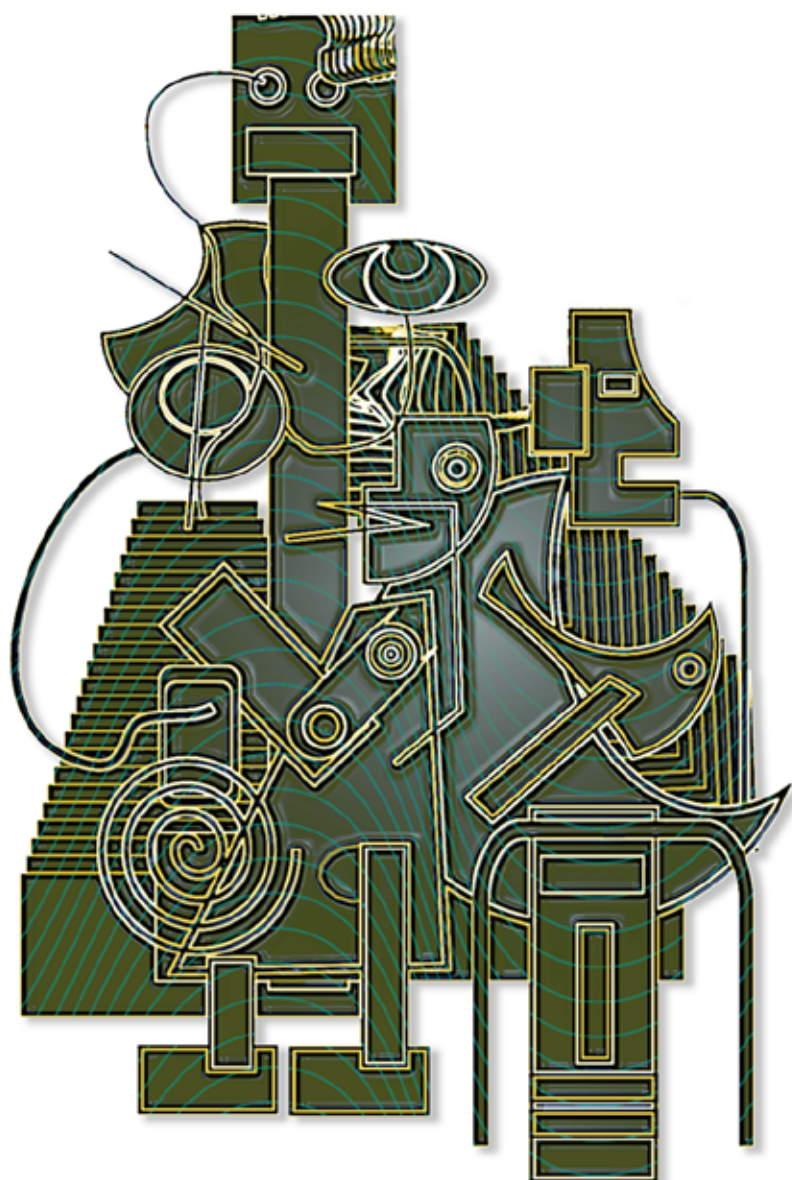


Международная заочная научная конференция

«Филология и лингвистика: проблемы и перспективы»



Челябинск

УДК 821.161.1
ББК 84(2 Рос=Рус)1
Ф54

Редакционная коллегия сборника:

*Г.Д. Ахметова, М.Н. Ахметова, О.А. Воложанина, С.Н. Драчева,
Ю.В. Иванова, М.Г. Комогорцев, К.С. Лактионов*

Ответственный редактор: *О.А. Шульга*

Филология и лингвистика: проблемы и перспективы: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Челябинск, июнь 2011 г.). / Под общ. ред. Г.Д. Ахметовой. — Челябинск: Два комсомольца, 2011. — 66 с.

ISBN 978-5-903618-49-1

В сборнике представлены материалы международной заочной научной конференции «Филология и лингвистика: проблемы и перспективы».

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

Айрян З.Г. Поэзия Наапета Кучака в переводческом наследии В. Звягинцевой.	5
Алиева В.С. Нравственный выбор как центральная тема в произведениях Г. Грина	8
Вержинская И.В. Лингвокультурологические особенности средств реализации комизма в американском дискурсе.	11
Головина Е.В. Особенности текста анализа художественного произведения	14
Григоренко С.Г. Романтический дискурс в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: вербальные манифестации пространства и времени	18
Достовалова Е.К. Объявление о найме как особый жанр текста.	21
Natalia N. Zyablova Means of linguistic thought development	23
Исмуханов А.К. Мифологическое начало в притче Чингиза Айтматова «Плач перелётной птицы»	25
Калабергенова А.К. Античные образы и концепция судьбы в лирике Е. Зейферт.	27
Канашина Н.Н. Субъективная оценка как компонент коннотации диминутивных дериватов в русском и немецком языке	29
Королькова Э.А. Об определении этико-речевой компетенции, её соотношении со смежными понятиями и месте в структуре культурно-речевой компетенции.	33
Лебедева О.Г. Стилистико-грамматические особенности английского текста	35
Мокрушина А.В. Эволюция поэтических жанров в эпоху Романтизма.	37
Никонова Н.В. Проблемы современной акцентологии (на материале исследования акцентологических норм современной молодёжи)	40
Подчаха О.В. Семантико-грамматические особенности слова-компонента устойчивого сравнения	42

Покровская О.С.	
Средства речевого воздействия на стыке двух культур	45
Смирнова Л.А.	
Национально-культурная специфика реализации концепта 'гостеприимство' в русской пословичной картине мира	48
Солдатова Ж.Г.	
Россия в украинской прессе	51
Стоянов В.В.	
Мифологические образы и мотивы в поэзии В.С. Высоцкого (традиции и новаторство)	52
Стоянов В.В.	
Концепт пути в лирике В. Высоцкого.	55
Ткаченко И.Г.	
Художественные концепты как смысловой фокус сказочного мира Новалиса	59
Шалимова Е.В.	
Родовое и жанровое своеобразие трагической повести для театра М. Рощина «Эшелон»	62
Шоболова С.В.	
Концептуирование художественной ткани романа Сола Беллоу «Герцог»	64

Поэзия Наапета Кучака в переводческом наследии В. Звягинцевой

Айрян З.Г., кандидат филологических наук, доцент

Российский государственный университет туризма и сервиса (Ереванский филиал)

В истории развития русско-армянских литературных взаимосвязей второй половины XX столетия колоссальная роль по праву принадлежит талантливой поэтессе Вере Клавдиевне Звягинцевой (1894–1972). Ее перу принадлежат множество переводов из армянской поэзии, разных эпох и литературных поколений: Г. Сарьян, Ов. Шираз, П. Севак, Г. Эмин, С. Капутикян, М. Маркарян, А. Сагян и др. Большое место в переводческом наследии В. Звягинцевой занимают классики армянской литературы — М. Налбандян, Ов. Туманян, Ав. Исаакян, В. Терьян, Е. Чаренц и другие.

В Звягинцева впервые посетила Армению в 1936 году. В своих воспоминаниях она писала: «Мы приехали в Ереван рано утром. Отсутствие розовых скал и сарьяновских красок меня немного смутило на первых порах, но потом и берег Зангу, и Арагац из окон гостиницы, и картинная галерея, и улица Абовяна — все это заворожило и стало тем, что и продолжает быть для меня до сих пор — возлюбленностью в Армению». [3, с. 260]

Армения стала для В. Звягинцевой второй ее родиной, она много раз бывала в «стране Наири», изучая ее историю, поэзию, культуру. В одном из своих стихотворений В. Звягинцева призналась: «Не будь Россия родиной моею, Армению не полюбила б я». [2, с. 56]

Русская поэтесса не раз отмечала, что любовь к Армении ей передалась посредством переводов В. Брюсова. Так, в одном из своих стихотворений она писала:

Мне тяга к Кавказу,
Знакомая с детства,
От русских поэтов
Досталась в наследство.

В. Звягинцева написала об Армении книгу «Моя Армения», в которой она поделилась со своими чувствами к этой древней стране. Для нее Армения была любовь с первого взгляда, верной и глубокой любовью:

Я люблю этих смелых людей,
Может быть, иногда и недобрых,
Терпеливых седых матерей, —
Вот Армении подлинный образ.

Я люблю эту мудрость веков,
Лебединые женские пляски,
Медь горячих тяжелых стихов
И полотен сарьяновских краски.

Не зови же смешным, не зови
Беспокойное это пристрастие,
В этой поздней нелегкой любви
Мне самой непонятное счастье.

Стихотворения В. Звягинцевой, вошедшие в цикл «Моя Армения», можно, как писал Корней Чуковский, «назвать гимнами этой стране, ее песням, ее пляскам, ее Арапату, ее Исаакяну, ее Сарьяну». [8, с. 514]

А в стихотворении «Россия и Армения» В. Звягинцева говорит о своей любви и к Армении, и к России:

Моя любовь к Армении похожа
На вечную любовь к своей земле.
Не разберу, которая дороже,
Не гаснет жар в нестынувшей золе...

В. Звягинцева много путешествовала, и ни одна страна мира не смогла занять в ее сердце того места и значения, которое занимала Армения. Этой древнейшей стране В. Звягинцева была верна до конца своей жизни. В своих воспоминаниях она писала: «...И сердце щемит от моей непреходящей, непостижимой любви к Армении».

В 1984 году был юбилей писателя Х. Абовяна и В. Звягинцеву пригласили в Армению. В своих воспоминаниях она писала: «Меня пригласили, и я была уже в «моей Армении». Как всегда, были и в Звартноце, который тогда произвел на меня магическое впечатление. Все больше у меня накапливалось стихов об Армении, все острее прозвали армянские песни, все неотрывней приковывал взгляд таинственный Арапат, все дороже становилась мастерская Сарьяна, где в 48-м году появился мой портрет...». [3, с. 410]

В постижении Армении В. Звягинцева уходила вглубь к самим ее истокам. Однако, древность Армении воспринимается поэтессой как единое, переходящее от старого к новому, современному. В стихотворении «Звартноц» чувства поэтессы имеют ярко эмоциональную окраску:

...Здесь пахнет снегом недалеких гор,
А Арапат плывет, не уплывая.
Лимонный тополь, восхищая взор,
Горит свечою тонкой, не сгорая.

Ссутулившись стоит Исаакян,
Как отягченный славой царь армянский,
Торжественней я не видела стран,
Воды не знала слаще ереванской.

Я пью ее как мира чистоту,
Как птица капли ливня на лету.

1946

Высокую оценку стихотворениям В. Звягинцевой об Армении дал, в свое время, Корней Чуковский, который писал: «Своими стихами, посвященными Армении, Звягинцева продемонстрировала, до какого накала может прийти это чувство, зачатки которого — в восхищении армянской поэзией». [8, с. 264]

С чувством восхищения и признания к стихам В. Звягинцевой об Армении, откликнулся поэт Паруйр Севак, который писал: «Чувство В. Звягинцевой к нашей стране и нашему народу — «то странное, чему и названия нет», но это не мешает поэтессе воспевать свое чувство без «названия» удивительно точным, в труде обретенными словами. Более того, она замечает вещи, ускользнувшие от зоркого взгляда армянских поэтов. Никогда не смотрела она на наш народ и на нашу страну глазами чужого человека, но всегда со стороны, поэтому и часто видела то, чего не замечал привыкший глаз. Так, она услышала ту тишину Звартноца, «какой не знала до этих пор». Это она заметила, что наши звезды «как озера», что «ссутулившись стоит Исаакян, как отягченный славой царь армянский», что «сияла Армения, отраженная в глазах Мартыроса Сарьяна», что она пьет ереванскую воду, «как птица капли ливня на лету...» [4, с. 45]

С большим переводческим интересом В. Звягинцева приступила к изучению средневековой лирики, которая своей глубиной и разнообразием тем воодушевила ее на переводы айренов из поэзии Наапета Кучака. Айрены — это любовные песни, иногда дидактические, состоящие, как правило, из четырех стихов по 15 слогов.

Айрены Кучака дошли до наших дней благодаря усилиям армянских ашугов (армянск. — народный поэт, певец), которые в текстах песен заявляли, что эти песни принадлежат Кучаку. Это обстоятельство дало повод некоторым из литературоведов утверждать, будто Кучака вообще не было и якобы автором приписываемых ему «айренов» является сам народ. В дальнейшем эта точка зрения отпала. Внимательное чтение айренов подтверждает, что все они исходят от одного и того же автора. В айренах Кучака значительное место отводится созданию образа женщины, которая выступает как действующее лицо с проявлениями определенного душевного склада.

«Айрены Кучака, — пишет литературовед Л. Мкртчян, — можно назвать диалогом двух влюбленных. По верному замечанию Нафи Джусойты, к этому «диалогу» все время молчаливо прислушивается некто третий, какой — то сумрачный соглядатай. Кучак даже в своей неистовой устремленности к возлюбленной не забывает о нем, спорит с ним, проклиная его, то вышучивает, то издевается над ним, то горько — по-мужски рыдает в сознании неодолимости этой силы». Этот третий, проклятый всеми влюбленными, вечен в своей неблагоприятной роли спутника влюбленных. Философски его существование даже оп-

равдано, но человечески роль его непонятна». [7, с. 23]

Одним из первых русских поэтов, познавших всю прелесть айренов Кучака, был В. Брюсов, который с большим трепетом стал переводить их на русский язык. Из множества айренов Кучака В. Брюсов выбрал лишь 16, где преимущественно преобладает тема любви. Благодаря прекрасным переводам, русский читатель получил возможность наслаждаться многокрасочным богатством средневековой поэзии.

Указывая на достоинства армянской средневековой поэзии, В.Я. Брюсов писал: «Немногие народы могут гордиться, что их народные песни достигают такого же художественного уровня, так изысканно — пленительны, так оригинально самобытны, при всей их непосредственной простоте и безыскусственной откровенности». [1, с. 90]

Переводы В. Звягинцевой, спустя десятилетия, впитали в себя лучшие традиции переводческого искусства, оставленные выдающимися поэтами первой половины XX века. Однако В. Звягинцевой как переводчице, по сравнению с предыдущими поэтами — переводчиками, удалось выйти из общепринятых правил, создав при этом свои методы переводческого искусства. Выходя за рамки буквального перевода, она плавно перешагнула в мир вольных переводов, придав при этом своим работам особую свежесть, легкость и новое дыхание. Перу В. Звягинцевой принадлежат свыше десятка переводов айренов, среди которых выделим такие, как: «Благословен ушедший с милой...», «В мире две великих силы», «Как мне быть, когда мила мне...», «Вышла из-за гор луна...», «Ручною птицей на земле...», «Твердили мне: «Красавец наш, — когда я рос в семье родной...», «Я — глаз, ты — свет...», «Белогрудой красоте платье синее идет...», «Шла она с другим...», «Вчера по улицам вели...», «Шла любимая из бани...», «Пришел по делу...», «Милая, если позволишь...» и многие другие.

