволяет выявить гештальт *Россия — буксующий транспорт*:

Тащить Святую Русь в свои чертоги
Уж Богу самому неможуту.
Покинула проезжие дороги,
Буксует в вековом своем аду.
(Ю. Ключников, 1996).

Частотной в поэзии XX века является группа вариантов предметного гештальта *Россия-орган*. Так, в словаре Н.В. Павлович зафиксированы *Россия-крылья* (мы анализировали предлагаемые поэтические фрагменты в рамках исследования зооморфных гештальтов), *Россия-тело*, *Россия-уста*, *Россия-рука*. Дальнейший анализ фрагментов позволил выявить такой вариант названного гештальта, как *Россия — сердце*:

О, Россия! С нелёгкой судьбою страна.
У меня ты, Россия, как сердце, одна.
Я и другу скажу, я скажу и врагу —
Без тебя, как без сердца, прожить не смогу!
(Ю. Друнина, 1965).

Единичную фиксацию имеет *Россия-плоть*:

Мы —
из бессмертья.
Из
плоти твоей,
Россия!
(Р. Рождественский, 1971–1973).

Далее обратим внимание на предметные гештальты, демонстрируемые поэтическим дискурсом XX века эпизодически или однократно. К таковым (по частотности употребления) отнесём обнаруженные нами в ходе работы гештальты *Россия-памятник* (*Как памятник стоит на пьедестале, / Так встала Русь на вражеских костях. — Д. Кедрин. Клады, 1942; И ваятель Микешин / всю Русь закатал в тот громовый клубок. Б. Чичибабин. Колокол, 1968*), *книга /букварь* (*Я — закладка из Книжной Руси. — Н. Клюев, 1919; «Россия — букварь без картинок», — / Сказал мне один человек. — Р. Тягунов, 1990*), *камень* (*...Когда, как камень, летит Россия... — Н. Асеев. Война, 1916*), *икона* (*И как с иконы поздний слой / Рукой дрожащею снимают, / Снимать нам ложь, как с язвы гной, / Черты России очищая. — В. Делоне, 1968*), *юбка* (*Как словно я мальчонка в шубке / И за тебя, родная Русь, / как бы за бабушкину юбку, / Спеша и падая, держусь. — Я. Смеляков. История, 1966*), *груз* (*На наши плечи падает Россия... — Ф. Чуев. Зачем срубили..., 1959–1965*), *орех* (*Россия для приезжего — орех, / Который надо разгрызать зубами. — А. Сергеев, 1972–1973*), *глиняный колосс* (*Где колосс глиняной России / В Европу упирался лбом, / В последний раз, как и впервые, / Раздастся — «стойте!» и — «убьем!» — В. Дунаевский. Карта, 1959*), *наркотик* (*Россия — тяжелый наркотик, / Сгущающий душу и кровь... — Р. Тягунов, 1990*).

Вышеперечисленные предметные гештальты, как правило, имеют точную номинацию в тексте. Однако некоторые поэтические фрагменты дают возможность (даже при отсутствии конкретной лексемы-номинации) определить тот или иной гештальт: *Россия-семечки* (*С Россией конечно... На последях / Её мы прогальдели, проболтали, / Пролузгали, пропили, проплевали, / Замызгали на грязных площадях. — М. Волошин. Мир, 1917*), *потеря, награда* (*Ты потерял свою Россию. / Противоставил ли стихию / Добра стихии мрачной зла? / Что толку охать и тужить — / Россию нужно заслужить! — И. Северянин. Что нужно знать, 1925*), *товар* (*Русь в семнадцатом черту продали / За уродливый мавзолей. — В. Делоне, 1965*), *ставка в азартной игре* (*Я поставлю опять на Россию! / Всё поставлю, чем только богат. — С. Каргашин. Виктор Столповских, 1999*).

Завершая исследование предметных гештальтов, приходим к следующим выводам:

1. Предметные гештальты поэтического локуса Россия соотносятся с материальными явлениями небиоморфного происхождения, в этом их отличие от антропоморфных, зооморфных и фитоморфных гештальтов.

2. Предметные гештальты достаточно частотны, их многообразие можно отразить в таблице 1.

3. Преобладающий способ лексической экспликации предметных гештальтов — сравнение, которое вводится в текст с помощью: а) союзов как, словно, точно; б) притягочных сравнения; в) существительного в творительном падеже (творительного сравнения).

Таблица 1

Частотные гештальты		Единичные гештальты
Россия — транспорт	Россия — орган	Памятник, книга/букварь, камень, икона, юбка, груз, орех, колосс, наркотик, костёр/огонь, семечки, потеря, награда, товар, ставка в игре.
1. Судно: пароход броненосец, фрегат, баржа.	8. Тело.	
2. Обоз.	9. Уста.	
3. Рыдван.	10. Рука.	
4. Тройка.	11. Сердце.	
5. Тачанка.	12. Плоть.	
6. Поезд.		
7. Буксующий транспорт.		

Литература:

1. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д.Н. Ушакова. Репринтное издание: М., 2000.
2. Павлович Н.В. Словарь поэтических образов: На материале русской художественной литературы XVIII–XX веков. В 2 т. М.: Эдиториал УРСС, 2007.

Понятийные составляющие лексем «здоровье» и «болезнь»

Ялалова Рина Раефовна, аспирант

Казанский (Приволжский) федеральный университет, филиал (г. Набережные Челны)

Полное толкование «здоровья» по словарю В.И. Даля — «состояние животного тела (или растения), когда все жизненные отправления идут в полном порядке; отсутствие недуга, болезни». Поясняют толкование пословицы, этикетные вопросы и пожелания: *Здоровье дороже денег; Без болезни здоровью не рад; Пить за здоровье; Здоровья не купишь; Дай Бог здоровья; Здравия желаю; Как ваше здоровье? Будь здоров!* Наличие в дефиниции уточнения «отсутствие болезней», говорит о том, что за точку отсчета берется болезнь как явление более простое для наблюдения и непосредственно ощущаемое. Согласно словарю С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой здоровье трактуется как «правильная, нормальная деятельность организма, его полное физическое и психическое благополучие». В Толковом словаре русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова даны два значения слова *здоровье*:

1. Нормальное состояние правильно функционирующего организма (*Несокрушимое здоровье, неважное здоровье*).

2. Внутренняя целостность, неповрежденность, отсутствие внутренней порчи, разложения (*Здоровье общественной жизни*). В примере, который поясняет второе значение (*здоровье общественной жизни*), лексема *здоровье* используется в переносном значении.

Толковый словарь русского языка под редакцией С.И. Ожегова дает следующие толкования «здоровья» — правильная, нормальная деятельность животного организма

(*Состояние здоровья, беречь здоровье, расстроить здоровье, подорвать здоровье, сказать на здоровье*); то или иное состояние организма (*Крепкое здоровье, слабое здоровье. Как здоровье! На здоровье (пожалуйста)*). Если в словарях В. Даля и Д.Н. Ушакова опорным словом было состояние, то есть статическое равновесие, положение, то в словаре С.И. Ожегова этим словом является деятельность. Следовательно, *здоровье* понимается автором словаря не как 'стабильность', а как 'работа, систематическое применение сил' организма. Следует добавить, что в последние десятилетия отечественные и зарубежные врачи все чаще склоняются к тому, что *здоровье* — это динамический процесс; равновесие, которое достигается посредством слаженной работы всех органов [1].

Энциклопедические словари дают общую информацию о понятии и отражают научный уровень познания окружающего мира и человека, поэтому обратимся также к ним. Многие энциклопедии и энциклопедические словари, а также другие специальные издания по вопросам здоровья строят свои статьи на самом широко цитируемом определении здоровья: «Здоровье — это состояние полного физического, душевного и социального благополучия, а не только отсутствие болезней или физических дефектов». «Большая советская энциклопедия» 1952 г. и «Новая российская энциклопедия» 2007 г. не дают толкования слову *здоровье*. В «Большой советской энциклопедии» 1970 г. *здоровье* трактуется как: «Естественное состо-

яние организма, характеризующееся уравновешенностью с окружающей средой и отсутствием каких-либо болезненных изменений». Эта дефиниция свидетельствует о том, что авторы словаря придерживаются адаптационного подхода к пониманию здоровья. В словарной статье указывается на то, что понятие здоровья весьма условно, поскольку определяется не только биологическими, но и социальными факторами. В словаре отмечается, что, хотя здоровье и болезнь противоположны по своей сути, они могут быть связаны различными переходными состояниями. Причем здоровье не исключает в организме наличия неявного болезнетворного процесса. В связи с этим оправданным оказывается использование врачами сочетания «практически здоров» и термина «предболезнь» [1].

Малый академический словарь русского языка под редакцией А.П. Евгеньевой (МАС) отражает состояние лексики литературного языка 70-х гг. и дает следующие значения слова «здоровье»:

1. Состояние организма, при котором правильно, нормально действуют все его органы. *От него так и несло несокрушимым здоровьем* (И.С. Тургенев «Певцы»).

2. То или иное состояние организма, самочувствие. *Клим был слаб здоровьем* (М. Горький «Жизнь Клима Самгина»)[1].

Следует обратить внимание на то, что в толковых словарях отсутствует понимание здоровья как совокупности физических, душевных, социальных и профессиональных факторов, что характерно для социально-биологического подхода и определения из Устава ВОЗ 1946 г. В толковых словарях также нет указания на зависимость самочувствия от души, что свойственно христианской антропологии. В толкования слова *здоровье* по данным обзора ТС входят лексемы высокого уровня абстракции: состояние, порядок, деятельность, действие, процесс, функционирование, равновесие, норма, организм, болезнь (как ее отсутствие)[1].

Значения лексемы *здоровый* в словарях русского языка представлены следующими дефинициями [3]:

1. Обладающий здоровьем, не больной: *Здоровый ребёнок; в здоровом теле здоровый дух; долго болел, а теперь здоров.*

2. Выражающий, обнаруживающий здоровье: *здоровый вид; здоровый румянец.*

3. Полезный для здоровья: *здоровая пища.*

4. *перен.* Полезный, правильный: *здоровая идея; здоровая критика; здоровый быт.*

Как просторечные обозначены следующие значения:

1. Сильный, крепкого сложения: *здоровый парень.*

2. О предметах, явлениях: большой, сильный, громкий, крепкий: *здоровый мороз; здоровый голос; здоровая палка.*

Приведем далее толкования английских словарей, например: «health — physical or mental well-being, freedom from disease, pain, or defect; normalcy of physical and mental functions; soundness («свобода от ... повреждения»); «health — the state of being physically and mentally healthy»

(«состояние физического и психического здоровья»).

Первым четырем дефинициям находим практически полные соответствия в толковых словарях английского языка:

1) having good health; well; sound;

2) showing or resulting from good health (*a healthy color*);

3) healthful: helping to produce, promote or maintain good health; salutary; wholesome;

4) normal and sensible (*The child showed a healthy curiosity*) [3].

Толковый словарь немецкого языка Дуден дает следующее определение понятия «здоровье»: «Gesundheit — körperlichen, seelischen oder geistigen Wohlbefindens. (Здоровье — телесное, психическое или душевное благополучие).

На основании анализа языкового материала ФЕ, характеризующих «болезнь-здоровье» в английском, немецком и русском языках, в структуре семантического поля «болезнь-здоровье» выделены семантические группы (СГ), поэтому важно определить, что понимается под семантической группой. В данном случае семантическая группа является составной частью семантического поля, его подуровнем. В исследовании семантические группы выделяются на основании общности частной семантики, объединяющей единицы данной группы [2].

В «Большой советской энциклопедии» дано следующее определение «болезни»: «нарушение жизненных функций организма под влиянием разнообразных причин, выражающаяся теми или иными физиологическими и морфологическими изменениями».

«Большая советская энциклопедия» интерпретирует болезнь таким образом: «процесс, возникающий в результате воздействия на организм вредоносного раздражителя внешней или внутренней среды, характеризующийся понижением приспособляемости живого организма к внешней среде при одновременной мобилизации его защитных сил».

В «Большой медицинской энциклопедии» болезнь определяется как: «нарушение жизнедеятельности организма под влиянием чрезвычайных раздражителей внешней или внутренней среды, характеризующееся понижением приспособляемости организма и при одновременной мобилизации защитных сил организма» [1].

В Толковом словаре живого великорусского языка В. Даля слову *болезнь* дано одно значение: «боль, хворь, хиль, немочь, недуг, нездоровье; по объяснению врачей: нарушение равновесия в жизненных отправлениях». Дефиниция отражает две точки зрения: народную, эксплицированную синонимическим рядом, состоящим из просторечных и устаревших слов, и медицинскую, на которую указывает вводное сочетание авторизации. Если мы сопоставим вторую часть дефиниции имени *болезнь*, начинающуюся со слов «по объяснению...», с тем, как определялось здоровье («состояние тела, когда все жизненные отправления идут в полном порядке»), то увидим, что они

идентичны, то есть здоровье трактовалось также с позиций медицины. Семы толкования: 'о живом организме', 'нарушение', 'функционирование органов' [1].

В Толковом словаре русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова указывается два значения: 1. Расстройство здоровья, недуг, хворь (*Заразные болезни, душевные болезни, болезни почек*). 2. [перен.] Уклонение от нормы, расстройство чего-либо (*Болезни транспорта*). Второе, маркированное пометой «переносное», еще раз подтверждает тот факт, что здоровье понимается как норма, а болезнь — как отклонение от нее, нарушение ее границ [1].

В большом академическом словаре лексеме болезнь дано развернутое толкование, которое практически идентично тому, что встретилось в «Большой медицинской энциклопедии». В словарной статье составители обозначили причину возникновения болезни, а также включили в него синонимы недуг и нездоровье. 1. Нарушение нормальной жизнедеятельности организма в результате происходящих в нем изменений или под влиянием вредно действующих на него внешних условий; недуг, нездоровье (*Болезнь сердца, глазные болезни, эпидемические болезни, история болезни*). 2. [переносное] О более или менее частых, довольно распространенных уклонениях от

норм закономерной общественной жизни (*Болезнь века. У всякого времени своя болезнь и свой недостаток*). В переносном значении существенным является обобщенное понимание болезни как отклонение от нормы [1].

Сопоставление словарных дефиниций дает возможность выявить такие единицы метаязыка имени болезнь, как нарушение, расстройство, отклонение, повреждение, разрушение. Лексема нарушение встречается практически во всех дефинициях. Словарь С.И. Ожегова толкует ее через глагол нарушить, что значит 'прервать что-либо, помешать дальнейшему ходу, течению чего-либо'. В этом, действительно, часто заключается специфика возникновения болезни: она прерывает слаженную работу органов и их систем. Субстантивы из дефиниции словаря Т.Ф. Ефремовой повреждение ('поврежденное место, место поломки, порчи, неисправность') и разрушение (существительное от глагола разрушить 'ломаю, уничтожить, превратить в развалины; нарушить, расстроить, уничтожить') также свидетельствуют о небенефактивном воздействии болезни на организм. Толкование слова расстройство свидетельствует о том, что болезнь расстраивает деятельность организма, вносит беспорядок в его устройство и приводит к неисправному состоянию.

Литература:

1. Бухтоярова Г.Ю. Отображение феноменов болезнь и здоровье в русской языковой картине мира: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01 / Бухтоярова Галина Юрьевна. — Москва, 2010 — 257 с.
2. Лоскутова Т.Н. Концепты «жизнь-смерть», вербализованные лексемами и фразеологическими единицами русского языка, в лингвокультурологическом аспекте: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01 / Лоскутова Татьяна Николаевна. — Челябинск, 2009. — 179 с.
3. Туленинова Л.В. Концепты «здоровье» и «болезнь» в английской и русской лингвокультурах: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.20 / Туленинова Лариса Владимировна. — Волгоград, 2008. — 248 с.

6. МАССОВАЯ КОММУНИКАЦИЯ, ЖУРНАЛИСТИКА, СМИ

Влияние СМИ на развитие мировоззрения молодежи

Киямова Лиана Ульфатовна, студент

Башкирский государственный университет (г. Уфа)

Живя в современном мире, мы постоянно сталкиваемся со средствами массовой информации. Они настолько прочно основались в нашей повседневности, что мы даже представить себе не можем своего существования без них. Для нас стало, довольно, обыденным смотреть последние новости по любимому телеканалу, узнавать счёт футбольного матча на спортивном сайте через Интернет, слушать прогноз погоды на день на волнах полюбившейся FM — радиостанции.

Средства массовой информации не только отражают происходящие в стране процессы, но и оказывают влияние на формирование мировоззрения у молодежи, принимают на себя распространение и создание соответствующих норм поведения, социальных ценностей и целей.

Тысячу лет назад человек владел четырьмя видами коммуникации — устной речью, музыкой, живописью и письменностью. Затем, нарастая по темпам, происходят процессы «размножения» средств коммуникации. В XV веке появляется печатная книга, в XVII — газеты и журналы. В XIX веке начинается новый революционный этап — изобретены фотография, радио, телефон, кино, грамзапись. В XX веке темпы «размножения» нарастают лавинообразно: широко распространяются телевидение, магнитопись, видео, компьютерные системы, оперативная полиграфия (ксерокс и т.д.), космическая связь. Причем, в настоящее время на первое место вышли электронные средства массовой коммуникации, значительно потеснив письменные. Можно, нажав кнопку сидя перед телевизором, заказать товар, высказать мнение (да, нет, не знаю), получить на экране информацию о ценах товаров, расписаниях транспорта.

Что заставляет обратиться к СМИ?

Потребности у молодого человека, заставляющие его обращаться к средствам массовой информации. Это:

- потребность в информационной связи с окружающим миром и, соответственно, в постоянном притоке информации,
- потребность в развлечениях и, в некоторой мере похожая на неё, но не совпадающая полностью с ней,
- потребность в отвлечении (уходе от повседневных дел и обыденности окружающей жизни).

Удовлетворение потребности в развлечении помогает иногда эмоционально разрядиться, преодолеть психоэмоциональную напряженность.