Айрены Кучака богаты не только по своему содержанию, но и интонационному строю, что было верно отражено в переводах В. Звягинцевой, которые, несомненно, являются аналогами своих подлинников. Так, в переводе айрена «Благословен ушедший с милой...» голос поэта как и в подлиннике, звучит взволнованно, благословляя того, кто похитил свою возлюбленную девушку. Перевод В. Звягинцевой представлен вольно, однако он всецело раскрывает основной смысл айрена, соответствуя ему также по смыслу и экспрессивности:

Благословен ушедший с милой
за дальний перевал.
Мост перешли они,
и тотчас тот мост разрушил шквал;
Засыпало следы их снегом,
буран забушевал...
Он взял ее лицо в ладони
и — днем — поцеловал.

Как и в подлиннике, перевод В. Звягинцевой состоит из восьмистишья, с ударением на 2 и 3 слогах, что соот-

ветствует стилю средневекового айрена. В переводе, как и в подлиннике, лейтмотивом айрена является любовь, имеющая фантастическую силу, которая может победить любые невзгоды и преграды. Перевод В. Звягинцевой выразителен и имеет эмоционально-экспрессивную окраску.

Наивысшего мастерства В. Звягинцева добилась и в переводе айрена «В мире две великих силы...», где звучат философские раздумья поэта о смерти и любви, считая их великими силами, всецело подчиняющих себе людей:

В мире две великих силы:
Смерть и скорбь любви земной.
Влюбившись, потом уносит
Ангел смерти в мир иной,
Ну, а мертвые не плачут,
Скрытые сырой землей.
Кто же этот несчастливцев?
Он ни мертвый, ни живой.

Сравнивая перевод с подлинником, очевидно то, что В. Звягинцева была предельно близка и к смыслу, и к стилю подлинника, в котором ярко выражены чувства и настроение поэта. Перевод В. Звягинцевой является эквивалентом подлиннику, который звучит так же взволнованно и искренне, как и подлинник.

Переводы В. Звягинцевой свидетельствуют то, что переводчица глубоко прочувствовав поэзию Наапета Кучака, не упустила в ней и те чувства поэта, в которых отразилась его легкая ирония к самому себе, его беспомощность и наивность. Так, в айрене «Как мне быть, когда мила мне каждая красавица?», переводчица всецело передала страстные и трепетные чувства поэта, который был не в силах оставаться равнодушным к молодым красавицам:

Как мне быть, когда мила мне
Каждая красавица?
если это неизбежно,
Как с собою справиться?
я решил однажды к богу
с девушкой отправить:
Мол, твое люблю создание,
что ж тебе не нравится?

Перевод, как и подлинник, соткан из множества риторических вопросов, которые сосредоточивают внимание читателей на мыслях и чувствах поэта. Перевод не уступает подлиннику также своим лирическим звучанием, где ощущается дух средневекового поэта, всем сердцем воспевающего любовь. Перевод В. Звягинцевой является аналогом подлинника, где голос средневекового поэта плавно слился с голосом русской поэтессы, приобретая при этом свое новое рождение.

Литературовед Л. Мкртчян, указывая на достоинства переводов В. Звягинцевой, в свое время писал: «Звягинцева следует в своих переводах сути подлинника, ха-

рактеру поэта, его интонации. С этой целью она изучает творчество переводимого поэта. О Наапете Кучаке, сборник четверостиший которого Звягинцева перевела, она писала: «Кучак — поэт мысли, прямой, мужественный, иногда борец против несправедливости строя, иногда даже в какой — то мере атеист... любовь у него не «пышно-сладкая», а народная, чуть грубоватая, много сдержанного юмора». Так она понимает Кучака, таким мы его видим и в ее переводах». [2, с. 32]

С большим экспрессивным чувством В. Звягинцева воссоздала на русском языке айрен «Я глаз, ты — свет», в котором блестяще передала мысли и чувства поэта, признающего, что его жизнь без любимой равнозначна смерти.

Я — глаз, ты — свет.
Без света глазу лишь темнота видна,
Я — рыба, ты — вода,
а рыба жить лишь в воде должна.
Но рыбу брось в другую воду,
и оживет она,
Я ж без тебя — мертвец,
а помощь умершим не нужна.

Перевод, как и подлинник, построен методом противопоставления, где поэт, называя себя глазом, рыбой, противопоставляет себя своей возлюбленной, сравнивая ее со светом и водой, подчеркивая при этом мысль, что его жизнь немыслима без любимой. Перевод соответствует подлиннику и по смыслу, своему строфическому построению, по звуковому наполнению рифмы. Перевод насыщен ярким колоритом, который ощущается в необычных, ярких сравнениях, свидетельствующие о поэтическом даровании русской переводчицы. Перевод лиричен и выразителен в своем звучании, которое всецело раскрывает душевную красоту и глубину средневекового поэта.

Высоко оценивая достоинство средневековых айренов, литературовед Л. Мкртчян писал: «Айрены любви лишены однообразия. Они богаты интонационно, богаты по содержанию, оттенками мыслей и чувств. А это, по замечанию великого кашмирца IX века Анандавардханы, — условие самобытности и новизны поэта — «дорога поэзии, казалось бы уже измеренная тысячами, — нет! Бесчисленным множеством — поэтов, топтавших ее на все лады, вновь оказывается не имеющей конца». Айрены — это песни страстных, неожиданных, причудливых признаний в любви. Это стихи о великой красоте женщины и великой красоте мира». [5, с. 11]

В поэзии Наапета Кучака большой цикл составляют айрены о пандухтах (армянск. — странник) — скитальцах, жизнь и страдания которых описаны с чувством грусти и сострадания. В Звягинцева в своих переводах смогла достаточно правдиво передать чувство одиночества и нелегкую жизнь скитальцев. Так, в переводе айрена «Самым худшим из проклятий...» переводчица верно передала суть горькой судьбы скитальцев, вспоминающих на чужбине благодать родного дома.

Учитывая каноны средневековой лирики, специфику построения айренов, В. Звягинцева в своих переводах сочетала восточную щедрость образов с высоким слогом русской поэзии, верно отражающей мысли и чувства поэта. В айрене «Обидевший скитальца пусть станет сам таким...» переводчица, благодаря своему вольному переводу, верно передала мысли и настроение поэта, не признающего счастья и радости под чужим небом:

Обидевший скитальца
пусть станет сам таким,
Пускай поймет, что значит
под небом жить чужим.
Хотя дождем там будешь
осыпан золотым —
Все будет вспоминаться
родных селений дым.

Литература:

1. Брюсов В.Я. Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней, М., 1916.
2. Звягинцева В.К. Моя Армения. Ереван, 1969.
3. Звягинцева В.К. Моя дружба с Арменией. Составитель Дейч Е.К. Ереван, 1981.
4. Звягинцева В.К. Клянюсь Еревану и Арарату. Ереван, 1998.
5. Кучак Н. Сто и один айрен. Ереван, 1975.
6. Мкртчян Л.Н. Художественный перевод. Взаимодействие и взаимообогащение литератур. Ереван, 1973.
7. Мкртчян Л.Н. Армянская классическая лирика. Ереван, 1977, т.2.
8. Чуковский К. Собрание сочинений в шести томах. Т.3. М., 1966.

Нравственный выбор как центральная тема в произведениях Г. Грина

Алиева В.С., преподаватель

Азербайджанский университет языков

С тех пор, как в мир вышли произведения Грина, интерес общественности к его творчеству не утихает. Не угасающий интерес к книгам Г. Грина обусловлен способностью автора выносить философские выводы и обобщения из наиболее острых конфликтов современности. Являясь мастером политического романа, писатель, тем не менее, уделял колоссальное внимание характерам своих персонажей, их внутреннему миру и их жизненной философии.

Несколько поколений литераторов пыталось причислить писателя к тому или иному литературному жанру, по своему осмыслить феномен его дарования.

Анализ романов английского писателя указывает на то, что его художественное мышление оперирует экзистенциальными категориями. Затрагивая темы одиночества, вины, выбора, ответственности произведения Г. Грина становятся в один ряд с притчами Ж.-П. Сартра, У. Голдинга и других писателей-экзистенциалистов.

Особо, на наш взгляд, близки экзистенциальной тематике романы Г. Грина «Суть дела» и «Тихий американец».

Из вышеперечисленных переводов В. Звягинцевой следует, что все они совершенны и являются аналогами подлинников, в которых ощущается дух переводимого поэта, его мировоззрение, идущее из глубин богатой и прогрессивной души. Переводы В. Звягинцевой из поэзии Н. Кучака подчеркнули поэтическое мастерство русской поэтессы, которая смогла вжиться в поэтику средневековых стихотворений, раскрыв их прелесть и самобытность русскоязычным читателям.

Литературовед Л. Мкртчян, в свое время назвав айрены простыми и совершенными, сравнил их с древними храмами Армении. Это высказывание можно соотнести и к переводам В. Звягинцевой, которые являются памятниками русско-армянских литературных взаимосвязей, обречших вечную жизнь.

Как и во многих других произведениях Г. Грина, в романе «Суть дела» разворачивается дискуссия по поводу центрального тезиса экзистенциальной теории о нравственном выборе, истоки которого восходят к философии Ж.П. Сартра. Однако по данному аспекту объективно представляется не столько заимствование его идей, сколько вступление с ним в неконфликтную полемику, потому что в романах автора обнаруживаются некоторые новаторские оттенки. Если на героях и лежит печаль экзистенциальной отрешенности от действительности, то почти всегда уловимы беспощадный самоанализ и такое покаяние, что читатель вынужден поверить, что они непременно принесут людям в дальнейшем исцеление. Достаточно вспомнить главного действующего лица романа «Суть дела» майора Скоби, который все пытается понять, в какой пограничный момент своей жизни он утратил истинную свободу, что в конечном итоге привело к нравственному падению.

Действие романа «Суть дела» происходит в одной из западно-африканских колоний. В данном произведении

говорится о человеке с гипертрофированным чувством ответственности. Загнанный, волею обстоятельств, в тупик, он, однако, в жизни старается руководствоваться принципами добра и справедливости. Майор Скоби пытается ошастливить людей, находящихся в его окружении. Он безропотно терпит бесконечное нытье жены и потакает всем ее прихотям лишь потому, что чувствует свою вину за то, что она несчастна. Вняв настойчивым просьбам жены, он отправляет ее в Южную Африку. Оставшись один, он встречает молодую женщину Элен, и чувства берут над ними верх. Жена, узнав об интрижке мужа, возвращается. Не в силах мириться со своим двойственным положением, Скоби не находит ничего лучшего, как, в соответствии с канонами экзистенциальной литературы добровольно уйти из этого мира абсурда и хаоса.

Если на поверхностном уровне перед нами предстает герой, погрязший в грехах, то после более глубокого анализа произведения вскрывается экзистенциальный тип мышления героя. Осознание вины и страдание, по идее Г. Грина, представляют собой необходимую ступень на пути человека к истине. Именно через осознание вины и страдание Скоби приходит к постижению горькой правды о себе и современном ему мире.

Диалоги главного героя с другими действующими лицами рождают потребность в напряженных раздумьях, ведут его к духовному поиску. За своеобразным камуфляжем житейски-бытовых ситуаций автор раскрывает ряд экзистенциальных проблем и ведет с читателями незримый диалог.

Примером тому служит ситуация с обыском португальского корабля «Эсперанса». При досмотре каюты капитана майор Скоби находит у него не отправленное письмо дочери. Идет война, и по законам военного времени любая переписка с не дружественными странами запрещена. Капитану грозит лишение лицензии за незаконную переписку, и он умоляет Скоби не выдавать его властям. Скоби должен написать рапорт и, не вскрывая письма, передать его в высшие инстанции. Тут на первый план выходят чувства героя. Он стоит перед нравственным выбором: выдать капитана, виновного лишь в бесконечной любви к дочери, или выполнить свой гражданский долг и передать письмо начальству. Иронично контрастно звучит здесь песенка сослуживца Скоби Фрезера:

«Нам, признаться, дела нет

До чужих тревог и бед...» [1 с. 254]

Обычная бытовая ситуация здесь дает толчок шквалу мыслей, возникающих в голове героя. Размышления над конкретной ситуацией плавно переходят на более возвышенный нравственный уровень. «Сострадание опаснее, потому, что его не измеришь. Чиновник, берущий взятки, неподкупен до определенной суммы, а вот чувство возьмет верх, стоит только напомнить дорогое имя, знакомый запах или показать фотографию близкого человека». [1, с. 256] Гринковский герой имеет сложный характер, который не привязан к социально-историческим реалиям. Он несет в себе черты человека вообще, человека, который

ищет закон нравственности, прежде всего, внутри себя. То же можно сказать о поступках героя. Мотив поступка не является строго детерминированным, он нравственно ориентирован, причем эта нравственность не имеет социальной окраски, это нравственность общечеловеческого порядка.

Родственной душой действующего лица романа «Суть дела» Скоби является англичанин Томас Фаулер, герой романа «Тихий американец». Симпатизируя этому английскому журналисту, поначалу Грин вводит читателей в заблуждение, показывая только внешнюю оболочку этого человека. Фаулер из всех сил хочет выставить себя циником. Он выбирает позицию «невмешательства», экзистенциальной отстраненности от всего происходящего вокруг него. Он хочет доказать себе и другим, что индивидуализм для него превыше всего. Однако, по ходу повествования Грин разубеждает читателя в данной позиции героя, выворачивая наизнанку его подсознание. Обдумывая сложную ситуацию, волею которой жизнь его висела на волоске, Фаулер пытается разобраться в мотивах своего благородного порыва. Будучи раненым и находясь в полусознательном состоянии, он заботится об умирающем вьетнамском солдате, вызывающем о помощи: «Я... не помню того о чем рассказывал Пайл: как я отталкивал его, говоря, что у вышки человек и раньше надо спасти его. Я не способен на сентиментальность, которую приписывает мне Пайл. Я себя знаю и знаю всю глубину моего самолюбия. Я не могу чувствовать себя спокойно (а ведь покой — это единственное, что я хочу), если кто-нибудь страдает... Вольно простакам принимать это за отзывчивость; но ведь все, что я делаю, сводится к отказу от маленького блага (в данном случае к небольшой отсрочке первой помощи мне) ради значительно большего блага: душевного покоя, который позволит мне думать только о себе». [2 с. 127]

За ширмой «себялюбия» героя, в соответствии с авторской задумкой, скрывается истинное лицо Томаса Фаулера. Он обладает тем чувством личной ответственности, которое присуще всем наиболее симпатичным Г. Грину героям. В связи с отмеченным необходимо признать то, что страдание и «пограничная ситуация» по идее Грина, представляют собой необходимую ступень на пути человека к истине.

Прямо противоположным двум вышеупомянутым героям писателя является другой персонаж «Тихого американца» Олден Пайл. Претворение в жизнь своих моральных принципов также является чрезвычайно важной задачей для этого «тихого американца». Но мораль его является формальной, искусственной.