При реализации потребности в отвлечении молодой человек может смотреть телепрограммы, слушать радиопередачи или читать газеты, которые не вызывают у него интереса, а помогают уйти, психологически изолироваться от окружающей обстановки (например, в очереди, в длительных поездках, в ситуациях психоэмоциональной напряженности и т.д.).

Потребность в постоянной информационной связи и постоянном притоке информации из различных средств массовой коммуникации необходима человеку для реализации следующих целей:

- ориентировки в современной ситуации и социальной среде, а в более широком плане — социализации в обществе (усвоения индивидом ценностей, норм, установок, образцов поведения, присущих данному обществу);
- развития общего кругозора, по сути, заменяющего процесс систематического обучения и получения общего образования, повышающего интеллектуальный уровень личности в целом;
- решения повседневных практических проблем (где купить необходимое, куда поехать отдыхать, как починить автомобиль, как ухаживать за садовыми растениями и т.п.).
- повышения профессионального уровня (за счет специализированных периодических изданий и других средств массовой коммуникации).

Какое характер влияние оказывают СМИ?

Положительное.

Говоря о влиянии, надо в первую очередь отметить их информационную и просветительскую роли, благодаря которым не только «раздвигаются стены квартир до границ планеты»

В последнее время набирает силу тенденция превращения средств массовой информации в сферу самореализации личности. К давно существующей переписке зрителей с газетами и журналами, добавились передачи радио и телевидения с прямым участием слушателей и зрителей. Развитие электронных систем породило совершенно новый вид коммуникации и самореализации — участие человека во взаимодействии с определенными интересующими его по тем или иным причинам партнерами, которое позволяет ему найти единомышленников и выразить себя в общении с ними.

Негативное влияние.

1. Широко известны данные о насыщенности средств массовой информации актами агрессии, насилия, жестокости. Криминальная хроника занимает одно из ведущих мест в тематике современного телевидения. По проценту отведенного на это эфирного времени — второе место после рекламы. Бесконечный показ или описание трупов, перестрелок, ограблений и т.д. Уже перестает казаться чем-то чрезвычайным и воспринимается просто как зрелище или увлекательное чтение.

2. Зависимость развивается настолько, что наносит существенный ущерб даже физическому здоровью (мало-подвижный образ жизни, полнота, нарушение сна).

3. Они формируют слушателя, зрителя, то есть потребителя (сегодня, например, даже словарь подростка, юноши формируется зачастую как словарь потребителя).

4. Сейчас достаточно очевидно, что язык выполняет свои функции тем лучше, чем совершеннее его реализация в средствах массовой информации. СМИ недаром называют четвертой властью. СМИ даже не четвертая власть, а первая власть, потому что влияние речевые вкусы и предпочтения миллионов людей значительнее, во всяком случае — не меньше, чем у семьи, школы и других общественных институтов. Это влияние будет плодотворным при сильной языковой политике.

Деятельность СМИ оказывает исключительно большое влияние на жизнь общества в целом, на социально-психологический и нравственный облик каждого из членов этого общества, потому что всякая новая информация, поступающая по каналам СМИ, соответствующим образом стереотипизирована и несет в себе многократно повторяемые политические ориентации и ценностные установки, которые закрепляются в сознании людей.

С точки зрения реализации функций СМИ — развивающей, воспитывающей и развлекательной, — преобла-

дает последняя. Так, из телевизионных передач, просмотр которых, по наблюдению исследователей, составляет 2/3 объема досуга старшеклассников предпочтение отдается американским боевикам и латиноамериканским «мыльным операм», концертам эстрадных звезд, а также демонстрируемым по музыкальным каналам видеоклипам поп- и рок-исполнителей. Контакты с радио ограничиваются исключительно нецеленаправленным прослушиванием коммерческих FM-станций, звучащих постоянным фоном к повседневной жизни, в которых новостные выпуски и реклама перемежаются с поп-музыкой. Выход в сеть Internet зачастую сопряжен с посещением чатов и просмотром порнографии, реже — с поиском информации или «скачиванием» готовых рефератов. При этом интерес к художественной литературе у старших школьников катастрофически снижается.

В наше время завершает существование и развитие один тип человека и складываются условия для образования иного типа, с другой психикой и телесностью, духовностью и системой эстетических ценностей. Современная молодежь, которой предстоит жить в эпоху новых технологий, — это не только потребители, делающие выбор среди предметов потребления, но и участники политического, социального и культурного сообщества. Станет ли он активным субъектом культуры, зависит от многих дополнительных условий: подготовленности молодого человека к взаимодействию со средствами массовой информации; включенности средств массовой информации в его реальную жизнедеятельность, от влияния семьи.

Итак, средства массовых коммуникаций несут, возможности как блага подключения к ценностям мира, так и зла — замыкания в себе, явное ослабление непосредственных контактов. Роль СМИ может быть сведена к простой манипуляции, если личность не готова к критической оценке информации.

Литература:

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.
2. Бойкова Н.Г., Коньков В.И., Попова Т.И. Устная речь. Л., 1988.
3. Борецкий Р. Телевидение на перепутье. — М., 1998.
4. Богомолова Н.Н. Социальная психология средств массовой коммуникации. — М., 1989.
5. Борецкий Р. Осторожно: телевидение. — М., 2002.
6. Вакуров В.Н., Кохтев Н.Н., Солганик Г.Я. Стилистика газетных жанров. — М., 1978.
7. Винокур Т.Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения. — М., 1993.
8. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.
9. Голанова Е.И. Публичный диалог вчера и сегодня (коммуникативно-речевая эволюция жанра интервью) // Русский язык сегодня. — М., 2000. С. 251–259.
10. Голуб И.Б., Розенталь Д.Э. Секреты хорошей речи. — М., 1993.
11. Голядкин Н. ТВ-информация в США. — М., 1995.
12. Гусельникова Н.В. «С улыбкой обо всем» — хорошо, но без ошибок — лучше (обзор материалов «МК») // Журналистика и культура речи. Вып. 2. — М., 1997.
13. Егоров В. Телевидение между прошлым и будущим. — М., 1999.
14. Костомаров Г.В. Языковой вкус эпохи. — М., 1999.
15. Культура речи и эффективность общения / Под ред. Л.К. Прудкина, Е.Н. Ширяева. — М., 1996.
16. Казаринова Н.В. Деловая беседа // Русский язык и культура речи. — М., 2000. с. 152–163.

Межкультурная коммуникация. Понятие, уровни, стратегии

Хохлова Ирина Николаевна, магистрант

Омский государственный педагогический университет

Термин «культура» в своем современном значении появился в Европе в произведениях мыслителей XVIII века Монтескье, Вико и Хардера. Их вдохновляет усиление мощи государств и интереса к открытым заморским странам; они поднимают проблему различия культур и задаются вопросом о праве на их многообразие. Можно ли, таким образом, заявлять, что они выражают и предсказывают некую «межкультурную коммуникацию»?

Для того чтобы понять термин межкультурная коммуникация, сначала нужно разобраться, что такое коммуникация в общем.

Коммуникацию можно считать необходимым и всеобщим условием жизнедеятельности человека и одной из фундаментальных основ существования общества.

С появлением работ Н. Винера, К. Шеннона, У.Р. Эшби, наших отечественных ученых А.И. Берга, А.Н. Колмогорова, М. Бахтина и других термины «коммуникация», «информация», «информационный обмен», «диалог» получили широкое распространение в самых разных отраслях науки и стали едва ли не самыми многозначными. К началу 1960-х гг. только в зарубежной философской и социологической литературе насчитывалось около сотни определений коммуникации. Можно с уверенностью сказать, что сегодня таких определений существует на порядок больше. Поэтому каждый, кто интересуется результатами научных исследований в данной области, сталкивается с богатым спектром точек зрения, аспектов, срезов, попыток общетеоретического и специального подхода к исследованию и пониманию коммуникации.

Рассмотрим модель коммуникации Михаила Бахтина. Ученый вносит в свою модель коммуникации две основные идеи: диалогичность и карнавализацию. Исследуя ключевую для своего творчества идею «Я» и Другого, Бахтин вводит в единый контекст диалогизм понимания, личность и бесконечность смысла. В основе такого сближения лежит представление о двух формах познавательной активности: монологической — познание вещей и любых объектов знания (в т.ч. и чел.) как вещей и диалогический — познание др. субъекта. Монологизм, по Бахтину, отрицает наличие вне себя др. равноправного сознания, др. равноправного «Я» («Ты»). При монологичном подходе «Другой» остается только объектом сознания, а не др. сознанием. Диалогизм, по мнению Бахтина, присущ природе сознания, природе самой человеческой жизни. Подлинная жизнь личности совершается в точке несовпадения человека с самим собой, она доступна только диалогичному проникновению в нее, которому она сама ответно и свободно раскрывает себя.

Понимание человеческой личности, как показывает Бахтин, возможно только благодаря диалогу. Человек изнутри самого себя не может ни понимать себя, ни даже стать собой. «Чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи — с ними можно только диалогически общаться». Чтобы схватить личность в целом, нужна позиция вневходимости, которая отрицает как характерный для «философии жизни» путь вчувствования, вживания в душу др. человека, ведущий к слиянию с переживаниями другого, потерей себя, растворению в другом, и, как следствие, к утрате позиций вневходимости и способности видеть другого в целом, так и характерный для естественнонаучной парадигмы путь овеществления чел., односторонней объективации. В этом случае существует риск просмотреть самое существенное в человеке — его свободу, незавершенность, несовпадение с самим собой. В любой момент своего существования, отмечает Бахтин, человек имеет в себе помимо того, что мы в нем «объективно видим», еще и возможности. Поэтому человек никогда не совпадает с самим собой, с тем, что он «уже» есть; он способен опровергнуть данную ему другими или самим собой характеристику. Поэтому подлинная жизнь личности совершается, по Бахтину, как бы в точке этого несовпадения человека с самим собой, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли. Иными словами, личность нельзя раскрыть ни как объект безучастного нейтрального анализа, ни путем вчувствования — она сама должна раскрыться в диалоге с «Другим».

По Бахтину, единство мира обеспечивается диалогом, который приводит в единство множество единичных центров-сознаний, и мир не распадается на солипсические монады.

Бахтин философски осмыслил и представил новую — полифоническую — картину мира, которая была более адекватна мировоззрению XX в., чем монологические воззрения эпохи Нового времени. Полифоническому мышлению, отмечал Бахтин, доступны такие стороны человека, и прежде всего мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера его бытия, которые не поддаются художественному освоению с монологичных позиций. Решающую роль в создании новой художественной модели мира Бахтин отводил Ф.М. Достоевскому, полагая, что философски-художественные открытия этого писателя еще недостаточно осмыслены и оценены.

Многие философы, литераторы обращаются к понятию коммуникация и описывают его со своей позиции.

Существует множество трактовок понятия «коммуникация». Изучив их, можно выделить основные значения:

— универсальное (предельно широкое), при котором коммуникация рассматривается как способ связи любых объектов материального и духовного мира;

— техническое, соответствующее представлению о коммуникации как о пути сообщения, связи одного места с другим, средствах передачи информации и других материальных и идеальных объектов из одного места в другое (А.В. Соколов использует понятие «пространственная коммуникация» для характеристики данного аспекта коммуникации);

— биологическое, широко используемое в биологии, особенно в разделе этологии, при исследованиях сигнальных способов связи у животных, птиц, насекомых и т.д.;

— социальное, используемое для обозначения и характеристики многообразных связей и отношений, возникающих в человеческом обществе. В данном случае речь идет о социальной коммуникации — коммуникационных процессах в обществе. Теория коммуникации чаще всего обращается именно к этому, последнему значению коммуникации, т.е. к социальной коммуникации специфической форме взаимодействия людей по передаче информации от человека к человеку, осуществляющейся при помощи языка и других знаковых систем. [1, с. 10–11]

Перейдем к вопросу межкультурной коммуникации. Многие ученые разных наук занимаются вопросом межкультурной коммуникации: филологи, психологи, культурологи и многие другие.

Межкультурная коммуникация. Этим термином называется адекватное взаимопонимание двух участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным национальным культурам [3, с. 14].

Понятие «межкультурная коммуникация» является производным от понятий «культура» и «коммуникация».

Культура может рассматриваться как общая, универсальная для общества (этноса, нации) система ценностных ориентации, стереотипов сознания и поведения, форм общения и организации совместной деятельности людей, которые передаются от поколения к поколению. Она оказывает влияние на восприятие, мышление, поведение всех членов общества и определяет их принадлежность к данному обществу. В этой интерпретации культура предстает как целостность, отличающаяся от других благодаря религиозным, национально-государственным границам или набору этнических признаков. Такое понимание культуры является и наиболее функциональным с точки зрения рассматриваемой темы — межкультурной коммуникации.

Межкультурная коммуникация характеризуется тем, что при встрече представителей разных культур каждый из них действует в соответствии со своими культурными нормами. Классическое определение дано в книге Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова «Язык и культура», где межкультурная коммуникация понимается как адекватное взаимопонимание двух участников коммуникативного акта, принадлежащих к разным национальным культурам [1, С. 26].

Проблема межкультурной коммуникации не сводится исключительно к языковой проблеме. Знание языка носителя иной культуры необходимо, но еще недостаточно для адекватного взаимопонимания участников коммуникативного акта. Более того, межкультурная коммуникация предполагает существование не только расхождений между двумя разными языками, но и различия при использовании одного языка. Так, представители англо-, франко- и немецкоязычных стран, несмотря на общий язык, не обязательно будут относиться к одной культуре. В этой связи можно говорить о коммуникации, например, между американцами и англичанами, французами и валлонами, жителями «старых» и «новых Земель» в ФРГ.

Изучение иных культур, их особенностей, закономерностей их функционирования и развития обогащает человека, трансформирует его отношение к миру и другим людям, может кардинально изменить его отношение к жизненным ситуациям.

Как показала практика, даже глубокого знания иностранного языка недостаточно для эффективного общения с его носителем: каждое слово другого языка отражает другой мир и другую культуру, «за каждым словом стоит обусловленное национальным сознанием представление о мире» (С.Г Тер-Минасова). Главная задача в изучении иностранных языков как средства коммуникации заключается в том, что языки должны изучаться в неразрывном единстве с миром и культурой народов, говорящих на этих языках [1, с. 575].

Межкультурная коммуникация может осуществляться и быть исследована либо на уровне групп, либо на индивидуальном уровне. Другими словами, можно изучать коммуникативные процессы между различными культурными группами (большими и малыми) или между отдельными людьми. Большинство исследований, проводившихся на уровне групп, носят характер культурно-антропологических и социологических исследований, которые рассматривают культурную группу как коллективное единство (целое) и пытаются ее целостно понимать.

На рис. 1 представлены уровни коммуникации.

Нередко меры по укреплению территориального и национально-государственного единства вызывают ограничение прав и изгнание инациональных групп. Так, в 1970-х гг. в ряде стран Африки (Гвинея, Замбия, Кения, Уганда, позже Сомали) изгонялись «инородцы», многие поколения которых проживали в данных странах. В 1990-х гг. подобные процессы охватили ряд стран бывшего Советского Союза и Югославии. Обращение к таким мерам чаще всего объясняется экономическими причинами, в первую очередь стремлением ослабить конкуренцию для «титовского этноса» в доступе к местным ресурсам, что нередко наносит значительный хозяйственный ущерб из-за оттока активного населения и вражды с соседями. Кроме того, существуют и социокультурные причины, в частности религиозные, как это было в Боснии и Хорватии, где внутри единого южнославянского этноса, разделенного конфессионально, вспыхнула непримиримая вражда.



Рис. 1. Уровни межкультурной коммуникации

Ученые выделяют несколько форм межкультурной коммуникации. Например, аккультурация как форма межкультурной коммуникации. Культурные контакты являются важным компонентом общения между народами. В культурологии для обозначения взаимодействия и взаимовлияния культур используется термин «аккультурация». Аккультурация представляет одновременно процесс и результат взаимного влияния разных культур, при котором все или часть представителей одной культуры (культуры-реципиента) перенимают нормы, ценности и традиции другой (культуры-донора). Фактически понятие аккультурации синонимично понятию межкультурной коммуникации, его содержание отражает различные формы коммуникации культур, по отношению к которым сама аккультурация выступает как метаформа [1, с. 578].

Со временем аккультурация перестала рассматриваться как исключительно групповой феномен, ее стали изучать и на уровне индивидуального поведения, учитывая изменение ценностных ориентации, социальных установок, ролевого поведения индивида. Было установлено, что в процессе аккультурации каждый человек одновременно решает две важнейшие проблемы – стремится сохранить свою культурную идентичность и включается в чужую культуру. Комбинация возможных вариантов ре-

шения этих проблем давала следующие четыре основные стратегии аккультурации:

Многочисленные исследования показывают, что эмигранты, прибывающие в другую страну на постоянное место жительства, как правило, ориентируются на ассимиляцию, а как беженцы, вынужденные в силу каких-либо внешних причин покинуть свою родину, психологически сопротивляются разрыву связей с ней, и процесс ассимиляции идет у них намного дольше и труднее.

Еще недавно исследователи полагали, что наилучшей стратегией аккультурации является полная ассимиляция с доминирующей культурой. Сегодня целью аккультурации считается достижение интеграции культур, дающее в результате бикультуральную или мультикультуральную личность.

Таким образом, культуры при взаимодействии не только дополняют друг друга, но и вступают в сложные отношения, обнаруживая при этом свою самобытность и специфику. Поэтому реальное взаимодействие культур обнаруживает как позитивные (обогащение культур), так и негативные (их подавление, обеднение – эрозия) следствия.

В истории человеческого общества можно найти множество примеров позитивного и негативного взаимодей-

Таблица 2

Основные стратегии аккультурации

Ассимиляция	Сепарация	Сегрегацией	Маргинализация	Интеграция
Вариант аккультурации, при котором человек полностью принимает нормы и ценности иной культуры, отказываясь при этом от своих норм и ценностей.	Отрицание чужой культуры при сохранении идентификации со своей культурой. В этом случае представители недоминантной группы предпочитают большую или меньшую степень изоляции от доминантной культуры.	Если на изоляции настаивают представители господствующей культуры.	Это одновременно потеря идентичности с собственной культурой и отсутствие идентичности с культурой большинства. Такая ситуация возникает из-за невозможности поддерживать собственную культурную идентичность и отсутствия стремления к получению новой идентичности.	Идентификация как со старой, так и с новой культурой.