Навязавшись Фаулеру в друзья, он уводит его девушку, обещая ей брак, социальный статус, обеспеченную жизнь. Но перед этим он считает своим долгом объясниться с «другом», ведя пространные речи, выставя себя чуть ли не героем и кичась своей честностью. Подобным образом Пайл поступает и в других ситуациях. Борясь за «правое дело», создавая так называемую «третью силу», которая,

по его мнению, приведет Вьетнам к процветанию и демократии, Пайл организует взрыв на многолюдной площади. Эта акция приводит к гибели многих женщин и детей, абсолютно не причастных к политике. Здесь Г. Грин мастерски показывает цинизм этого отвратительного ему персонажа. «Он поглядел на забрызганный ботинок и спросил жалким голосом: — Что это? — Кровь, — сказал я, — Неужели вы никогда не видели крови? — Придется дать их почистить, перед тем как идти к посланнику». (с. 175) Только башмаки Пайла замараны кровью, погибших по его вине женщин и детей. Внутренне он, по причине своей лжеморали и полного отсутствия совести, остается «чист». И это обстоятельство больше всего потрясает Фаулера: «Он был покрыт непроницаемой броней благих намерений и невежества». [2 с. 176]

Согласно философии Лока жизнь любого человека «начинается с чистого листа, но на нем начертаны нравственные и социальные письмена», которые в дальнейшем и реализуются с помощью конкретно выбранного пути. По Грину свобода личного выбора не освобождает от ответственности. Герои его произведений, хотя и свободны от рождения, тем не менее, оказываются зажатыми в границах собственных предубеждений и затворничества, бьются в тисках морально-этических противоречий, далеко не всегда выходя из них победителями. Отчасти пораженческие настроения проистекают из-за отсутствия ясных и правильных представлений об истинных и ложных моральных ценностях. Не всегда герои писателя приходят к правильным выводам и делают правильный выбор. Поэтому и финалы большинства романов Грэма Грина имеют трагическую развязку.

Безвыходное положение, в котором часто оказываются герои Г. Грина (Скоби из романа «Суть дела», падре из «Сила и слава», Фаулер («Тихий американец») и т.д.), позволяет автору ярче оттенить неудовлетворённость собственной жизнью, усомниться в правильности сделанного выбора. Вот почему бросается в глаза, что герои романов английского писателя, постоянно находясь в состоянии выбора, оказываются в чём-то болезненно ущербны, а в социальном отношении вообще не реализованы. Поэтому они и глубоко экзистенциальны, ведь именно экзистенция по сути своей означает глубокое осознание индивидом несовпадения реальности существования с результатами личностного ожидания. И чем больше человек предпринимает попыток выйти из сложных переплетений судьбы, тем, к сожалению, только больше хаоса он привносит в свою никчемную жизнь. Процесс поиска человеком смысла социального бытия, таким образом, до предела накаляется, осложняя, соответственно, сюжетную линию произведений.

Практически во всех произведениях красной нитью проходит мысль о том, что человек, попадая в непривычную, а нередко и абсолютно чуждую его убеждениям обстановку, волей-неволей отдаляется от общества. Экзистенция отчётливо даёт о себе знать в той откровенно враждебной среде, которая, противопоставляясь лич-

ности, обесценивает её позитивное поведение. Как следствие этого возникает проблема выбора пути, от которого зависит вся дальнейшая жизнь человека. Раздираемый противоречиями, как это очень часто случается в романах Грина, он может ступить на шаткую почву, как это происходит, к примеру, в романе «Суть дела», и на протяжении определённого промежутка времени мучиться непродуманным решением, а может сделать более верный и твёрдый шаг. И иллюстрацией этому может служить роман «Тихий американец».

Герою упомянутого романа Т. Фаулеру очень нелегко дается нравственный выбор. Он привык плыть по течению. Ведя праздную жизнь, ни во что не вмешиваясь, он всегда опасался принятия каких бы то ни было судьбоносных решений. И хотя он жил с вьетнамской девушкой, которая во всем его устраивала, он не задумывался о ее дальнейшей судьбе, равно как и о своей собственной. Этот персонаж, согласно жанру экзистенциальной прозы одинок, так как живет в своем замкнутом мире. Однако все изменилось, когда в жизнь его ворвался Пайл. Этот «тихий американец» выбил почву из-под ног Фаулера. Потеряв любовь Фуонг, которая стала невестой Пайла, Фаулер вдруг осознал, насколько он в ней нуждается. И хотя он и старался сохранить внешнюю невозмутимость, поступок Пайла крайне взбудоражил его, обнажил, казавшиеся стальными нервы. А взрыв на площади, организованный Пайлом, окончательно укрепил Фаулера в мысли, что таким как Пайл не место на земле. События развиваются по уже знакомой нам схеме: пограничная ситуация — выбор. И хотя герой колеблется, в душе надеясь на то, что заговор против Пайла сорвется, он уже сделал свой роковой выбор и кара неотвратима.

В произведениях Грэма Грина в основе каждой человеческой истории лежит стремление героя к самоопределению, к поиску смысла жизни. У каждого героя свой путь и своя истина. Таким образом, падре («Сила и слава») обретает истину в любви к своей дочери, Скоби («Суть дела») — в безграничной ответственности за жену и Элен, а для Фаулера («Тихий американец») — смысл жизни видится в возмездии. По Грину, человек сам выбирает свою судьбу и сам является первопричиной всех жизненных приключений на своем пути. Из-за замкнутости в своем мире и сконцентрированности на личных переживаниях герои, как правило, одиноки и покинуты. Однако романы Грэма Грина исполнены надеждой на лучшее. Оптимистический характер повествования писателя связан с верой в человека, в его созидательную силу. Сострадание и любовь к ближнему являются той истиной, к которой они стремятся.

Таким образом, можно констатировать, что герои Грина, придерживаясь тех или иных философских взглядов и суждений, накрепко привязаны к нравственному выбору, который на протяжении всего хода романного повествования осуществляется непременно и всечасно. А это в свою очередь является одним из наиболее характерных признаков экзистенциализма в мировой литературе.

Литература:

1. Грин Г. Собр. соч.: В 6 т. М., 1993. Т. 2.
2. Грин Г. Тихий американец. Прогресс, 1986.

Лингвокультурологические особенности средств реализации комизма в американском дискурсе

Вержинская И.В., ст.преподаватель

Оренбургский государственный педагогический университет

Особенности культуры народа запечатлеваются в письменных культурных памятниках, а именно в текстах художественных произведений. В таком случае текст каждого произведения маркирован образом лингвокультуры народа, информация об особенностях культуры и менталитета которого кодируется в нем посредством лингвистического кода. «Одни исследователи пишут о наличии двух кодов: собственно языкового и культурного, другие рассматривают их как составляющие единого кода» [1, с. 39]. Текст служит лингвистической знаковой системой отражения национальных стереотипов-знаков, кодируемых продуцентом и декодируемых реципиентом.

Национальные особенности культуры американцев подробно описала в своем произведении «Beauty» Шери Теппер. «Beauty» представляет собой современный вариант «Спящей красавицы», только красавица там не уснула, уколов свой палец, на сто лет, а пропутешествовала во времени, тем самым избежав заклинания. За это время она многое увидела и многое узнала, она повстречалась со своей матерью, которая оказалась феей, и которая вынуждена была жить вдали от неё, так как она была не такой как все и имела представления и религиозные взгляды, отличные от таковых мужа и его родственников. Beauty родилась в графстве Westfaire. Это графство автор намеренно создает в своем романе. Такое название носит ежегодная ярмарка штата западной Вирджинии, она так и называется State Fair of West Virginia. Эта ярмарка проходит в местечке Fairlea и сопровождается различными выставками, карнавалами и всякого рода фестивалями. В настоящее время там даже совершается ритуал выбора королевы красоты или так называемой «beauty queen». Теппер проводит параллели между временными пространствами, датируемыми от 1347 года до настоящего времени, и даже обращается к далекому будущему. Главная идея произведения Теппер лежит в отражении событий современных Соединенных Штатов Америки, а именно культуры американцев, их взглядов и обычаев, кардинально отличающихся от таковых в прежние времена. Своим произведением «Beauty» она как нельзя лучше отображает грубый ироничный и саркастический юмор.

Первое, с чем мы сталкиваемся, говоря о национально-специфических чертах американцев, это то, что

в вопросах самоидентификации они занимают самостоятельную позицию. У американцев нет тесных семейных отношений. Они считают, что каждый член семьи прежде всего индивид, человек, строящий свое будущее независимо от родственных отношений. Говоря о семье, американцы упоминают прежде всего о таком понятии, как сыновний или дочерний долг. Теппер с некоторым сарказмом указывает на это в своем произведении: «*They often fail to perceive the things I perceive, and this makes communication between us exceedingly difficult. I cannot say that there is more than a superficial affection on either side of our relationship. Father Raymond talks about filial duty, but it seems to me there should be something more in a family than that*» [5, p. 3]. — «Они часто не понимают те вещи, которые понимаю я, и это делает общение между нами чрезвычайно сложным. Я не могу сказать, что между нами существует что-то большее, чем привязанность. Отец Реймонд говорит о дочернем долге, но мне кажется, что в семье должно быть что-то больше этого».

В США не только плавильный котел народов, но и религий. Одну из попыток религиозного толкования создания мира автор с долей иронии демонстрирует в своем произведении с помощью одного из героев, а именно священника, отца Реймонда: «*He pursed his lips and made the humming noise in his nose that he makes before he answers complicated questions. «I've always understood that fairies were made when the angels were. Long before men, at any rate. There has been conjecture that there's been some mixing, since. It's said that Cain's wife was a fairy. Since the Scriptures give us no account of God creating him a human wife, it stands to reason he must have married something else, and it's unlikely an angel would have lowered herself so*» [5, p. 19]. — «Он поджал губы и хмыкнул в нос, то, что он обычно делал перед тем, как ответить на сложный вопрос. «Я всегда знал, что феи и ангелы появились в одно и то же время. Задолго до появления людей, в любом случае. Существовало предположение, что с тех пор не исключено было смешение. Говорилось, что жена Каина была феей. Так как в священном писании не упоминается о том, что бог создал ему женщину-человека, то вполне веро-

ятно, что он женился на ком-то ещё, и уж точно не на ангеле, который не опустился бы до такого».

Согласно мнению О.А. Леонтович, наряду с индивидуализмом, обращает на себя внимание и конформизм американцев [1, с. 185]. Целью самокультивации в Америке стало не столько достижение уникальности, сколько достижение одинаковости, что в значительной мере объясняется большим количеством иммигрантов, желающих ассимилироваться в американское общество. В результате в США конформизм заменил свободу, став высшей ценностью. Наблюдается устойчивая тенденция к консолидации и стандартизации, триумф стандартизации над индивидуализмом [2, с. 21, 406–410]: *«The women were behind us. One of them said, «God, there's a pop-patrol.» I heard it as one word, «popatrol.» I looked for it, thinking it must be some kind of dangerous animal, but saw nothing except heads and legs, people moving in all directions, up and down and across, all dressed alike, all looking alike»* [5, p. 29]. Перемещаясь во времени, главной героине Бьюти пришлось столкнуться с разными людьми, живущими в разных временных отрезках, и чем ближе цивилизация оказывалась к настоящему периоду, тем нагляднее она могла проследить эти изменения как в моральном, так и физическом плане: *«Женщины были позади нас. Одна из них сказала, «О боже, гремит патруль». Мне послышалось «гремитроль». Я искала взглядом то, что мне показалось каким-то опасным животным, но не увидела ничего кроме толп голов и ног, людей, движущихся во всех направлениях, вверх, вниз и поперек, одетых одинаково, похожих друг на друга, будто на одно лицо».*

Культ индивидуализма американцев перерос в крайность, выражающуюся в образовании определенных меньшинств, сект, сообществ. Взаимоотношения мужчин и женщин приняли новую форму, следствием которой стали даже частые перевоплощения мужчины в женщину, и наоборот: *«The box had women's clothes in it, and he put them on. There were stockings like cobwebs, but full of holes, a silky black blouse, a red and black striped skirt, a slim underbodice without sleeves. Around his shoulders he wrapped a fleece, a sheepskin, with the wool out, as though it had been fur, then he staggered around on high-heeled red shoes»* [5, p. 34]. — *«Он облачился в женскую одежду из коробки. Это были дырявые чулки в сеточку, черная шелковая блузка, красная в черную полоску юбка, боди без рукавов. Обернул плечи накидкой из овечьей шерсти так, словно это был мех, а затем, пошатываясь, заковылял в красных туфлях на высоком каблуке».* Речь идет о Билле, ставшим другом Бьюти. Несмотря на эксцентричное поведение и комический облик, он был единственным человеком, который мог понять её. Одноликая толпа жителей была подобна механизму, работающему для того, чтобы выжить, используя для этого любые средства и возможности.

Мобильная нация американцев даже питается мобильно, с помощью хорошо известных нам фастфудов и

продуктов быстрого приготовления. Американская кухня отличается тем, что как таковой национальной кухни нет. Она состоит из множества блюд других национальностей, а именно мексиканской, испанской, африканской, французской, немецкой, китайской. В наши дни американское общество чаще сравнивают с «миской салата», ингредиентами которого являются все этнические группы, составляющие его. Символом американской кулинарии считается гамбургер, картошка фри и хот дог. Американцы, как и британцы, не заботятся о том, чтобы пища была насыщена витаминами. В таком мегаполисе витаминам предпочитают количественную насыщенность и вкусовую плотность, чтобы, как говорится, «наполнить желудок» и вновь бежать по своим делам: *«Grumpkin lay beside me, munching on the strange biscuit with an expression of remote disdain upon his face. I took a fragment of the biscuit and put it in my mouth, letting it dissolve there. It had sustenance in it but no pleasure. I could live on it, but if it were all there was to eat, I thought living might not much be worth it»* [5, p. 32]. Шери Теппер с долей иронии сообщает о том, что даже кот «Хмурчик», преданный друг Бьюти, с некоторым презрением и недовольством, явно выраженным на «лице», пережевывал злосчастное печенье. *«Бьюти взяла кусочек печенья и положила его в рот, почувствовав, как он медленно таял. Он был питательным, но не вкусным. Она бы могла прожить на этом, но если это было всё, что там только можно было есть, она отнюдь не думала, что это то, ради чего стоило бы жить. Но есть и другое, ради чего всё-таки можно жить, по мнению Бьюти: «I do like hamburgers and french fries and Pepsi, and the kind of chickens they have now with all the meat on them. In the fourteenth, chickens were very skinny and tough. I hate the way the world smells»* [5, p. 41]. — *«Мне нравятся гамбургеры, картофель фри и пепси, и курица, которую они сейчас выращивают, с большим количеством мяса на ней. В четырнадцатом веке курица была довольно тощей и жесткой. Я ненавижу то, как пахнет этот мир».* Шери Теппер иронизирует по поводу производства американской курицы. Всем нам хорошо знакомы так называемые «ножки Буша», которые за счет искусственных добавок стали популярными во всем мире. Автор смеется над неистовым стремлением американцев ежечасного и повсеместного предпочтения количества качеству во всем, и даже в пище.