ствия культур. Например, культура Испании, находящейся на стыке христианского и мусульманского миров, органически сочетает европейские и мавританские элементы, проявившиеся в музыке и архитектуре. Обогащение культуры Европы было особенно ощутимым в эпоху Великих географических открытий, когда из заморских стран ввозились культурные растения и навыки их использования (картофель, кукуруза, табак, чай, какао, соя и т.п.). Усложнение культурной жизни Востока (Индии, Китая, арабских стран) происходило в период экспансии европейской культуры в XIX в., обогатившей местные культуры элементами научных знаний и техническими новшествами.

Эрозии обычно подвергаются те этнические культуры, которые испытывают массированное воздействие извне и

не имеют достаточно развитой и устойчивой культурной системы, способной противостоять культурной экспансии и адекватно отвечать новым жизненным требованиям [1, с. 575].

Таким образом, коммуникация — это сложный и очень многосторонний процесс, который включает в себя определенные действия. Межкультурная коммуникация еще более сложный процесс, это общение между представителями различных человеческих культур. Особенности межкультурной коммуникации изучаются на междисциплинарном уровне и в рамках таких наук, как культурология, психология, лингвистика, этнология, антропология, социология, каждая из которых использует свои подходы к их изучению.

Литература:

1. Василик М.А. Основы теории коммуникации. — М.: Гардарики, 2003. — 615 с.
2. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура. — М.: 1990. — 120 с.
3. Степина В.С. Новая философская энциклопедия. — М.: Мысль — 2001. — 354 с.

7. ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

Технический перевод и обмен научно-технической информацией

Свирипчук Ирина Алимовна, старший преподаватель
Национальный технический университет Украины (г. Киев)

Развитие науки и техники в наше время немыслимо без широкого обмена специальной информацией между людьми, говорящими на разных языках.

Научно-технические работники, инженеры и другие специалисты в самых разнообразных отраслях народного хозяйства должны постоянно следить за всем новым, что появляется за рубежом в области науки и техники, по иностранным периодическим изданиям, специальным бюллетеням и патентной литературе. Но так как не все специалисты владеют иностранными языками, они не могут пользоваться технической литературой и обращаются за помощью к техническим переводчикам.

Существует распространенное мнение, что технический перевод — это перевод «технических» текстов. Это мало, что говорит хотя бы потому, что понятие «технический» текст очень расплывчато. Так, например, начав с чисто «технических» текстов, описывающих различное производственное оборудование, можно незаметно перейти к текстам, описывающим хирургическое оборудование, т.е. к медицине, а медицина, как известно, тесно связана с биологией, а это уже область естествознания, которое в свою очередь является основой философии, а философия — основа политики.

Тем не менее, обычно виды специального (нехудожественного) перевода определяются характером материала, обрабатываемого переводчиком. Например, существует так называемый «военный» перевод, и существуют учебные заведения, готовящие военных переводчиков, являющихся разновидностью технических переводчиков. Но ведь ясно, что переводчику, работающему в области «военного» перевода, нередко приходится иметь дело с совершенно «невоенными» текстами.

Таким образом, дело не столько в том, *что* переводится, а в том, *как* переводится и *для чего*. Технический перевод — это прежде всего перевод, используемый для специальных целей, а именно для обмена специальной информацией, поступающей и воспринимающейся на разных языках. Из этого следует определение:

Технический перевод — это перевод, используемый для обмена научно-технической информацией между людьми, говорящими на разных языках.

Из этого определения вытекает, что технический переводчик есть посредник, без которого этот обмен был

бы невозможен. В своей работе технический переводчик имеет дело с самым новым материалом (причем качественно новым и еще никому не известным), для восприятия которого нужна определенная подготовка, нужны специальные знания.

Научно-техническую информацию, поступающую к нам, можно разделить на три потока:

1) патентную литературу, являющуюся основной формой обмена, так как все новое в области науки и техники официально оформляется в виде патента и его производных форм;

2) периодику, специально предназначенную для обмена научно-технической информацией, например: отраслевые бюллетени, содержащие рефераты, аннотации и названия; отраслевые научно-технические журналы, содержащие дискуссионные, проблематичные и отчетные статьи специального характера; библиографические указатели с названием тем, изобретений и предметов промышленной продукции, также иногда содержащие аннотации и тематические обзоры работ по данной отрасли;

3) различные периодические и непериодические издания и другие источники информации, не предназначенные специально для научно-технического обмена, но могущие использоваться для этой цели, например: специальные журналы и книги, рекламные материалы, инструкции и другие подобные источники специальной информации.

Технический перевод охватывает несколько форм или способов обработки оригинала переводчиком. Таких вполне определившихся видов технического перевода можно насчитать восемь, каждый из которых имеет свои особенности и свои законы. Эти формы не зависят от сферы специализации, и поэтому каждый технический переводчик должен быть знаком со всеми видами технического перевода.

В зависимости от практической ценности, поступающие к нам в процессе обмена материалы обрабатываются по-разному. Вся практически используемая информация обычно обрабатывается в форме полного письменного перевода, являющегося основной формой технического перевода. Информация, накапливаемая по определенной системе в качестве справочного и подсобного материала, а также так называемая сигнальная ин-

формация обрабатывается в форме сокращенных видов технического перевода, таких как реферативный перевод, перевод заголовков и т.д. Отсюда следует, что технический переводчик должен практически знать все виды обработки первичной информации, а также иметь в своем распоряжении определенную сумму специальных знаний, позволяющих в процессе перевода совершить переход из области старого, уже известного, в область нового, неизвестного, составляющего основное содержание оригинала. Это последнее обстоятельство является причиной весьма распространенного мнения о том, что, технический переводчик должен знать технику, быть специалистом, инженером. Конечно, хорошо, если технический переводчик знает технику. Но это, к сожалению, не всегда возможно в наше время. Даже узкий специалист, напряженно следя за всем новым, появляющимся в его области, как показывает статистика, успевает ознакомиться только с небольшой частью интересующей его информации.

Для нашего времени характерна узкая специализация.

Если лет сто назад человек мог при желании одинаково хорошо усвоить почти все уже известное и все новое в области науки и техники, то в наши дни это совершенно недоступно никому. Наука и техника настолько развились, усложнились и разветвились, что узкая специализация для научно-технических работников стала законом. Это распространяется и на технических переводчиков, которым, как правило, приходится специализироваться в какой-либо одной отрасли производства.

Если переводчик не имеет узкоотраслевой подготовки, он должен восполнить этот пробел, систематически изучая специальную литературу, следя за новинками в данной области, обогащая свою память новыми знаниями.

Постепенно и сам переводчик станет специалистом в данной области.

Конечно, существует немало переводчиков, не имеющих еще определенной сферы специализации, например, переводчиков, обрабатывающих случайный материал, или начинающих переводчиков, пробующих свои силы в разных областях техники. Таким переводчикам нужно прежде всего учиться пользоваться источниками специальной информации, т.е. учиться быстро находить и практически использовать необходимые специальные сведения из различных областей науки и техники для правильного понимания оригинала и грамотного воспроизведения его в процессе перевода. В этом случае, в отличие от специалиста, переводчик пользуется технической литературой несколько пассивно, не ставя перед собой цели досконально изучить данную область. Окончив перевод, он может и забыть те специальные сведения, которые он получил из источников информации. Если через некоторое время ему случится делать новый перевод из той же области, он может снова обратиться к тем же источникам информации, причем на этот раз он найдет эти сведения быстрее. Это умение быстро находить необходимую специальную информацию и правильно ее использовать заменяет переводчику знание техники.

Но даже и узко специализирующийся переводчик всегда должен быть готов к переводу материала из незнакомой области, так как все отрасли науки и техники тесно взаимосвязаны и как бы проникают друг в друга. Так, например, в автомобилестроение вовлекаются и металлургия, и обработка металлов, и производство сплавов, и электротехника, и химия, и электроника, и малярное дело, и много других отраслей промышленности и науки.

Таким образом, умение пользоваться рабочими источниками информации — самое главное в специальности технического переводчика.

Но это еще не все. Если переводчик художественной литературы может и не знать, что такое муфта, развертка или вулканизация, то для технического переводчика — это обыденные понятия, и соответствующие им иностранные термины должны входить в его активный словарный запас, который должен включать также названия основных деталей машин и механизмов, процессов обработки материалов, основных химических реакций, основных радиотехнических и электротехнических устройств и приборов, номенклатуру мер и весов.

Активный терминологический словарь переводчика существенно экономит его рабочее время. Такой словарь накапливается постепенно в процессе работы, и состав его определяется содержанием этой работы, т.е. у каждого переводчика накапливается свой собственный специальный словарь, хотя, конечно, существует какой-то минимум общетехнической терминологии, которым должен владеть каждый переводчик.

Суммируя сказанное, можно сделать вывод, что технический переводчик должен:

- 1) знать хотя бы один иностранный язык в степени, достаточной для понимания;
- 2) знать другой язык (обычно родной) в степени, достаточной для грамотного изложения;
- 3) уметь пользоваться рабочими источниками информации;
- 4) уметь делать различные виды технического перевода;
- 5) обладать терминологическим минимумом.

Для того чтобы переводчик быстро находил нужные ему специальные сведения, он должен знать, какие рабочие источники информации бывают, что в каждом из них можно найти и в какой последовательности ими пользоваться.

Все рабочие источники информации, используемые переводчиком, можно подразделить на общие, с которыми работают все переводчики, и специальные, которыми преимущественно пользуется технический переводчик, а также одноязычные специальные словари (например, «Краткий политехнический словарь»).

Специальные энциклопедии делятся на политехнические и отраслевые.

Прочими источниками информации служит собственный опыт переводчика, накопленный при переводе других подобных материалов, и возможность консультации со специалистами, работающими в данной области.

Общие источники информации подразделяются на словари общего назначения и общие энциклопедии. Словари, в свою очередь, подразделяются на двуязычные (например, англо-русские и русско-английские специальные словари и фразеологические словари) и одноязычные, включающие толковые словари, (например, толковые словари русского и английского языка) и словари иностранных слов; имеются также вспомогательные одноязычные словари (например, синонимов, антонимов и орфографические), а также энциклопедические словари общего назначения.

Специальные источники информации включают специальные словари, специальные энциклопедии, справочники по различным отраслям науки и техники, специальную литературу и прочие источники информации.

Специальные словари, в свою очередь, подразделяются на двуязычные, включающие политехнические двуязычные словари, отраслевые словари и вспомогательные специальные двуязычные словари (например, словари сокращений).

Из всех видов технического перевода, постепенно определившихся в практической деятельности технических переводчиков в процессе обработки различных видов научно-технической информации и в зависимости от характера этой обработки, полный письменный перевод является основной формой и вот почему:

1. Вся практически используемая научно-техническая информация (например, покупаемый за границей патент, инструкция, сопровождающая покупаемое за границей оборудование) обрабатывается в форме полного письменного перевода.

2. Правила перевода, подробно рассматриваемые дальше и имеющие значение инструкции, показывающие, что и в какой последовательности делать при переводе, полностью относятся только к полному письменному переводу, так как при выполнении других видов технического перевода отдельные этапы работы, перечисляемые правилами, выпадают.

3. Все остальные виды технического перевода являются производными формами полного письменного перевода, его сокращенными вариантами.

Литература:

1. Чебурашкин Н.Д. Технический перевод в школе. — М., Просвещение, 1979. — 319 с.
2. Коваленко Ф.Я. Загальний курс науково-технічного перекладу. — К., ІНКІОС, — 2009. — 320 с.

Работа над полным письменным переводом состоит из последовательных этапов, формулировка содержания которых и составляет правила полного письменного перевода.

Необходимо помнить, что нарушение последовательности этих этапов или совмещение их во времени ведет к непроизводительной затрате труда переводчика и к снижению качества перевода.

Существуют следующие этапы работы над полным письменным переводом:

1. Ознакомиться с оригиналом, внимательно рассмотреть его. Затем внимательно прочитать весь текст, пользуясь по мере надобности рабочими источниками информации: словарями, справочниками, специальной литературой и т.д. Работу со специальной литературой можно начать и до полного прочтения текста, если в результате предварительного ознакомления с оригиналом станет ясно, к чему нужно подготовиться заранее.

2. Сделать черновой перевод текста, последовательно работая над логически выделенными частями оригинала по следующей схеме:

- выделить законченную по смыслу часть текста (предложение, абзац, период) и усвоить ее содержание;
- перевести выделенную часть текста, т.е. передать ее содержание по-русски в письменной форме, полностью отвлекаясь от оригинала (не глядя на него) и постоянно следя за стилем, т.е. за качеством, единообразием и логикой изложения;
- сверить переведенную часть текста с соответствующим местом оригинала, чтобы восполнить пропущенное (имеется в виду фактическая информация, а также другие пропущенные сведения).

Окончательно отредактировать перевод, прочитав его про себя, чтобы еще раз проверить качество, единообразие и логику изложения всего перевода и внести необходимые поправки.

Перевести заголовок. Конечно, правильно перевести заголовок можно уже после предварительного знакомства с оригиналом, т.е. на первом этапе, но учитывая особую важность перевода заголовков в области технического перевода, эта работа выделяется в самостоятельный этап.

Передача имен собственных с точки зрения теории перевода

Суханова Анастасия Сергеевна, студент
Воронежский государственный университет

В последнее время, несомненно, продвинулось далеко вперед теоретическое осмысление явления перевода, сложного и многогранного вида человеческой деятельности. С.В. Тюленев отмечал, что «традиционно перевод рассматривается с точки зрения верности, т.е. полноты и точности передачи оригинала» [5, 132].

Мы привыкли слышать о «переводе с одного языка на другой», хотя на самом деле, вопреки возможному заблуждению, передача имен собственных сводится не к переводу отдельных слов по словарю и механической замене слов одного языка словами другого, ведь порой данные лексические единицы могут иметь целый комплекс ассоциаций. В действительности же речь идет о столкновении различных культур, уровней развития, традиций, обычаев, эпох, складов мышления. Переводчик решает непростую задачу передачи всех нюансов смысла, обусловленную этнокультурным барьером.

Будет справедливым заметить, что часто, читая тексты, вышедшие из-под пера переводчика, мы характеризуем как «неточные», «далекие от оригинала» и т.д. Зачастую подобные замечания относятся и к именам собственным, функционирующим в тех или иных текстах. Споры вокруг проблемы переводимости ведутся и в настоящее время. В данном исследовании речь идет о передаче имен собственных с точки зрения перевода на материале современной итальянской прессы.

Важно заметить, что имя собственное имеет свою особенность, вытекающую напрямую из его трактовки. По определению, данному Д.И. Ермоловичем: «Имена собственные служат для особого, индивидуального обозначения предмета безотносительно к описываемой ситуации и без обязательных уточняющих определений. Имена собственные выполняют функцию индивидуализирующей номинации» [2, 9].

Как указывает А.В. Суперанская, имена собственные разных типов «пронизывают все сферы человеческой жизни и деятельности», состав имен и «их социальная и идеологическая нагрузка во многом определяются социальными, историческими, экономическими и другими факторами» [4, 44].

Ни для кого не секрет, что имена собственные в любом языке — особые слова. На письме они выделяются заглавной буквой, кавычками и привлекают к себе внимание, находясь в предложении или тексте. Для того, чтобы правильно перевести имена собственные, находить для них эквиваленты в других языках, специалисту требуются и широкие филологические, и узкоспециальные знания — в области топонимики, литературы, политики и др. Переводчик должен обладать достаточным запасом знаний об исторических, социальных, литературных, политиче-

ских особенностях стран, с языками которых он работает. В противном случае, отсутствие подобных знаний у специалиста становится препятствием, затрудняющим (возможно, делающим невозможной) его дальнейшую работу. По мнению М.Ю. Семеновой, «основная черта жизненного опыта каждого человека — его соотнесенность с определенной лингвокультурой», поэтому знание языка это не просто знание его единиц, а «знание души народа, который говорит на этом языке» [3, 80].

Д.И. Ермолович обращает внимание на то, что «любое использование иноязычного имени собственного в речи есть именно акт межъязыковой и межкультурной коммуникации и результатом его является взаимодействие двух языковых и речевых систем, двух культурно-психологических традиций» [2, 132].

— В некоторых случаях смысловые оттенки невозможно передать при переводе.

Il leader del partito liberale Yabloko Sergej Mitrokhin si è limitato a dire che «si sta semplicemente cercando di eliminare l'attività della società civile nel Paese» (IL CORRIERE DELLA SERA, 14.08.2012).

В данном примере речь идет о российской политической партии «Яблоко». Название ее было образовано от фамилий ее основателей (Явлинский, Болдырев, Лукин). Из вышесказанного ясно, что нельзя полностью ориентироваться на дословный перевод того или иного названия. Невозможно было бы прибегнуть к буквальному переводу с русского на итальянский язык, просто поменяв название «Яблоко» на другое название «*Mela*». Таким образом, автор газетной статьи использовал прием транскрипции.

Как известно, транскрипция — один из приемов передачи собственных имен, тесно связанный с алфавитными и фонетическими законами языков. Этот прием используется при наличии у двух языков разных графических систем. В данном случае — русский и итальянский языки, пользующиеся кириллицей и латиницей соответственно.

— Приведем другой пример:

La Avilova morì sulla tomba di Cechov il 27 settembre 1943, lo stesso giorno in cui la Pravda pubblicò il decreto di assegnazione del Premio Stalin alla moglie Olga Knipper (IL CORRIERE DELLA SERA, 07.08.2012).

В данном случае переводчик также прибегнул к транскрипции. Это связано с тем, что «Правда» («*Pravda*») — это газета, долгое время бывшая центральным органом Коммунистической партии, крупное советское издание, не имеющее эквивалента в итальянской действительности. В связи с этим авторы при необходимости могут прибегать к использованию переводческих комментариев.