Увеличение возможностей и постоянного насыщения американского континента иммигрантами привело к глобальному расширению средств массовой информации, унификации образа жизни американцев за счет большого внешнего разнообразия потока переселенцев, их культуры и обычаев: *«I do not like telephone salesmen and the way everybody has dogs they let empty themselves just anywhere. In my time commoners didn't have dogs, they couldn't have fed dogs, they'd probably have ended up eating the dogs. I don't like the noise people are allowed to make with radios. It does not sound like music. It*

sounds savage and makes your ears ring, and afterward it is hard to hear when people speak. I have a room of my own, with my own things in it. I put my cloak and the boots and Mama's box at the back of the closet shelf. Grumpkin sleeps on my bed. I don't like all the concrete and no trees» [5, p. 41]. — «Мне не нравятся продавцы телефонов и то, что каждый позволяет своей собаке справить нужду там, где ей заблагорассудится. В мое время у простолюдинов не было собак, так как они просто не могли их прокормить. Они скорее ели собак, чем содержали их. Мне не нравится шум от радио, которое слушают люди. Это совсем не похоже на музыку. Она звучит дико, от неё звенит в ушах, более того с ней с трудом удастся расслышать то, о чем говорят люди. У меня есть своя собственная комната с моими собственными вещами. Я положила плащ и ботинки, и мамину коробку в самом дальнем углу стенового шкафа. Хмурчик спит на моей кровати. Мне ещё не нравится сплошной асфальт без единого деревца на нем». Американское общество стало представлять собой информатизированный локус, контролируемый и существующий за счет СМИ. Американские средства массовой информации пропагандируют свободу слова и свободу выбора во всем. Американцы настаивают на том, что все вещи должны называться своими именами в прямом и переносном смыслах. Подтверждение этому мы видим в следующем примере из романа «Beauty»: «The aunts would have had a fit if they had ever seen the things they talk about on TV, but I think it's good to have words for things» [5, p. 41]. Автор иронично гиперболизирует тот факт, что «тетушки (тетушки Бьюти) уж точно сошли бы, наверное, с ума, если бы они когда-либо увидели то, о чем они (американцы) говорят по телевидению, но она (Бьюти) думает, что всё-таки хорошо называть вещи своими именами».

Понятие о свободе приняло у американцев такую форму, которая подавляет и гибридирует принятые когда-то нормы и стандарты относительно поведения человека. Культ индивидуальной личности перерос в культ свободной, не ограниченной ничем личности, позволяющей и приветствующей все способы проявления своей индивидуальности до такой степени, что это приводит к вырождению и извращению личности как таковой, к появлению различного рода сексуальных меньшинств, обществ и сект: «From a television show I learned that people like Bill are called transvestites and that Janice is probably frigid (though maybe she's just a religious fanatic) and Jaybee is probably a psychopath» [5, p. 41]. — «Благодаря телевизионному шоу, я узнала, что люди, вроде Билла, — трансвеститы, а Дженис, вероятно, фригидная (хотя вполне возможно, что она просто религиозная фанатка), а Джейби, вероятно, просто психопат».

С экранов телевизоров мы также можем увидеть культуру американцев и в американском кино. Американская киноиндустрия, крупнейшая в мире, сосредоточена, главным образом, в окрестностях городка Голливуд

(около Лос-Анджелеса, штат Калифорния), в котором находятся офисы и съёмочные павильоны крупнейших кинокорпораций США. Нередко понятия «американский кинематограф» и «Голливуд» объединяют, но это неверно. Американское кино — это не только огромная киноиндустрия Голливуда, но и развитая система независимого кино. Независимое кино не поддерживается крупными кинокорпорациями. С одной стороны, это означает меньшие бюджеты, с другой стороны — меньшее давление на режиссёров. Крупные кинокорпорации в первую очередь организуют производство кинофильмов как коммерческую деятельность, поэтому расхождения между коммерческими интересами продюсеров фильма и интересами режиссёра иногда заканчиваются для фильма печально. Самое распространённое требование: вырезание определённых сцен, чтобы в кинопрокате фильм не получил чересчур «взрослого» рейтинга. Иногда полная (режиссёрская) версия выпускается на DVD отдельным тиражом. О категории фильмов так называемого независимого кино и повествует своим следующим примером Шери Теппер: «There were other films, as well. I could watch some of the «porno-mance» ones, but the «horro-porn» ones I could not watch. Jaybee had filmed some of them. I threw them down the disposal chute, but every few days more were delivered from the supply chute» [5, p. 33]. — «Там были также и другие фильмы. Я ещё могла смотреть некоторые из них, с минимальным количеством порнографических сцен, но порноужасы не для меня. Джейби снимал некоторые из них. Я спустила их в мусоропровод, но таким же образом в последующие несколько дней их приходило всё больше и больше».

Культура американцев не отличается духовностью, это скорее прерогатива русских, как отмечают критики. А американские исследователи достаточно часто указывают на антиинтеллектуализм как типичную черту американцев, которые с давних пор относились к культуре с подозрением и снисходительностью. Они всегда требовали, чтобы культура служила какой-либо полезной цели. «Они хотели стихов, которые можно декламировать, музыки, которую можно петь, образования, которое готовило бы к жизни. Нигде в мире так не множились и процветали колледжи. И нигде интеллектуалов так не презирали и не низводили до такого низкого положения» [2, с. 10]. Согласно параметрической модели коммуникации индивидуализм/коллективизм, приведенной О.А.Леонтович, американцев следует отнести к индивидуалистской культуре [1, с. 178]. Это, в первую очередь, можно проследить в особенностях системы образования США: «Nobody has asked me to do any arithmetic or geography at all, so that was a waste of time. I am taking classes in literature and biology and Spanish. Bill and Janice decided these were the safest subjects for me» [5, p. 42]. — «Никто вовсе и не заставлял меня предаваться арифметике или географии, это была лишняя трата времени. Я брала уроки литературы, биологии и испанского языка. Билл и Дженис решили, что это были самые безопасные предметы для

меня». Данный пример служит подтверждением тому, что американские студенты не учатся как постоянная группа, каждый сам составляет для себя расписание в соответствии с личными устремлениями. Американцы отличаются глубоким прагматизмом в действиях и отличаются выбором такой профессии, которая затем пригодилась бы им в жизни с практической точки зрения и приносила доход.

Культ прагматизма американцев достиг такого уровня, что они считают себя нацией, на которую возложена миссия спасти мир. Рассматривая следующую параметрическую модель коммуникации О.А. Леонтович агентивность/неагентивность, логичным будет причислить американцев к группе культур с преобладанием агентивных, или деятельностных, признаков. Первая реакция американцев на проблему или препятствие — ощущение потребности действовать. «Мы активистская культура», — заявляет К.Сторти и далее отмечает, что американцы в большей степени сосредотачивают свое внимание на операционных процедурах, нежели на восприятии ситуации. В результате стержнем американской культуры становится ментальная ориентация на практическое действие, имеющая в основе своей субъективную точку зрения [4, с. 24–38]. «Последнее утверждение очень существенно и может быть развито следующим образом: принятие субъективной точки зрения за основу ведет к соответствующим инференциям и попытке изменить окружающий мир в соответствии со своим восприятием, без учета специфики объективной реальности и национально-культурной ситуации. Представляется, что именно благодаря этому обстоятельству американцы заработали в мире репутацию нации, которая постоянно вмешивается в дела других народов и учит их жить по-своему. Речь при этом идет не только об агрессии, но и о действиях, предпринимаемых американцами с благими намерениями (деятель-

ность миссионеров, преподавателей бизнеса, представителей многочисленных общественных организаций и т.д.). Так, например, американский миссионер, цитируемый в книге «Riders to the Midnight Sun», произносит следующую фразу: «Нам надо изменить веру людей, чтобы изменить их сердца, а когда мы изменим их сердца, мы изменим их страну» [3, с. 91]. Нередко при этом американцы пытаются действовать, не разбираясь в местной политико-экономической ситуации и посему исходя из неверных посылок, а в результате коммуникативных и прочих неудач имеют тенденцию возлагать вину на своих партнеров по коммуникации — представителей иных культур» [1, с. 185–186]. «Миссию спасителей мира» иронично с помощью приемов повтора и нисходящей градации, или антиклимакса, характеризует в своем примере Шери Теппер: «*Here people were, bustling around, speaking of the dangers, creating committees and movements to Save the Whales, Save the Forests, Save the Rain Forests, Save the Condor*» [5, p. 48]. — «Здесь люди суетились вокруг, говорили об опасностях, создавая комитеты и движения под названиями «Спасение Китов», «Спасение Лесов», «Спасение Тропических Лесов», «Спасение Южно-Американского Коршуна».

Национальные особенности жизненного уклада американцев уходят корнями в историческое прошлое Америки и других стран, влияние культуры которых привело к формированию американского национального стереотипа. Национальные особенности юмора американцев исходят из особенностей сложившихся национальных стереотипов. Особенности национальных стереотипов служат предметом юмористического дискурса, являющегося результатом координации культуры юмора описываемого народа и языка, или лингвистического кода, её отражающего.

Литература:

1. Леонтович О.А. Введение в межкультурную коммуникацию. — М.: Гнозис, 2007. — 368 с.
2. Commager H.S. The American Mind: The Interpretation of American Thought and Character Since the 1880's. New Haven and London: Yale University Press, 1950. — 476 p.
3. Llewellyn M. Riders to the Midnight Sun: From the Black Sea to the Russian Arctic. New Holland Publishers (Australia) Pty Ltd., 2000.
4. Storti C. Cross-Cultural Dialogues: 74 Brief Encounters with Cultural Difference. Yarmouth: Intercultural Press, 1994. — 140 p.
5. Tepper, Sheri S. Beauty.1991. pdf. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: <http://www.mediafire.com/>

Особенности текста анализа художественного произведения

Головина Е.В., преподаватель
Оренбургский государственный университет

В центре нашего рассмотрения находится операционно-технологическая составляющая текстов анализа художественных текстов А.С. Пушкина, Л.Н. Тол-

стого, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева и других отечественных писателей и поэтов. Понятие операционно-технологической составляющей связана с поня-

тиями «операция» и «действие», являющимися базовыми понятиями теории деятельности. Под операцией вслед за А.Н. Леонтьевым мы понимаем «...способы осуществления действия» [7, с. 84].

В начале исследования методом сплошной выборки был составлен список из 79 тестов анализа произведений. Для достижения достоверности исследования, проведения сопоставительного анализа, выделения общего и частного в исследуемом материале, анализируемый материал был отобран, исходя из критерия повторяемости, наличия теоретических основ концепций филологического анализа текста (далее — ФАТ) и практического материала (анализ текстов), представленных в учебной и научной литературе. Исходя из данного положения, были выбраны тексты повторяющихся произведений (например, анализ произведения А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери», выполненный Л.А. Новиковым и Р.А. Каримовой [9, 8]). В той связи, что не во всех теоретических работах по проблемам ФАТ представлен практический материал (анализ произведений), список был дополнен текстами анализа из журналов «Русский язык в школе», «Литература в школе». В итоге подвергались анализу 22 текста анализа.

В каждом тексте анализа выявлена операционально-технологическая составляющая, т.е. набор тех операций, к которым обращается автор того или иного текста анализа в ходе интерпретации.

В ходе анализа нам представилась возможность сформулировать некоторые особенности текста анализа. В большинстве случаев исследователями выбираются небольшие фрагменты художественных произведений для анализа, либо в основе анализа находится какой-либо аспект. Среди рассмотренных текстов 50 % занимают тексты анализа стихотворений. Тот факт, что анализируются только художественный тип текста, ставит перспективы развития анализа других типов текста (научного, публицистического и т.д.).

В рамках исследования нами был определен ряд критериев, по которым оценивался каждый из 22 проанализированных текстов:

- 1) форма авторской репрезентации операционально-технологической составляющей ФАТ;
- 2) представлено ли анализируемое произведение в тексте анализа;
- 3) объем текста анализа;
- 4) наличие в текстах анализа операциональной составляющей концепций филологического анализа текста (методы, приемы, принципы, алгоритмы);
- 5) использование терминов;
- 6) наличие синтезирующей составляющей в тексте анализа. К таковым мы относим формулирование темы, идеи произведения, а также выражающие данную составляющую лексические конструкты: «таким образом», «в итоге», «в результате», «в заключении», «итак».

1. *Форма авторской репрезентации операционально-технологической составляющей ФАТ.*

При анализе формы авторской репрезентации выявленной операционально-технологической составляющей ФАТ наблюдается преобладание глаголов «определять что-либо», «выявлять что-либо», «раскрыть что-либо», «анализировать что-либо» с позиции ее лексической организации. Среди часто употребляемых глаголов 44 раза встречается глагол «определить что-либо», 11 раз — глагол «анализировать что-либо», 8 раз — глагол «выявлять что-либо», 7 раз — глагол «рассмотреть что-либо», 6 раз глагол «характеризовать что-либо»; 6 раз — глагол «раскрывать что-либо».

Анализируя что-либо в тексте, автор текста анализа применяет метод исследования, связанный с «рассмотрением отдельных сторон, свойств, составных частей чего-либо» [10, с. 24]. Т.е. при обращении к деятельностной операции, номинированной глаголом «анализировать», автор текста анализа стремится не просто описать или выявить что-либо в тексте, а применить к тексту научный метод его исследования. Так же, исходя из определения, данный метод исследования носит аспектуальный характер (компоненты определения «отдельные стороны», «составные части»). Так, например, Л.В. Поповская рассматривает произведение «Герой нашего времени» и анализирует те средства, с помощью которых в тексте выражается отношение автора (говорящего) к сообщаемому. В основном эти отношения выражаются лексическими, словообразовательными и грамматическими языковыми средствами [11].

Определяя что-либо в тексте, автор текста анализа стремится «...с точностью что-либо выяснить, установить что-либо» [10, с. 456]. Т.е. при обращении к деятельностной операции, номинированной глаголом «определить», автор текста анализа стремится к детальному анализу какого-либо явления, факта анализируемого текста, применяя, возможно, при этом корпус необходимых методов и приемов. Так, например, Г.С. Сырица, анализируя портретное описание Наташи Ростовской, определяет ключевое слово в портрете («живая»), еще раз акцентируя внимание на динамичности, живости героини [12].

Выявляя что-либо в тексте, автор текста анализа ставит своей целью «...сделать что-либо явным, обнаружить» [10, с. 123]. Т.е. при обращении к деятельностной операции, номинированной глаголом «выявлять», исследователь предполагает, что в тексте анализа есть нечто скрытое, что необходимо обнаружить (эксплицировать), и в этом состоит цель анализа. Например, Н.В. Барковская при анализе произведения «Война и мир» выявляет основной прием в построении композиции, им является «контраст, подготавливающий внезапный поворот ситуации» [2, с. 81].

Рассматривая что-либо в тексте, автор текста анализа «...вникнув, разбирает, обсуждает что-либо» [10, с. 664]. Т.е. при обращении к деятельностной операции, номинированной глаголом «рассматривать» исследователь стремится к детальному, обстоятельному анализу чего-либо.

Характеризуя что-либо в тексте, автор текста анализа стремится «...определить отличительные черты, особенности кого-либо, чего-либо» [3, с. 1439]. Таким образом, автор текста анализа обращается к сопоставительному анализу тех или иных явлений (предметов, персонажей, конструктов) в тексте с целью выявления существенных черт исследуемого предмета. Так, например, Е.М. Виноградова, рассматривая реализацию признака бледности в качестве основного лейтмотива произведения «Герой нашего времени», характеризует Печорина и полагает, что «...первым «бледным» персонажем в тексте является сам герой» [5, с. 61].

Раскрывая что-либо в тексте, автор текста анализа «...обнаруживает что-либо», «объясняет», «делает известным, общедоступным, «объясняет что-либо (что-либо неизвестное, скрытое)» [3, с. 1093]. Таким образом, автор текста анализа полагает, что в тексте имеется некая скрытая информация, которую необходимо эксплицировать. Например, Л.А. Новиков при изучении произведения «Моцарт и Сальери» раскрывает замысел произведения, ссылаясь на заметку А.С. Пушкина и уточняя при этом, что «...заметка Пушкина о Сальери важна для понимания художественного замысла трагедии, определенной авторской версией» [9, с. 46].

Наименее частотны в текстах анализа глаголы, выражающие следующие деятельностные операции: «сопоставить что-либо» (4 раза), «указать что-либо» (3 раза), «изучать что-либо» (1 раз).

Сопоставляя что-либо, автор текста анализа стремится «...сравнивая, соотнести друг с другом для получения какого-нибудь вывода» [10, с. 748]. Т.е. при обращении к деятельностной операции, номинированной глаголом «сопоставить что-либо», автор текста анализа обращается к сопоставительному методу исследования материала, и наличие данного глагола предполагает некий результат анализа (компонент «получение вывода»).

Изучая что-либо, автор текста анализа акцентирует внимание на цели своего исследования «научно исследовать, познать» [10, с. 243]. Т.е. при обращении к деятельностной операции, номинированной глаголом «изучить», автор текста анализа обращается к научным методам познания чего-либо в тексте. Л.А. Новиков, анализируя стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», изучает композицию стихотворения, в которой «... последовательно развивается его идейное содержание» [9, с. 60].

Указывая что-либо, исследователь текста ставит своей целью «...установить, определить что-либо» [10, с. 829]. Т.е. при обращении к деятельностной операции, номинированной глаголом «указать», автор текста анализа стремится обратить внимание читателя на некий факт, некое явление. Так, Л.А. Новиков, исследуя произведение «Моцарт и Сальери», указывает место и дату написания произведения. Таким образом, лингвистическое выражение операционально-технологической части ФАТ соответствует процессуальному характеру алгоритмизированной деятельности.

2. Текст произведения в тексте анализа.

В 32 % текстов анализа представлено анализируемое произведение, в основном, это тексты стихотворений или анализируемые эпизоды произведения. Стоит отметить тот факт, что текст произведения приводится авторами в том случае, если анализируется отрывок, либо стихотворный текст, что не влияет в значительной мере на общий объем текста анализа. Тот факт, что в 4 рассмотренных тестах анализа Л.А. Новикова приводится текст анализируемого произведения, то, соответственно, первый пункт алгоритма анализа Л.А. Новикова связан с представлением текста произведения с явной целью читательского ознакомления.

3. Объем текста анализа.

Для определения объема текста анализа было посчитано общее количество словоформ в текстах анализа, включая служебные слова. В 73 % случаев текст анализа больше, чем анализируемое произведение.

На основе данных о размере (объеме) текста анализа представляется возможным определить среднее значение (1869) и стандартное отклонение (1252) словоформ в текстах анализа. В данной связи выделяется 4 типа текста анализа: сверхмалые тексты (объемом до 616 слов), малые тексты (объемом от 616 слов до 1869 слов), большие тексты (объемом от 1869 слов до 3122) и сверхбольшие тексты (тексты от 3122 слов) — см. рис. 1.

К 1 группе сверхмалых текстов относятся 5 текстов анализа, к группе малых текстов — 6 текстов анализа, к группе больших текстов — 6 текстов анализа, к группе сверхбольших текстов — 5 текстов анализа.

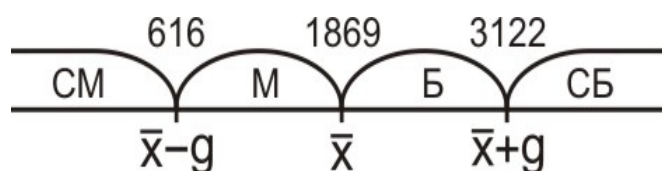


Рис. 1. Типы проанализированных текстов

Это связано с тем, что среди общего количества проанализированных текстов 70 % занимают тексты анализа стихотворений и эпизодов произведений. Данная категория объема текста анализа связана с протяженностью (длительностью) деятельности в пространстве. Чем больше количество словоформ в тексте анализа, тем протяженнее деятельность в пространстве. Наиболее протяженна в пространстве деятельность О.А. Орловой (3573 словоформы), наименее протяженна деятельность Т.А. Калгановой (228 словоформ).

4. *Определение в текстах анализа операциональной составляющих концепций ФАТ (методы, принципы, приемы, алгоритмы).*

В ходе исследования нам не встретилось авторских указаний на те методы, с помощью которых проводился анализ, приемы анализа представлены в рассмотренных текстах. Так, выделено 10 приемов, которые применены авторами в ходе исследования: прием антитезы образов [9];

- прием определения роли автора, его функций [9];
- прием композиционной важности персонажа [9];
- композиционный прием «распределения ролей» в структуре образа автора [9];
- прием повтора [9]. Данные приемы применены исследователем только в тексте анализа трагедии «Моцарт и Сальери»;
- прием композиционной важности ремарок повествователя [9];
- прием антонимичных рядов [12];
- прием контраста [2].
- прием сравнения [1];
- прием противопоставления образов персонажей [1].

Большинство выделенных приемов связано с изучением композиции текста, категории образности и системы персонажей и автора, что позволяет делать вывод о доминирующей роли данных явлений в текстах анализа художественных произведений.

Из 22 текстов анализа 3 работы (Л.А. Новикова, И.В. Петровой и Л.В. Поповской) состоят из теоретической и практической части. В теоретической части представлен алгоритм анализа текста. Анализ того или иного произведения произведен исследователями по представленному алгоритму.

5. Факт наличия в тексте анализа терминологического аппарата.

Каждый текст анализа характеризуется присутствием в нем терминов. Наибольшее количество терминов на-

блюдается в тексте анализа Л.В. Поповской «Герой нашего времени» (28 терминов). Наименьшее количество терминов наблюдается в тексте анализа Т.А. Калгановой «Как весел грохот летних бурь...» (2 термина).

6. Синтезирующая составляющая текстов ФАТ.

Что касается синтезирующей составляющей текстов анализа, то в 28 % текстах анализа авторами формулируется *тема / идея* произведения. По нашему мнению, формулирование темы и идеи произведения отнесено к синтезирующей составляющей текстов, т.к. с помощью данного приема авторы теста анализа стремятся синтезировать все автономные части анализа текста.

Что касается *лексических конструкторов* синтезирующей составляющей текстов анализа, то она выражена словосочетанием «таким образом» в тексте анализа Е.М. Виноградовой произведения «Герой нашего времени»: [5] и Т.П. Буслаковой «К Чаадаеву» [4]; конструктором «заключая» в тексте анализа эпизодов романа «Обломов» Н.Л. Ермолаевой [6].

Итак, на материале 22 текстов анализов художественных произведений нами были выявлены те наборы операций, которые проводились исследователями в ходе интерпретации; 10 приемов анализа текста.

В большинстве случаев анализ текста больше самого анализируемого произведения; проводимый анализ основан на описательном подходе. 55 % текстов анализа характеризуется наличием синтезирующей составляющей.

Литература:

1. Александрова, Д.И. Сравнение как способ создания художественного образа в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон» / Д.И. Александрова // Русский язык в школе. 2005. № 3. — С. 54–57.
2. Барковская, Н.В. Анализ литературного произведения в школе: учеб.-метод. пособие / Н.В. Барковская; Урал. гос. пед. ун-т; Ин-т филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрОРАО. — Екатеринбург: АМБ, 2005. — 96 с. (Школьная филология).
3. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А. Кузнецова. — СПб: Норинт, 2000. — 1536 с.
4. Буслакова, Т.П. Как анализировать лирическое произведение : учеб. пособие / Т.П. Буслакова. — М.: Высш. шк., 2005. — 203 с.
5. Виноградова, Е.М. «После ночной битвы с приведением» («Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова) / Е.М. Виноградова // Русский язык в школе. — 2004. № 5. — С. 57–64.
6. Ермолаева, Н.Л. Объяснение в любви в романе И.А. Гончарова «Обломов». Анализ эпизода в эпическом произведении / Н.Л. Ермолаева // Литература в школе. — 2006. № 8. — С. 19–23.
7. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность: учеб. пособие по направлению и специальностям «Психология», «Клиническая психология» / А.Н. Леонтьев. — М.: Смысл: Академия, 2005. — 352 с.
8. Лингвистический анализ художественного текста: хрестоматия / сост. Р.А. Каримова. — Уфа: [Б.и.], 1996. Ч.1. — 104 с.
9. Новиков, Л.А. Художественный текст и его анализ / Л.А. Новиков. — 3-е, изд. испр. — М.: URRS: ЛКИ, 2007. — 304 с.
10. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова; Рос. акад. наук, Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. — 4-е изд., доп. — М.: ИТИ Технологии, 2005. — 944 с.
11. Поповская (Лисоченко), Л.В. Лингвистический анализ художественного текста в вузе : учеб. пособ. для студ. филол. фак-тов / Л.В. Поповская (Лисоченко). — 2-е изд., доп. и перераб. — Ростов н/Д: Феникс, 2006. — 512 с.
12. Сырица, Г.С. Филологический анализ художественного текста : учеб. пособие / Г.С. Сырица. — М.: Флинта: Наука, 2005. — 344 с.

Романтический дискурс в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: вербальные манифестации пространства и времени

Григоренко С.Г., кандидат филологических наук, директор центра довузовской подготовки
Кубанский государственный технический университет

Вопрос о взаимоотношении реальности и фантастики в XX веке переходит в иную плоскость, а именно: в сферу субъектно-объектных взаимоотношений. Этот вопрос приходилось решать всем лирикам (А. Блок о лирике «Лирик...», о преодолении солипсизма писал философ Гуссерль), оппозиция «лирика — история» возникает как переосмысление традиционного пути лириков, что отражено, например, в напряженных исканиях 1920-х годов в поэзии Б. Пастернака. Для поэта этот вопрос решается, по всей видимости, в пользу «объектов» и предметов мира, на которые направлено поэтическое «я» автора. «Этот» мир выступает единственным, абсолютным, прекрасным и не нуждается ни в каких оправданиях. Более того, поэт приравнивает свой мир к миру внешних предметов, растворяясь в нем: «Мир — это ты сам» — заповедное кредо лирика [Замерова, 1997, 56–80].

Представляется любопытным выявление собственно языковых особенностей репрезентации пространственно-временных характеристик в романтическом дискурсе. Необходимо отметить, что в романе Булгакова акценты падают на субъективный ряд. Мир внешних реалий, предметов упраздняется. Маргарите становятся чужды и отвратительны ее наряды и драгоценности, как только она получает возможность соприкосновения с запредельным миром. — *Берите все тряпки, берите духи и волоките себе в сундук, прячьте, — кричала Маргарита* [Булгаков, 1990, 225].

Романтический дискурс побуждает автора снижать в оценке происходящее «здесь и сейчас». «Современный мир», «современные люди», политическая, культурная (и другая) жизнь страны и общества в целом не заслуживают серьезного разговора. Об этом можно говорить лишь в сатирическом или ироническом ключе. Персонажи могут не иметь собственных имен. Такова участь персонажа, выполняющего роль мужа Маргариты. Такова даже участь Мастера. Герои вообще склонны к тому, чтобы забывать свои мирские имена — и позже наоборот, вспоминать их — в случае с Иваном Бездомным. Этим, пожалуй, можно объяснить появление героев, живущих как бы под «чужим» именем: Берлиоз, Стравинский — имена известных композиторов, и в отношении других, совершенно не принадлежащих к творческой среде, выглядят по меньшей мере карикатурно.

Берлиоз, Стравинский не композиторы, Грибоедов — дом так называется — такие смещения и регулярные подчеркивания смещений создают псевдопафосное использование прецедентных имен в романе.

Имена, отчества и фамилии всех героев карикатурны: *Аркадий Аполлонович, Алоизий Могарыч, Степа*

Лиходеев, Варенуха, Тузбубен, Никанор Иванович Босой.

Всех героев, задействованных в московских главах, нельзя назвать лицами: это, скорее, «личины», сошедшие со страниц произведений Н. Гоголя. Поэтому, по Булгакову, избавляться от мирского греха (суеты, блуда, чревоугодия и пр.) следует тоже по-гоголевски: смехом и огнем. Смехом и огнем караются главные средоточия московского зла: квартира критика Латунского, магазин Торгсина на Смоленском рынке, ресторан в доме Грибоедова, квартира на Садовой. Не щадит автор даже подвал в доме застройщика — приют бедных любовников, поскольку он не спасает их от земных бед. Маргарита, как имеющая отношение к языческому культу, карает еще и водой. Однако следует отметить, что размеры пожаров и наводнений не причиняют миру обыденности особого вреда: они не приводят ни к катастрофе, ни к более или менее заметным катаклизмам и ничего принципиально в сознании людей не меняют.

В романе Булгакова вопрос ада как наказания получает иное решение. Ценностный перевес оказывается на стороне субъекта. Личность в непосильной борьбе с реальностью, обретающей порой качества монстра, не получив возможности реализовать свое природное предназначение, находит прибежище в инобытии. Несмотря на мудрость Воланда, пытающегося нейтрализовать напряжение в оппозиции *тьма — свет*, читатель угадывает, что нейтрализации не происходит, поскольку весь роман задуман как «оправдание тьмы» (Сатана — мудрый, помогающий, спасающий выпавших из страшного «светлого» мира реальности, и наконец, герои, преодолевающие неизмеримые пространства тьмы, обретающие в лунном, — читай: отраженном — мире истинное лицо, наконец, центральные персонажи — Мастер и Маргарита — отправляются в мир покоя, который есть ничто иное, как сублимация личного мира Мастера: обещано, что он там получит то, чего был лишен «здесь», по вечерам к нему в гости придут друзья, которых он ждет, он будет с ними говорить об искусстве, он будет жить в мире искусства, единственно родственном его душе).

Думается, что «Мир искусства» (наименование здесь не случайно!) — это действительная символизация пространства, уводящего художника в мир дорогих ему теней. Формула Аристотеля «искусство есть подражание жизни» получает перевернутое осмысление.

Положительным героям Булгакова присуща выпуклость, яркость, несоединение с «внешним» миром. Слияние с миром (что естественно для романтического произведения), характерно для образов сатирического плана.

Но точнее будет сказать, что сатирическое изображение получает «объективная жизнь» героев. Как только персонаж получает репрезентацию его субъективных качеств, он тотчас вызывает сочувствие и симпатию автора и читателя. Клиника для душевнобольных — это место обретения героями своего «я», своей субъективности, наличие и существование которой миром внешним почитается за сумасшествие.

Аллегорическое «нигде» в ответе Воланда на вопрос Берлиоза о том, где остановился иностранный консултант, является и символическим (этот пространственный локус весьма важен для эстетики символизма), и философским (поскольку вопросы проблем онтологии в философии начала XX века являлись весьма дискуссионными), и ироническим одновременно (как ироничен, по сути, весь роман).