*A vederla, nelle immagini girate qualche settimana fa da un giornalista della **Komsomolskaja Pravda**, non fa una grande impressione* (La Repubblica, 09.08.2012).

*Nulla sui quotidiani governativi **Izvestija** e **Rossiskaja Gazeta**, e neppure sul più diffuso tabloid russo, **Komso-molskaja Pravda*** (La Repubblica, 17.06.2012).

Кроме того, названия российских изданий «Комсомольская правда», «Российская газета» и «Известия» также не переводятся на итальянский язык дословно.

— В следующем примере мы имеем дело с именами собственными, не имеющими традиционных соответствий в иностранных языках:

*Sopraggiunge un'altra residente, Maria Mikhailovna Krupina: «Di solito il treno locale del mattino da **Kislovodsk** a **Mineralniye Vody** si incrocia con quello in direzione opposta proprio di fronte a casa nostra, dove si è sentita l'esplosione* (IL CORRIERE DELLA SERA, 06.12.2003).

*Per la rassegna Post Jugoslavia, organizzata dal Teatro di Roma, va in scena «Il valzer dei cani» di Leonid Andrejev (nato ad **Orel** nel 1871 e morto in Finlandia nel 1919), definito «l'Amleto della letteratura russa», proposto dallo Jugoslovensko Dramsko di Belgrado, per la regia di Dejan Mijac* (IL CORRIERE DELLA SERA, 29.09.2012).

Названия российских городов, таких как Орел (Orel), Кисловодск (Kislovodsk) и Минеральные Воды (Mineralniye Vody) не являются широко распространенными названиями и при упоминании и освоении итальянским языком транскрибируются. Кроме того, следует учитывать и конкретную прагматическую задачу, стоящую перед переводчиком. В данном случае предпочтительнее точность и возможность восстановления названия на исходном языке.

— *Agli ebrei non sarebbe stata data una «patria» (concetto borghese e potenzialmente reazionario), ma un territorio collocato lungo le rive del fiume **Amur**, ai confini con la Cina* (IL CORRIERE DELLA SERA, 31.05.2012).

Так, транслитерации подвергаются и топонимы — названия городов, а также рек. Например, название реки Амур (Amur) на Дальнем Востоке. Дословный перевод топонимических названий более узкого местного значения часто приводит к недоразумениям. В данном случае топонимы не несут дополнительной смысловой нагрузки в этом тексте, поэтому используется транслитерация. Кроме того, нельзя забывать о точности передаваемой информации.

— В следующем примере рассмотрим фамилии российских политических деятелей:

*Mentre si sono opposti alla legge sulla diffamazione, i comunisti (assieme ai liberaldemocratici di Vladimir **Zhirinovskij**) hanno votato con entusiasmo la norma sugli agenti stranieri* (IL CORRIERE DELLA SERA, 14.07.2012).

*Il miliardario Mikhail **Prokhorov**, arrivato terzo con un risultato che gravita intorno al 7 per cento ha mostrato*

un inatteso fair play, limitandosi a dire: «E' andata così, ci riproveremo» (La Repubblica, 05.03.2012).

Как видно из вышесказанного, фамилии зарубежных политиков — В.В. Жириновского (Zhirinovskij) и М.Д. Прохорова (Prokhorov) также подвергаются транскрипции при освоении итальянским языком.

— Обратимся к рассмотрению примеров, в которых представлены названия спортивных команд:

*Sul campo del **Lokomotiv** i giocatori russi hanno cominciato la gara con maggior brio e già dopo 11 minuti Pavlyuchenko ha avuto una buona occasione, ma il suo tiro dalla distanza è stato ben bloccato dal portiere ospite* (La Repubblica, 15.08.2012).

*Si aspetta, così come si aspettano novità dallo **Zenit** San Pietroburgo (per Granqvist) e dallo **Spartak** Mosca (per Merkel)* (La Repubblica, 17.07.2012).

Так, мы видим, что названия футбольных команд «Локомотив» (Lokomotiv), «Спартак» (Spartak), «Зенит» (Zenit) при заимствовании были подвергнуты транскрибированию.

— В следующем примере речь идет о названиях музыкальных групп:

*Prima ha selezionato la musica, fermandosi sulle vecchie musiche della perestrojka, cantata dai «**Kino**» e soprattutto dal gruppo «**Ddt**» di Jurij Shevcjuk* (La Repubblica, 03.02.2012).

Название группы ДДТ (Ddt) имело много разных расшифровок — от названия инсектицида до «Добрый День, Товарищи!», однако автор статьи не ставил перед собой задачи по передаче подобной игры слов. Название группы «Кино» (Kino) также нельзя переводить дословно.

Очевидно, что имя собственное — важнейший компонент культуры любого народа. Явление передачи имен собственных находится под влиянием ряда различных факторов — цели и ситуации перевода, стиля текста (художественный, газетно-публицистический, научно-популярный, и т.д.), а также особенностей самих имен собственных.

Таким образом, мы пришли к выводу, что процесс перевода требует кропотливой работы, а работа переводчика с именами собственными предполагает определенный уровень знаний и подготовки. Поэтому знакомство с бытом, обычаями, традициями, культурой, литературой разных народов становится все более значимой предпосылкой для качественного перевода.

С точки зрения теории перевода мы рассмотрели примеры функционирования в текстах итальянских газет русских имен собственных, относящихся к разным областям жизни общества. Это и названия политических партий, и топонимы, и названия газет, и названия музыкальных групп и футбольных команд. Указанные имена собственные обладали фоновыми сведениями, которые, однако, не оказывались решающими для контекста.

Так, в вышеупомянутых случаях авторы воспользовались приемом транскрибирования и не стали прибегать к использованию расширенных переводческих коммента-

риев. Это связано с тем, что ни одно из данных имен собственных не имело эквивалента в итальянском языке, а, напротив, обладало своими собственными характери-

ками, этимологией и смыслом, понятным только в русской языковой действительности.

Литература:

1. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В.С. Виноградов — М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. — 224 с.
2. Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур / Д.И. Ермолович. — М.: Р.Валент, 2001. — 200 с.
3. Семенова М.Ю. Основы перевода текста: учебник / М.Ю. Семенова. — Ростов н/Д: Феникс, 2009. — 344 с.
4. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. — М.: Наука, 1973. — 366 с.
5. Тюленев С.В. Теория перевода: Учебное пособие. / С.В. Тюленев. — М.: Гардарики, 2004. — 336 с.

Понятие и осмысление теории перевода в системе метапоэтических текстов

И.А. Кашкина

Черникова Елена Дмитриевна, аспирант
Северо-кавказский федеральный университет

Имя Ивана Александровича Кашкина известно в теории перевода, как имя переводчика, ученого, сформировавшего советскую школу художественного перевода, ведущий метод которой — метод реалистического перевода. Исследование метапоэтического дискурса И.А. Кашкина позволяет установить тот факт, что И.А. Кашкин определил, сформировал и теоретизировал не только особый подход в рамках организованной школы, но и занимался разработкой теории перевода.

В метапоэтических текстах, то есть текстах о языке, переводе и художественных текстах, И.А. Кашкин употребляет следующие термины: теория, подход, метод, принцип, установка. Большинство этих терминов используются в следующих статьях: «Ложный принцип и неприемлемые результаты» (1952), «Традиция и эпигонство» (1952), «О методе и школе советского художественного перевода» (1954), «В борьбе за реалистический перевод» (1955), «Текущие дела» (1959), «Перевод и реализм» (1963).

Теория является более широким понятием и включает в себя понятия перевода, подхода к переводу, метода, его принципов и установок.

Обращение к вопросу построения теории перевода И.А. Кашкин объясняет потребностью продиктованной:

- 1) практикой перевода;
- 2) направленностью переводческой деятельности;
- 3) возросшими требованиями современного ему читателя.

Построение теории — это общая работа всех тех, кто вовлечен в переводческую деятельность. Как отмечает И.А. Кашкин, теорию создают не только теоретики, критики, но и в первую очередь переводчики-практики, «которые не только применяют ее на деле, но практической

проверкой вносят в теорию свой вклад» [4, с. 454–455]. В свою очередь деятельность переводчика, занимающегося построением теорий, носит несистематический, переменный, прерывный характер и направлена на решение трудностей, возникающих в ходе переводческой деятельности. По мнению И.А. Кашкина, переводчики-теоретики — это «вольные стрелки» теории, которые в отличие от «ремесленников» и «кустарей одиночек» двигают теорию вперед «со страстной убежденностью исследователя» на основе личного и коллективного опыта, критики, наблюдений и обобщений, предварительных догадок и рабочих гипотез [4, с. 452, 454–455]. Среди них И.А. Кашкин выделяет в первую очередь К.И. Чуковского, Н.М. Любимова, С.И. Липкина, П.Г. Антокольского и других. В идеале, каждый переводчик должен воплощать в себе и практика и теоретик — черпать знания и опыт у традиции и современников, поднимать вопросы на основе личного эмпирического опыта, разделять свой практический и теоретический опыт с современным поколением.