— *А где же ваши вещи, профессор? — вкрадчиво спрашивал Берлиоз, — в «Метрополе»? Вы где остановились?*

— *Я? Нигде — ответил полоумный немец, тоскливо и дико блуждая зеленым глазом по Патриаршим прудам.*

— *Как? А... где же вы будете жить?*

— *В вашей квартире, — вдруг развязно ответил сумасшедший и подмигнул.* [Булгаков, 1990, 18]

Пространственная структура романа разработана уже довольно подробно. Ее важнейшей особенностью является неоднородность, наличие множества пространственных пластов и локусов. Предполагается, что природа такого видения мира объясняется порождением качественно нового «многомерного», «релятивного» в художественном сознании писателей XX века. Думается, что принцип многомерности представлений о мире отражает приверженность автора к романтической традиции, для которой «двоемирие» по определению важная составляющая его хронотопа.

Романтический дискурс романа Булгакова представляет собой разработку подобного хронотопа. Такую же игру образов фантастического мира и их отражений в «низкой реальности» мы находим у Гофмана, а так же символистов. И если для писателей XX века мир видится в искривленных пространственно-временных измерениях, то для романа М. Булгакова искривления характерны лишь для мира объективного (реального, внешнего). Тогда как мир фантастики, субъективности (мир сумасшедших) — это мир истины неподдельной и абсолютной (библейский сюжет не нуждается в доказательствах, осетрина в мире Воланда «бывает только первой свежести» она же и последняя).

В романе М.А. Булгакова персонаж попадает в личное пространство и время в случае:

— *болезни* (главным образом, психические расстройства: их имеют обитатели клиники Стравинского; такое же расстройство — галлюцинации — посещают во время жары и Берлиоза, но затвердевшее в атеистическом убеждении сознание — «этого не может быть,

потому что этому нет научных доказательств!» — преграждает Берлиозу путь в личное пространство). Личное пространство (сознание, мысли, чувства) является объектом насмешки, ибо это «субъективная жизнь», а значит, реально не существующая; ее обнаружение может свидетельствовать о психических расстройствах, о душевном нездоровье;

— *библейское пространство и время* также являются проявлением субъективности. Объективными признаются лишь научные изыскания. В библейской же истории главными «галлюциногенными персонажами» являются Иисус, Пилат и Воланд (Сатана);

— *пространство небытия* (в философском смысле это — тень реальности. Если есть предмет, и есть пространство и время его существования — «присутствия», то, следовательно, есть также пространство и время его «отсутствия»). Об этом существовало множество напряженных философских изысканий. Онтологическое небытие можно считать адекватным современным теориям о «черных дырах». Как видим, художественные прозрения находят подтверждение даже в современной науке.

— *пространство и время романной реальности.*

Онтологически (а также и в библейском варианте) небытие — аналог пустоты. Пустота является порождающей гранью бытия/небытия. Подобная мысль транслируется в беседе Берлиоза и Бездомного на тему «отсутствия Бога» в *пустой аллее*, первым в которой (как и в библейской версии) появляется Люцифер — Воланд — первое творение Всевышнего. Иисус в романе — в отраженном летописании, как и в Библии, появляется позднее. Никого не было: ни древнеегипетского Озириса, ни финикийского Фамуза, ни Мордука, ни даже некогда почитаемого ацтеками Вицлипуцли... На «пустоте» описываемого пространства автор весьма недвусмысленно акцентирует внимание читателя: *Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. Не только у будочки, но и во всей аллее <...> не оказалось ни одного человека <...> никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея* [Булгаков, 1990, 8]. Усиливает семантику отсутствия (небытия) фраза продавщицы «нарзану нету», а также разговор литераторов о «несуществовавшем» Иисусе. Романное пространство объективной (московской) реальности наполнено подобными «отсутствиями». Убежденные в ложной основе субъективности, воинствующие проповедники атеизма сами неизменно оказываются в «ситуации отсутствия» (Берлиоз, Степа Лиходеев, Римский и др.).

Так писатель добивается создания эффекта «отсутствия объективной реальности», иными словами, ее фиктивности. Реальность становится практически иллюзорной. Автор использует все известные ему способы создания иллюзорности бытия. Реальное бытие условно, в нем все относительно, непостоянно, оно исчезает, утрачивая свое лицо, как «осетрина второй свежести». «От-

существующий» Воланд выступает как эмигрант не только из генетических соображений образа, но также и в смысле режима и современной М. Булгакову России, символизирующей феномен «отсутствия» родины на месте, там, где она была.

Берлиоз настаивает на необходимости доказательств для реальности объективной, но именно «доказательства» и «точки зрения» в трактовке Воланда являются относительными, ложными и свидетельствуют о несостоятельности позитивистских доводов, поскольку абсолютные истины в доказательствах и точках зрения не нуждаются: *«Все просто. В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца ирода великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат»* [Булгаков, 1990, 15]. Так начинается реальность «романа в романе» (библейского описания).

Создание эффекта объективной реальности ершалаимских глав, таким образом, было немаловажной задачей автора, чему весьма способствуют расхождения с библейским традиционным текстом (*уж кто-кто, а мы-то с вами достоверно знаем, что того, что написано в Библии, никогда не было*). Расхождения работают на создание ситуации «так, как было на самом деле». Иешуа, слабый и незащищенный, внешне не творящий никаких чудес, воплощает живого страдающего человека. Странствующий философ, бродяга, не имеющий семьи, выглядит вполне правдоподобно, что распространяется и на его речевой портрет. Роман Булгакова символичен, но библейские главы воссоздают реальность исторического времени (такова художественная сверхзадача): историчность здесь не самоцель, она работает не на историческую правду, а на эффект правдоподобия, и языковая ткань это подтверждает. Эти главы контрастно правдоподобны, по сравнению с абсурдными московскими сценами.

Натуралистическое описание казни Иисуса, материальность представления дворца царя Ирода (внушительность размеров колонн, одежд, драпировок и пр., утяжеляют стиль в целом. *В крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого...; От флигелей в тылу дворца, где расположилась пришедшая с прокуратором в Ершалаим первая когорта двенадцатого молниеносного легиона, заносило дымком в колоннаду через верхнюю площадку сада, и к горьковатому дыму, свидетельствовавшего о том, что кашевары в кентуриях начали готовить обед, прилеживался все тот же жирный розовый дух* [Булгаков 1990, 20].

Рассказ о земной (человечески понятной) болезни Пилата, его трапез, бодрствования и сна, — все это элементы создания абсолютной реальности, «не требующей никаких доказательств», ведь пространственно-временное «правдоподобие» видимости не вызывает у нас необходи-

мости его подтверждения. Но у М. Булгакова в аспекте языковой личности талантливого писателя это — реальность страдания, реальность торжества свободы, реальность милосердия. И описание данных непреходящих реалий застало их врасплох: в момент рождения оных.

В ершалаимских главах, несмотря на впечатление правдоподобия, также немало символики (белый плащ прокуратора с кровавым подбоем, лунная и солнечная темы). Но символика этого пространственно-временного пласта говорит лишь о том, что жизнь в глубинной сущности своей символична. Таким образом, писатель утверждает право реальности романа, чему способствуют конкретные знаки времени и пространства.

Риском предположить, что романтический дискурс предполагает преобладание «вертикальных» структур, для которых характерно более динамичное и острое расположение пространственно-временных коллизий, тогда как реалистическое письмо требует эпичности построения, последовательного разворачивания в сюжете, обозримого временного охвата и преобладания «горизонтальных» элементов в пространственно-смысловой перспективе.

Пространственно-временные «наслоения», их «многоэтажность», «многоярусность» — все это способствует временному «вытягиванию» по вертикали. Впечатление одновременности событий (московские и ершалаимские главы предполагают некое «одновременное» звучание: историософская проекция страстей Иисусовых и мытарств Мастера, злодеяний Иуды и критика Латунского, преступного «умывания рук» Пилата и проснувшейся большой совести всех обитателей дома для душевнобольных, увидевших истину), стремительность времени, и — с другой стороны — ощущение «отсутствия времени» (остановившееся время — ночь новолуния зависает на двенадцатичасовой отметке; время вечности — в библейском смысле это времена, когда «времени больше не будет»), совпадение конфигурации сюжетно-смысловых точек — все это воссоздает образ своего рода единого пространственно-временного стержня.

Таким образом, анализ языка романа «Мастер и Маргарита» позволяет рассматривать его скорее как произведение романтическое, чем сатирическое. Более того, можно говорить о символизме «закатного» творения Булгакова. Так, слово «примус» с его подчеркнута бытовой семантикой и коннотацией повседневности не просто слово, а символ обыденности, профанности, вошло в афоризм: «никого не трогаю, сижу починая примус». Слово-символ примус с мистической парадигмой употребляется в произведении 22 раза. Такими же символами являются «белый плащ с кровавым подбоем» Пилата, пространственно-временные ориентиры «верх-низ», «восток-запад» и мн.др. Роман М. Булгакова ярко продемонстрировал, как пространственно-временной континуум участвует в выполнении не только характерологических и сюжетообразующих, но и символических функций художественного текста высокой пробы.

Литература:

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. — М.: Худ. лит., 1990. — С. 7—384
2. Замерова О.А. Система экзистенциальных мотивов в лирике Б.Пастернака 1910—1920-х годов: дис...канд. филол.наук / О.А.Замерова. — Ставрополь, 2007.
3. Кораблев А.А. Время и вечность в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова / А.А. Кораблев // Художественная традиция в историко-литературном процессе. — Л., 1998, № 2. — с. 3—31.

Объявление о найме как особый жанр текста

Достовалова Е.К., аспирант

Санкт-Петербургский государственный университет

Настоящая статья посвящена раскрытию жанровых особенностей текста объявления о найме (ОН). Выбор темы исследования обусловлен возрастающим интересом со стороны исследователей в области лингвистики к тексту, его определенным закономерностям построения в различных типах, определяющих в итоге исследуемый текст как определённый тип жанра.

Жанровые особенности текстов достаточно подробно освещены в работах М.М. Бахтина, Н.Д. Арутюнова, А.Г. Баранова, А. Вежбицка, Ст. Гайда, К.Ф. Седова, М.Ю. Федосюка, Т.В. Шмелева и др. Так, по мнению М.М. Бахтина, речевой жанр содержит в себе замысел, композицию и стиль и является связующим звеном между социальной реальностью и реальностью языковой, посредством сочетания разнородных «типов высказываний», встречающихся во всех сферах человеческой деятельности с литературными жанрами. Другой исследователь М.Ю. Федосюк отмечает «удобнее считать, что речевые жанры — это устойчивые, тематические, композиционные и стилистические типы не высказываний, а текстов» [2,67]. Изучив работы вышеприведенных исследователей в области современной лингвистики, можно определить, что речевой жанр является своего рода образцом построения текста, исторически сформированный в результате особенностей языковой коммуникации под влиянием специфических условий культуры определенного общества.

Представляется интересным мнение В.И. Провоторова в свете изучаемой темы в настоящей статье, о том, что газетное объявление — это документ, функция которого в информировании читателей с целью выработки правильного поведения, правильных действий [1]. Объявление в работах данного автора рассматривается как речевой жанр, который является достаточно широко используемым инструментом коммуникативной организации в сфере массовой деловой информации.

Следуя классификации В.И. Провоторова, текст ОН обладает рядом особенностей жанра, выделяющих его среди прочих типов текстов, оно относится к типу объявлений о предложении.

Если говорить о типологии текста ОН, то можно отметить его текстообразующие особенности так как выявляются экстра- и интралингвистические, а также паралингвистические и невербальные параметры данного типа текста.

Следуя коммуникативно-речевой концепции, раскрывающей признаки коммуникации, нужно, прежде всего, обратить внимание на целеустановку на побуждение в ОН, которая состоит в том, что бы побудить адресата к отклику. Данный вид объявления можно отнести к апеллятивным текстам или к «активирующему классу оффертивного подкласса текстов». Таким образом, в анализируемом тексте представляются признаки официально-делового и газетно-публицистического стилей.

Если говорить о жанрообразующих признаках текста ОН, важно выделить следующие: 1) наличие некоего факта, о котором необходимо сообщить в объявлении; 2) наличие в тексте информативной и воздействующей функций; 3) опосредованность источником размещения объявления в средствах массовой информации; 4) предельное сжатие информации.

ОН, в зависимости от автора сообщения (частное лицо, коммерческое предприятие или официальное учреждение) и его объёма, может быть дифференцировано на частное (небольшое), коммерческое и официальное (большое объявление). Можно выделить следующие места размещения данного вида объявления, которые наиболее часто используются рекламодателями при размещении информации о найме персонала, это прежде всего массовые издания: газеты, телевидение (бегущая строка), плакат-газета в метро, интернет сайты, специализированные, профессиональные и региональные издания.

Как тип текста ОН обладает характерным сочетанием экстралингвистических (коммуникативная ситуация, функция) и интралингвистических параметров (структурные, лексические, грамматические, словообразовательные особенности).

Среди особенностей коммуникативной ситуации, в которую включён текст ОН, нужно выделить специфику взаимоотношений между партнёрами по коммуникации,

в роли которых выступают работодатель и наемный работник. Существование строгой иерархии в данных позициях позволяет автору текста диктовать свои условия найма на вакантную должность.

В результате рассмотрения и анализа оригинальных текстов ОН, представленных для размещения в газетах *The Westmoreland Gazette*, *The Lancaster Guardian*, *The Visitor* в апреле 2011 года, было установлено, что наибольшую часть ОН составляет перечисление требований к кандидату на вакантную должность. Утверждение о том, что данный пункт в ОН является самым важным для работодателя, автора объявления, не подвергается сомнению. Так заявитель ограничивает круг лиц, которые могут откликнуться на объявление, предлагая ответить на приглашение тем, кто действительно подходит на замещение существующей вакансии.

Представляется возможным разделить на группы основные параметры, присущие образу желаемого кандидата: умение работать с людьми (*cooperative, communicative, sociable, people-oriented*), качества лидера (*leader, independent, self-motivated, decisive, ambitious*), личные характеристики (*enthusiastic, energetic, passionate, lively, confident*), профессионализм и отношение к работе (*advanced in, experienced in, highly professional, organisation skills, presentation skills*), а также уровень образования (*MBA, degree in economics, high-calibre, analytical*).

Таким образом, существующие на рынке труда требования служат ограничителями характера предлагаемых в объявлениях вакансий, обуславливая тем самым профессиональную сегрегацию по признаку компетенции, профессионализма, а также обладания рядом личных качеств. Поскольку язык оказывает влияние на мировоззрение людей, изменения в языке текста ОН могут способствовать изменениям в социальном порядке, способствовать повышению популярности отдельных сфер деятельности и сокращению количества специалистов других профессий.

Особенность коммуникативной ситуации составляет также её подчинённость общественной сфере деятельности, которая может перекрещиваться с официальной, и пресса как средство коммуникации в объявлении. На выбор языковых, невербальных и паралингвистических средств оказывает влияние доминирующая в тексте апеллятивная функция, которая заключается в побуждении адресата к участию в конкурсе на получение вакантной должности. Реализации данной целеустановки подчинены также частные коммуникативные функции в тексте — информативная, комиссивная и контакто-устанавливающая.

Поскольку в ОН большое внимание уделяется логике изложения фактов, композиция данного текста характеризуется строгой структурой. В большинстве случаев она складывается из следующих частей: вводной, эксплицирующей и заключительной. В структуре исследуемого текста выделяются обязательные (предложение рабочего места, контактная информация) и факультативные композици-

онные элементы (заголовок, презентация работодателя, описание задач, требований к будущему сотруднику, условий работы). Центральное место в композиционной структуре текста занимает название профессии в заголовке объявления. Оно реферирует к адресату сообщения и сигнализирует главную тему в сообщении.