И.А. Кашкин относит себя к «вольным стрелкам». Заниматься теорией ему «пришлось <...> по общественной нагрузке» как руководителю советской школы художественного перевода, критику, полемисту, члену редакционной комиссии сборника «Мастерство перевода», работнику Московской секции переводчиков, преподавателю английского языка в Высшем Литературно-художественном институте [4, с. 454]. И.А. Кашкин вел активную деятельность по разработке теории — он также печатался в таких крупных изданиях как «Мастерство перевода», «Новый мир», «Литературный критик», «Иностранная литература», «Иностранные языки в школе», «Литературная газета», «Красная новь», «Интернациональная литература», «Советская литература», «Вопросы лите-

ратуры»; был в составе редакционной коллегии «Мастерства перевода» (выпуски за 1959, 1963 годы) выступал на конференциях по вопросам перевода, например в Тбилиси в 1962 году. Он призывал строить общую теорию перевода, которая «нас всех объединяет в вопросах принципиальных, теоретических»: «Без надежной теории нет и успешной практики» [4, с. 451–452].

Разработка теории у И.А. Кашкина носит общественный характер, и строить теорию он пытается в терминах и выражениях, доступных его современникам и, в первую очередь, читателям. Например, теория — это «погода», метод — «волна», перевод — «лодка» [2, с. 402–403]; автор произведения — «композитор», переводчик — «дирижер» или «исполнитель» [1, с. 473].

По Кашкину, теория — это своего рода обобщающие выводы, сделанные на основе отдельных случаев при помощи «описательной и нормативной стилистики», так как теория — '1. Логическое обобщение опыта, общественной практики, отражающее закономерности развития природы и общества'; '2. Совокупность обобщенных положений, образующих какую-либо науку или раздел ее'; '3. Общие, разрабатываемые в отвлеченно-логическом плане основы какой-либо науки, мастерства, а также отвлеченное знание этих основ в противоположность их практическому применению'; '4. Совокупность научных положений, обосновывающих общий принцип объяснения каких-либо фактов, явлений' [7, с. 354].

Построение теории должно осуществляться на основе литературоведческого подхода. По мнению И.А. Кашкина, именно литературоведческий подход к теории и перевода позволяет выдвинуть те критерии, которые «...могут обобщить любые литературные переводы с любого языка на любой язык, подчиняя их общим литературным закономерностям и вводя их в общий литературный процесс. Это позволяет в частности, для иллюстрации однородных стилевых явлений привлекать примеры из разных языков, причем иной раз пример из другого языка оказывается в теоретическом отношении более наглядным и поучительным для переводчика» [3, с. 152–153].

Построение теории по И.А. Кашкину происходит в три этапа:

- 1) «обобщение опыта»;
- 2) «раскрытие на конкретных примерах»;
- 3) «теоретическое обоснование» [4, с. 458].

В метапоэтическом дискурсе И.А. Кашкина по вопросам теории перевода и ее методики четко прослеживается оппозиция «традиция-эпигонство. И.А. Кашкин посвящает целую статью, появившуюся в 1952 году, которая так и называется «Традиция и эпигонство». Критерием для выделения оппозиции «традиция-эпигонство» служат понятия «точность» и «верность» «во имя стиля» [2, с. 380].

Согласно МАС, под «традицией» следует понимать 'исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, нормы поведения, взгляды, вкусы и т.п.' [7, с. 396]. Традиция, по И.А. Кашкину, — это сово-

купность 1) русской традиции перевода в лучших ее проявлениях, в первую очередь — в трудах А.С. Пушкина, В.С. Белинского и т.д.; 2) и традиции, воплотившейся в лучших работах современников — С.Я. Маршака, М.Л. Лозинского, М.Ф. Рыльского, удостоенных Сталинских премий.

В основе традиции лежит «верно-понятая» точность. Точность необходима для качественного перевода. Но это не означает, что перевод должен быть точным до слепого пословного копирования языка оригинала: «Точность и стиль, безусловно, вещи хорошие. При переводе забывать о них не надо. Но нельзя точность подменять наивным формализмом буквальной передачи слов, а стиль — буквальной передачей языкового строя, обращая и то и другое в фетиш, который заслоняет и социальный, и человеческий, и всякий другой смысл» [2, с. 380]. Точность заключается в верном истолковании идеи художественного произведения средствами языка перевода. Выражаясь словами И.А. Кашкина, точность должна быть «верно понятая, такая, которая передавала бы и юмор, и негодование, и лиризм, и сатиру», то есть не формальной, а внутренне обоснованной [2, 375, 386].

Эпигонство, в свою очередь, — это 'творчески неоригинальное следование какому-либо деятелю, направлению (в политике, науке, искусстве и т.д.)' [7, с. 763]. Эпигонство провозглашает «мнимую» точность: «формальную» или «технологическую» и «функциональную» точность, которая приводит к формированию определенных методов перевода. Эпигонство диктует «ложные», «ошибочные» принципы. Однако рассмотрение этих «ошибочных» принципов на примере «негодной практики» необходимо для построения теории, выработки методов и подходов к переводу [2, с. 398].

Общая теория перевода, по мнению И.А. Кашкина, должна представлять собой исторически обусловленные типические принципиальные установки, в основе которых лежит живое начало и традиция перевода в революционном развитии. На основании этого теория должна обладать следующими характеристиками:

1. Теория перевода — **открыта**. Теория строится на основе обобщенного опыта поколений переводчиков и их «многовековых побед» и представляет собой непрерывный процесс поиска истины, так как «общая теория перевода <...> имеет дело с типическим, а мастерство перевода — с единичным» [4, с. 452, 457].

2. Теория — **не линейна**. Как уже было сказано, теория — это непрерывный последовательный процесс «борьбы нового с отжившим»: «Не надо думать, что разработка теории идет ровно. Чаще всего она идет последовательными волнами, и хорошо, когда это приливная, а не отливная волна» [4, с. 453].

3. Теория имеет **живое начало**, так как традиция — это «живое творческое развитие здоровых, жизнеспособных основ» [6, с. 424]. Согласно Кашкину, теория должна «вытекать из жизни, то есть отвечать ее потребностям и целям», быть исторически обусловленной, «ро-

жденной эпохой» ее условиями. Нормы традиции должны «проверяться и обогащаться жизнью» [5, с. 119]. «Теория, конечно, сера, но так сер и ствол, который зеленеет ветвями и листьями вечно живого отражения жизни. Не было бы ствола, не было бы и зеленой кроны» [4, с. 452–453].

4. Теория — *«живое противоречие между теорией и практикой»* [5, с. 148]. Обновление теории, переход от одного поколения переводчиков к другому всегда происходит в столкновении взглядов, в спорах, критике. В единстве противоречий рождается истина. Советский переводчик, вооруженный методом исторического материализма, строит свою работу в согласии с концепцией исторического революционного развития: «...он (переводчик — Е.Ч.) привык все рассматривать в движении, в столкновении противоречий, в новом, возникающем единстве. Он руководствуется этим и в своей работе, поэтому советский художественный перевод развивается и при-

ходит к единству тоже через борьбу противоречий, путем участия в советском литературном процессе и в непосредственной связи с ним» [1, с. 468]. Противоречия, согласно И.А. Кашкину, следует не сглаживать, а «обострять до полного выявления и тем самым снятия» [5, с. 148].

Таким образом, основные постулаты теории перевода связаны с такими сложными категориями, как открытость, нелинейность, «живое начало», «живое противоречие», которые приводят к, тем не менее, сложному переводу, который не подвергается осмыслению, но продолжает восхищать своим качеством и мастерством. Метапоэтические тексты И.А. Кашкина — теоретический источник, в котором заложены основы общей теории перевода основанной им советской школы художественного перевода, известной, как одной из лучших школ художественного перевода на всей территории постсоветского пространства и в наши дни.

Литература:

1. Кашкин И.А. В борьбе за реалистический перевод // Для читателя-современника (Статьи и исследования). М., 1977. С. 464–502.
2. Кашкин И.А. Ложный принцип и неприемлемые результаты. О буквализме в русских переводах Ч. Диккенса // Для читателя-современника (Статьи и исследования). М., 1977. С. 371–403.
3. Кашкин И.А. О методе и школе советского художественного перевода // Знамя. — 1954, № 10. — С. 141–153.
4. Кашкин И.А. Перевод и реализм. Выступление на Закавказской региональной конференции по вопросам перевода в Тбилиси в 1962 году // Мастерство перевода. — 1963. — С. 451–465.
5. Кашкин И.А. Текущие дела (Заметки о стиле переводческой работы) // Мастерство перевода. — М. — 1959. — С. 106–152.
6. Кашкин И.А. Традиция и эпигонство (Об одном переводе байроновского «Дон Жуана») // Для читателя-современника (Статьи и исследования). М., 1977. С. 404–426.
7. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Русский язык, 1981–1984. — (МАС).

Научное издание

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ (II)

Международная заочная научная конференция
Пермь, октябрь 2012 г.

Материалы печатаются в авторской редакции

Дизайн обложки: *Е.А. Шишков*

Верстка: *П.Я. Бурьянов*

Подписано в печать 24.10.2012. Формат 60х90 ¹/₈.
Гарнитура «Литературная». Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 10,1. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии «Меркурий»
614010, г. Пермь, Комсомольский пр., 80