Выбор лексических, грамматических и словообразовательных средств определяется, главным образом, соблюдением официально-делового стиля общения и стремлением к языковой экономии. Лексика текста ОН характеризуется неэмоциональностью, конкретностью и официальностью, что достигается через использование шаблонов, узусальной терминологии в области профессиональной деятельности.

Грамматические параметры текста характеризуются усложнённостью синтаксической структуры, преобладанием активного залога, употреблением повествовательных предложений, модальных глаголов, инфинитивных и эллиптических конструкций. Особенности словообразования проявляются в преобладании детерминативных композитов, отглагольных существительных и сокращённых слов, служащих языковой экономии.

Большинство ОН представляют собой семиотически усложнённые или креолизованные тексты с иконическим компонентом. Невербальные и паралингвистические средства выполняют в тексте аттрактивную, смысловыделительную функции, а также функцию создания имиджа и подчинены реализации главной задачи текста, нахождению кандидата на вакантную должность.

Отметим, что для этого типа объявлений характерно использование языковых средств деловых документов, научных, а также публицистических текстов. Жанрообразующими чертами данных объявлений является, с одной стороны, информативность, а с другой, дозированность, заключающаяся в передаче максимума информации с помощью минимума лексических средств. В ходе исследования был выявлен большой процент собственных имен: названий учреждений и организаций, а также топонимов. Дозированность рекламы о приеме на работу характеризуется отсутствием лишней информации.

В ходе исследования ОН в газетах, обнаружено использование черт научного стиля. Во-первых, употребление специальной терминологии, относящейся к разным областям делового языка и связанной со сферой функционирования рекламодателя и рекламируемой вакансии (термины бухгалтерии и финансов, экономические, биржевые, компьютерные, профессионально-технические термины). Типичной чертой ОН является наличие многочисленных речевых стандартов-клише, которые упрощают и ускоряют составление объявления. Клише обслуживают определенные ситуации, регулярно повторяющиеся в рекламных текстах о приеме на работу.

Проведенное исследование выявило использование черт публицистического стиля, для которого характерно употребление большого количества прилагательных.

Эти прилагательные можно разделить на две большие группы. Первая группа прилагательных используется для описания компании-работодателя. Главная задача компании-работодателя заключается в том, чтобы привлечь правильных кандидатов, поэтому адресант формирует положительный образ организации у потенциального кандидата на работу. Вторая группа прилагательных используется для характеристики идеального кандидата, так как в данном виде текста основной акцент ставится на соответствии личности кандидата предлагаемой работе.

Обзор теоретической литературы и рассмотрение примеров объявлений, заявляющих о вакансии, подтверждают предположение о том, что ОН является особым жанром текста. Как жанр текста ОН характеризуется чет-

костью структуры с выделением ключевой части — требований к кандидату, компрессией информации, использованием клише, включением значительного количества языковых средств различных уровней, направленных на реализацию коммуникативно-прагматической установки объявления. ОН свойственны черты публицистического стиля и эмоциональная нейтральность.

Следует отметить важную роль данного жанра в жизни общества, так как именно благодаря ОН многие члены социума находят работу, основное средство для поддержания социального статуса. Более того, рассматривая тексты ОН, можно найти языковое подтверждение изменений в обществе, определить его ценности и приоритеты.

Литература:

1. Провоторов В.И. Лингвотекстовые особенности речевого жанра объявление: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1991.
2. Федосюк М.Ю. Исследование средств речевого воздействия и теория речевых жанров // Жанры речи. Саратов, 1997.
3. Lancaster Guardian (April 7, 2011).
4. The Visitor (April 16, 2011).
5. The Westmorland Gazette (April 5, 2011).

Means of linguistic thought development

Natalia N. Zyablova, senior lecturer
National research Tomsk polytechnic university

Urgency of linguistic thought development is in reasonable and practicable use of developed linguistic thought in our modern world which helps in study on condition there are a lot of information resources practically in all spheres of human activity. It is also necessary for successful operation of information in sphere of business communication. Linguistic thought is means of exchanging and sharing information using foreign language. Development of linguistic thought is possible at learning foreign language for cross cultural communication competence generation at students of non-linguist specialities in sphere of professional communication and readiness of engineers to use opportunities of foreign language in professional self education.

Cross cultural communication competence generation is not possible without knowing language/languages, successful communicative activities experience, and reflection development (ability to analyze situation and activity in situation, motivation of personal actions and actions of partners), which can be formed at foreign language classes with the help of different techniques directed at their development.

Problem of linguistic thought development was raised in work of M.L. Mikulinskaya «Linguistic thought development at pupils» [1989], A.Ya. Shaikevich «Introduction into linguistics» [2010], D.N. Ushakov «Short-form introduction

into science of language» [2004], V.V. Petuhov «Psychology of thought» [1987], I.N. Gorelov and K.F. Sedov «Basic foundation of psycholinguistics» [2001], I.Yu. Abeleeva «Word of word: communicative system of a human being» [2004] etc.

One feature of linguistic thought is skilful operating of language means and ability to operate verbal material. Role of language in linguistic thought development is huge as language is represented with definite system (base) of symbols and rules of their transformation, which are a mechanism of linguistic thought development. Speech in this collaboration is the main mechanism of thought for expressing thoughts with the help of language.

Developed speech allows thinking about developed linguistic thought. That is why teachers actively use means of oral and written speech development. Role play is one of the ways to develop oral dialogue speech at foreign language classes.

Role play is a form of dramatic action, where participants act according to frames of roles they chose keeping in minds nature of their roles and inner logics of surroundings, environment and circumstances of the action; participants create a plot or follow existing plot together. Activity of participants is thought to be successful or not depending on the adopted rules of the activity. Participants can freely improvise within

the borders of the rules they chose, choosing the direction and result (outcome) of the play.

Thus, the process of the play is represented by modeling situations by groups of people. Each of them behaves as s/he wants playing for his/her hero.

The action of the role play happens in the world of play. It can look differently thus defining the flow of play. The plot offered by the master of play and the environment described by him makes the base of role play. The world can be fully imaginary and be based on some art composition (book, film or play). Achieving target is not necessary the main idea of the role play and some role plays do without it.

Business role plays are frequently used in professional education by modeling vital situations, i.e. work in collective. In this case participants act as representatives of different professions and posts. Problematic and not standard conditions of dialogues make participants use creativity in problem solving and actively use their potential thus, developing their linguistic thought. The main task of a teacher is to teach learners to correctly understand and follow instructions, to cooperate with people from group using oral speech.

So, first year students studying Environmental protection can play out a scene from a TV program where the class is divided into representatives of different organizations, e.g. Environmental protection society and Oil Company to fixate lexical material and form dialogue skills within the program. Raising a problem, e.g. preventing pollution or using ways of reducing waste will allow using creativity in problem solving and use vocabulary and grammar, thus, influencing linguistic thought development. Second year students studying Engineering can apply business role play which provides replica and opinion exchange using techniques of reassuring, argumentation (e.g. in applying for a job).

Senior students, who study professional language and are able to speak a foreign language fluently, can have a forum with a given problem (e.g. alternative energy sources), strict rules and roles for each participant. The main requirement here is argumentation for reflective skills development.

Means of written speech development are also considered as written work focusing on reflective skills develop-

ment (ability to analyze a situation and activity in situation) which is based on dealing with professional (authentic) texts with extraction of information and further application of it for writing articles, annotations, making presentations etc.

Written speech is an important kind of speech. Business communication includes writing for getting and sharing information.

There are different forms of writing which provide development of writing skills.

They are: composition, thesis, essay, annotations, business correspondence, making presentations, writing articles etc.

Written forms are divided into simple and complicated according to level of acquired knowledge.

Simple forms usually done by elementary level students are represented with filling in different forms, substitution of words, writing informal letters and formal ones (such as application, complaint etc.).

Further development of writing skills involves reflection development (ability to analyze a situation and activity in situation) which is based on authentic texts and further extraction of information for writing a composition, articles, making presentations, etc.

All the activities stated above are needed for developing linguistic thought which is necessary for cross cultural communication competence defined as integrative personal resource providing successful communication activity.

Representatives of different specialities use both oral and written means of communication for planning work, coordinating efforts, checking and estimating results, getting and sharing information, and, finally, for influencing someone's opinion to change attitude towards a fact or phenomenon.

Consequently, training of skilled and competent specialists is impossible without linguistic thought development.

To speak languages fluently is to use languages to express opinion orally or in written not thinking a lot of what you are going to say and to fully understand other people. Full understanding enables to create scientific mentality, improves overall and speech culture and is also a general condition for valuable communication for linguistic thought development.

References:

1. I.Yu. Abeleeva «Word of word: communicative system of a human being» (M; 2004 – p.304)
2. V. Gavrilov, «Linguistic mentality» // «Academy of Trinitarism», М., Эл № 77–6567, публ.14911, 02.12.2008 <http://www.rbcdaily.ru/2008/07/15/cnews/361211>
3. I.N. Gorelov and K.F. Sedov «Basic foundation of psycholinguistics» (M; 2001-p.304)
4. E.V. Jdanova «Personality and communication» (M;2010– 176 с.)
5. A.A. Zalevskaya «Introduction into psycholinguistics» the 2nd edition (M; 2007 – p. 560)
6. M.L. Mikulinskaya «Linguistic thought development at pupils» (M; 1989 – p. 144)
7. V.V. Petuhov «Psychology of thought» (M; 1987)
8. D.N. Ushakov «Short-form introduction into science of language» (M; 2004 – p. 152)
9. A. Ya. Shaikevich «Introduction into linguistics» (M; 2010)
10. web: audiblox2000.com/iq/iq04.htm
11. <http://www.cult-web.ru/cult-webs-126-1.html>
12. <http://www.psyworld.ru/for-students/cards/general-psychology/950-2010-10-05-10-58-42.html>

Мифологическое начало в притче Чингиза Айтматова «Плач перелётной птицы»

Исмуханов А.К., доцент

Каспийский государственный университет технологий и инжиниринга им. Есенова (г. Актау, Казахстан)

Творчество Чингиза Айтматова, выдающегося писателя XX–XXI века, (а вторую половину XX века в мировой литературе можно назвать эпохой Айтматова) ознаменовано прекраснейшими творениями разных жанров и различной тематики от «Джамили» до «Тавро Кассандры» и «Мадонны в снегах».

Многие произведения писателя тесно связаны с мифологией, т.е. с легендами народов, населявших огромные просторы степей, через них автор как бы предупреждал своего читателя о совершаемом, о поступках тех, кто ни с чем не считается в достижении своих целей.

Современные критики и исследователи считают, что «миф насыщен эмоциями и реальными жизненными переживаниями; он, например, олицетворяет, обоготворяет, чтит или ненавидит, злобствует» [1, с. 15]. Опираясь на данное высказывание, мы приходим к мысли, что творчество Чингиза Айтматова является ярким явлением мифологического мышления, причём миф в интерпретации писателя несёт в себе современное осмысление.

В каждом крупном и малом его творении мы ощущаем присутствие истории киргизского народа, его прошлого и настоящего.

Так, в небольшом рассказе «Плач перелётной птицы» писатель на тринадцати страницах донёс одну из страниц трагедии своего народа, некогда едва не потерявшего свою национальную самобытность под ударами ойратов. Ойратами называли джунгар, и события в рассказе происходят в XVII веке. А назвал это небольшое произведение Айтматов притчей.

«Притча — небольшой рассказ, в иносказательном виде заключающий моральное (или религиозное) поучение... Авторская идея притчи не оформляется в систему образов, здесь нет характеров и динамики событий, — притча не изображает, а сообщает. В основе притчи лежит принцип параболы: повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и даёт его философско-этическое осмысление и оценку; в «надвременном» содержится характеристика современности, частный факт передаёт комплекс общественных противоречий и отношение автора к ним» [2, с. 295].

В притче повествуется о том, как огромное войско киргизов, в числе которых самые лучшие и смелые сыны народа, отправилось на сражение с ненавистными ойратами; среди них и Койчуман, старший сын Сенирбая, выдающегося мастера — юртовщика. Много дней они сражаются с ненавистным врагом в Талчуйской долине. В это время внезапно умирает сестра невестки старшего сына Алмаш, и Сенирбай, который несколько дней к ряду лежал в юрте и страдал от сердечного приступа, решил «как повелевал

долг и обычай между сватами» отправиться на похороны. Когда сыновья — подростки подвели его осёдланной лошади, он «застонал, вцепившись в гриву коня, закачался, едва устоял на ногах» [3, с. 308–309].

Сенирбая отводят в юрту на его предсмертное ложе, кош, отправляющийся на похороны, возглавляет его жена Кертолго — зайип, которая вынуждена поступить так, чтобы отвести род Бозой на поминальный плач к сватам. Перед отправкой на похороны мать даёт наставления сыну, чтобы он почувствовал всю ответственность данных ему поручений. А главное — смотреть за отцом.

Потом, как бы вспомнив о главном, Кертолго — зайип ведёт своего сына на берег священного Озера и просит его дух защитить её семью, детей, весь киргизский народ от бед и несчастий, а ещё она обращается к Тенгри:

— Заклинаю белым молоком своим материнским, услышь, Тенгри, услышь мои слова! Мы пришли сюда, к оку твоему на земле — к священному Иссык — Кулю, чтобы к тебе обратиться, великий вершитель судеб — небесный Тенгри. Вот я, а вот рядом сын мой — Элеман — мой последыш, больше уже мне не зачать и не родить мне больше ни хорошего, ни худого человека, а прошу только, дай моему последышу дар отцовский — мастерство Сенирбая, он и сам уже к ремеслу его тянется... А ещё хочет он, последыш мой Элеман, хочет быть сказителем «Манаса», как брат его Койчуман. Не откажи и в этом, а прежде всего перво-наперво дай ему силу Слова издревнего, чтобы то Слово в душе приросло, как дерево корнями, чтобы сберёг он Слово, от предков к потомкам идущее, для детей и внуков своих, дай ему силу и дух могучий, чтобы память вместила в себя Слово предков с тех пор, как киргизами стали они...

Я мать троих сыновей, Тенгри, услышь мои мольбы, услышь. И просят тебя вместе с нами безъязыкие твари, что с человеком всегда заодно, — гончий пёс наш Учар, настигающий зверя любого, что по правую руку сына стоит, и рыжая кобылица гривастая, что ни разу ещё не прохолостила, что по левую руку стоит... [3, с.313–314]. И сыну Элеману казалось: молитвы матери отдаются чутким эхом в горах окружающих: «Услышь меня, Тенгри, услышь, услышь...».

Той же ночью на руках у сына умирает Сенирбай, и последыш Элеман извещает об этом громким плачем великое Озеро Иссык-Куль.

А в это время идёт сражение в Талчуйской долине: и это бессмысленное братоубийство увидела стая перелётных птиц, которые должны были по законам перелёта, из поколения в поколение, совершали привал здесь, в долине...

Так говорили птицы: «Наши стаи дрогнули, замешкались, в воздухе поднялся гвалт, наши ряды расстроились,

и закружились мы в небе беспорядочной тучей испуганной птицы. Долго не могли прийти в себя, долго летали мы над несчастными людьми, убивающими друг друга, долго собирали мы свои стаи, долго не могли успокоиться. Так и не пришлось нам приземляться здесь на привал, так и пришлось нам покинуть это проклятое место и двинуться дальше...» [3, с. 318–319].

Так говорит автор: «Простите, птицы перелётные! Простите за то, что было, простите за то, что будет. Мне не объяснить, а вам не понять, почему так устроена жизнь людская, почему столько убитых и убиваемых на земле... Простите, ради бога, простите, птицы небесные, путь свой держащие в чистом просторе...» [3, с. 318–319].

В произведениях Чингиза Айтматова женщина, мать, хранительница очага, и это особое положение женщины в тюркских племенах особо подчёркивает автор. Кертолго — зайип клянётся «белым молоком своим материнским» перед Тенгри, её заклинания напоминают слова — обращения к Матери — Земле Толгонай из «Материнского поля», бежит — бежит белое молоко в повести С.Санбаева, набухают белым священным молоком груди будущей матери Укубалы, белая, тонкая струя молока появляется из груди Алтун, кормилицы Кунан, женщины никогда не рожавшей, когда захлёбывается на её руках осиротевший ребёнок в «Белом облаке Чингизхана». И это всё по воле бога, люди верят в силу всевышнего, в силу Тенгри, верит Кертолго — зайип, верит всемогущий Чингизхан, но никто не может превзойти его.

Белое молоко — образ чистоты, невинности, образ продолжения жизни преобразующий явления произведения в предметный мир. А как известно: предметы, вещи становятся важными явлениями художественной реальности. Во-первых, они организуют художественное пространство, во — вторых, конкретизируют смысловое и материальное бытие образов — персонажей. Часто художник переносит в свой художественный мир реалии действительности (бытовые предметы, украшения, мебель, средства передвижения), но наделяет их при этом новой семантикой. По выражению Ю.М.Лотмана «семантика вещи порождает мифологию вещи» [4, с. 34].

«Наряду с образами людей мир неодушевлённых предметов часто входит в круг образов — персонажей, многие из которых обретают способность действовать, двигаться, говорить» [5, с. 244]. В притче тому подтверждением является символ юрты, которую всю жизнь создавал Сенирбай для бедных и для средних, таких же как и он сам, юрта — символ благополучия и благоденствия у восточных народов. Разбитый, полусгоревший шанырак — это символ всенародного горя, это символ народной трагедии.

Символичен плач — жоктау. Говорит Сенирбай жене своей:

— Ты права, жена. Если не я, то ты езжай. Собери всех родичей Бозоев, чтобы не одиноко предстала Алмаш наша перед своими. Поднимите плач издали, чтобы слышно

было далеко вокруг, что то плачут Бозои всем родом, поднимите плач громкий, чтобы скрасить голосами отсутствие зятя ихнего — меня больного [3, с. 309]. У киргизов плач «боорумой» означает то, что они разделяют общее горе. Плач — символ, плач — участие у разных народов имеет общее значение: боль утраты, горе и беды...

Рассматривая творчество Ч. Айтматова, Г. Гачев связывал его литературное творчество с мировым опытом художественного познания:

«Если ты изображаешь людей — характеры и случаи между ними, — ты повествователь, прозаик. Если ты выражаешь чувства (без образов людей и вне контекста случаев из жизни), лирик, поэт. Этим двоим дано право на текст. Ну, а если я воображаю не людей и не чувства, а идеи, проблемы, теории, эпохи культуры, художественные стили, национальные космосы, — они мои персонажи, и они в моём духе вступают в образные коллизии, между ними сюжеты и перипетии разыгрываются, — почему же невозможна такая художественная работа, требующая права на пиитические вольности и на слог неказённый, несказанный, — не принято, что раз с таким материалом, то обязательно должна быть научной и в «сциентистском» стиле? Ведь общепризнано в эстетике, что всё может быть предметом художественного воспроизведения. Чем же мысль виноватее человека или эмоции?» [6, с. 56].

В притче Айтматова, хотя это и прозаическое произведение, сочетается и прозаическое, и лирическое начало, которое продиктовано автором для передачи нравственно-философского содержания изложенного: излагая событийное, автор повествует — излагая монолог Кертолго — зайип, автор сочувствует. То же самое мы наблюдаем тогда, когда автор просит прощения у птиц, которые не смогли совершить свой вековой ритуал и не смогли опуститься на привал, так как они увидели нечто страшное:

— То было страшное зрелище. Несчётное число людей, тысячи и тысячи, конных и пеших, столкнулись здесь, на нашем разливе. Дикие крики, гул и рёв, оружие возгласы, визг, стоны, ржание и храпы оглашали окрестность на далёком пространстве. ...Люди истребляли друг друга. Они ... бились ножами, резали глотки, вспарывали животы... Горы трупов человеческих и конских валялись кругом. И вода от крови превращалась под копытами в кровавое месиво — [3, с. 318].

Это описание битвы настолько ярко и красочно, что, кажется, пропитано кровью. Подобный приём, когда автор не даёт прямую характеристику героев и их действий, а передаёт это через запахи, мы наблюдаем у русских писателей. Так, А.П. Чехов в рассказе «Толстый и тонкий» акцентирует своё внимание на запахах. От «тонкого» пахло «ветчиной и кофейной гущей», а от «толстого» — «хересом и флердоранжем» [7, с. 225]. И это ощущение крови и смерти, на наш взгляд, кажется настолько натуралистичным, что не только птицам, но и человеку становится жутко.

Птицы испугались, увидев бессмысленное уничтожение человека человеком. Их страх был настолько силён, что долго они не могли собрать свои стаи, чтобы продолжать свой долгий путь...

И птицы, и собака Учар, и мальчик Элеман, будущий Манасчи — всё сливается воедино, все они взаимосвязаны, — и в судьбе народа, и в своей частной судьбе, так птицы сопровождают людей, живут рядом с человеком — они часть той природы, в которой живёт человек, собака — первое животное, которую приручил человек, Элеман —

продолжатель рода Сенирбая, которому уготована страшная судьба — его убьют ойраты за то, что он, скрываясь по пещерам, пел народу о Манасе, вдохновляя киргизов на борьбу с ненавистным врагом — и перед смертью Элеман вспоминает молитву матери на берегу Великого озера, и произносит: «Мама».

Слова автора: это мольба о прощении перед всем живым за то, что происходило, что произошло, и что будет происходить — реминисценция.

Литература:

1. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. — М.: Мысль, 1994.
2. Словарь литературоведческих терминов. М. «Просвещение», 1974.
3. Чингиз Айтматов. Тавро Кассандры. Серия «Русский бестселлер». М., ЭКСМО, 1995.
4. Ю.Лотман. Происхождение сюжета в типологическом освещении// Ю.Лотман. Статьи по типологии культуры. (вып. 2). — Тарту, 1973.
5. Художественная антропология и творчество писателя. Усть-Каменогорск — Алматы, 2007.
6. Г.Д. Гачев. Творчество, жизнь, искусство. М., 1980.
7. Введение в литературоведение. Под общей ред. Л.М. Крупчанова. М. «Оникс», 2007.

Античные образы и концепция судьбы в лирике Е. Зейферт

Калабергенова А.К., ст.преподаватель

Каспийский государственный университет технологий и инжиниринга им. Есенова (Казахстан, г. Актау)

В творчестве Е. Зейферт мифология занимает особое место. Именно через призму мифа Елена Зейферт понимает и принимает сегодняшний мир.

Как отмечала Ж. Толысбаева, одна из первых исследовательниц творчества Е. Зейферт, «...субъект лирического высказывания в ее сонете — эмоциональная личность, интеллектуал, философ, обладающий даром гармонического мировидения» [6, с. 12]. Именно это качество — гармоническое мировидение — и позволило поэте создать свой «миф о Человеке». Каждый текст Е. Зейферт создает образ непреклонного человека, чуждого компромиссам, умеющего искренне любить и быть достойным страдания.

Стихи о Человеке в ее творчестве не только свидетельствуют о своеобразном видении личности «человека всех времен и народов», но также дают возможность ее воссоздать. Авторская мифопоэтическая модель судьбы человека наиболее оригинально воплощена в сонете с характерным заглавием «Никто».

Никто (сонет)

Я Пимен твой. Я скульптор твоей тени.
Я чистильщик камзола твоего.
Я та, что есть на свете без сомнений,
И та, что может все из ничего.

А ты Давид. Ты статуя нагая.
(Камзол висит на стуле до утра)
Ты, как слепец, уверен — я такая
И буду вечным светоносным Ра.

Но я не Феникс. Я живу однажды.
Я Жанна д' Арк, уснувшая от жажды
Любви. Я Одиссей из шапито.

Я подожду, пока ты, ослепленный,
В пещере сердца дочерна влюбленный,
Взовешь «Кто ты?» и оглушу
«Никто!»

[2, с. 44–45]

Заглавие сонета работает в нескольких планах одновременно. С первой строки оно напрямую выводит к Одиссею, назвавшемуся «Никто» в пещере Полифема. И эта откровенная мифопоэтическая реставрация позволяет интерпретировать образ главной героини и как игровой (не случайно так много масок примеряется ею на протяжении всего текста), и ускользающей от одномерности отношений. В то же время «Никто» — это позиционирование великих, гениальных и скромных личностей, понимающих истинное место во вселенной и потому добровольно остающихся в тени. Примечательно, образ «никто» встречается и в прозе Е. Зейферт:

«...Гость откинулся на спинку воображаемого стула и деликатно исчез, как никто, понимая ее, как всегда послушный. Она испуганно, но с явной охотой погружалась в мягкое приятное кружево — молодость...запах своих длинных волос...чей-то голос...Полнота жизненных красок исходила извне, она встала, как будто кто-то крепко взял ее за маленькую, беспомощную руку, и вдруг поняла...» [2, с. 114]

Противоречивый понятийный ряд, прослеживающийся в динамике развития образа Никто, свидетельствует о богатом генезисе этого образа и апеллирует к миру о Тени, имеющему глубокие корни. Тень — своеобразный символ, оставляемый телом человека. Через тень тело приобретает способность отстраняться от самого себя, раздваиваться или множиться, обретать пространственную и временную независимость. Вот почему потеря тени ущербна для тела. Тень, как и отражение, особым образом продолжает и расширяет жизнь человека в окружающем пространстве: он один начинает занимать два или даже несколько мест. [5, с. 85]

Подобное совмещение противоречивых значений прослеживается и у Е. Зейферт. В каждой строчке сонета находится образная или понятийная антитеза:

Я не Феникс — буду вечным;
ты статуя-взовешь;
взовешь-оглушу;
Кто ты? — Никто.

Многие философы, начиная с Платона, видели в человеке божественное создание. Не исключение и Е.Зейферт. Высший человек для нее — богоизбранный, идеал, отмеченный светом небес. Мотив бессмертия подобного человека — один из главных и постоянных мотивов ее творчества. Не случайно, автор обращается к образам Феникса, бога Ра, Жанны д' Арк. Феникс (Фойнике) — мифическая птица золотисто-красного цвета, живущая 500 лет (или 1460, или 12954), перед смертью сжигает себя и тут же рождается вновь из пепла молодой и обновленной. [4:286] Жанну д' Арк сожгли на костре, но согласно легенде, ее сердце нашел палач среди пепла, костер так и не смог уничтожить сердце легендарной героини. Бог Ра — бог солнца, «зрелое солнце», оплодотворившее самое себя, вечное светоносное. Но, в то же время в тексте Е. Зейферт очевиден антиномический ряд:

- 1) смертен — бессмертен;
- 2) всеведущ — бесплотен;
- 3) ничтожен — всемогущ.

Авторский миф Зейферт о жизни, в целом, соотносим с пушкинской стихийной метафизикой, которая в свою очередь восходит к учению Гераклита об огне-первооснове — чистом космическом движении, всеедином начале абсолюта. [1, с. 94]

В творчестве Е. Зейферт любовное чувство изображается как горение души:

Ты, как слепец, уверен — я такая
И буду вечным светоносным Ра. [2, с. 44],
А смерть — как угасание огня в человеческом существе:
Но я не Феникс. Я живу однажды. [2, с. 45].
И тут же идея любви сопряжена с возгоранием:
Я Жанна д' Арк, уснувшая от жажды
Любви. [2, с. 45]

Характерно, что обе позиции не противоречат гераклитовой философии, в которой бытие представляет собой борьбу различных состояний огня.

Вечная борьба в человеке, масштабность создаваемого образа раскрывается в образе Пимена (Преподобный Пимен, живший в XII веке, исцелял больных, предсказывал будущее).

Не менее многозначен следующий образ: образ скульптора («Я скульптор твоей тени» [2, с. 44]). Скульптор — реальный человек, создатель статуи (выполняет миссию творца), образ, который формирует, воссоздает, однако скульптор твоей тени, в данном случае души.

Поскольку автор изображает образ бездушного, тиранического человека: «А ты Давид. Ты статуя нагая» [2, с. 44]. Известно, что скульптура — один из самых древних видов искусства. Важным этапом истории скульптуры является античность, идеалами которой были создание образа гармонически развитого человека. Давид — мраморная статуя работы Микеланджело, 5-метровое изваяние стало восприниматься как символ грозной силы. В тексте же Е. Зейферт Давид — символ застывшего чувства.

Чтобы пробудить это чувство автор использует сонет. Л. Гроссман отождествил сонет с поэмой. «Маленькой поэмой», «точной поэмой» [6, с. 14] можно назвать и сонет Зейферт, где героиня выступает в качестве лирического рассказчика, а Он, в отличие от автора-повествователя, не обладает качествами всеведения и всезнания:

Ты, как слепец...
Я подожду, пока ты, ослепленный... [2, с. 45]
Герою же дано право высказаться всего один раз: «Кто ты?» [2, с. 45]

Характеристика поведения героя с его НЕРАЗВИТОЙ способностью ЛЮБВИ метафорой «дочерна влюбленный» очень выразительна. Оксюморонное словосочетание (черный и влюбленный — понятия несовместимые) передает степень напряжения чувств героини и ее оценку героя.

Обращаясь к своеобразию диалога в сонете, следует сказать о том, что обмен героев репликами обнаруживает пропасть между их состояниями, они не видят и не слышат друг друга. И такая «глухота» акцентирует трагедию непонимания между лирической героиней и героем. Героиня своей репликой отвергает возможность взаимопонимания. Она воинственна, самодостаточна, непоко-

лебима в собственной позиции обладает огромной силой волей.

Но трагедия неразделенной любви в конце сюжета (по закону этого жанра) лишает героиню рассудка, рождает бунтарство, возмущение некоей справедливостью. Рифменные созвучия «подожду» — «накажу», «оглушу» помогают увидеть перерождение героини. Как Одиссей вонзил дубину в единственный глаз чудовищного великана Полифема, так и героиня ждет до конца: пока возлюбленный не признает свое неумение любить:

В пещере сердца дочерна влюбленный... [2, с. 45]

С самого начала сонета лирическая героиня примеряет на себя женские роли — нимфы, богини, испытывающей неземную любовь:

Я та, что есть на свете без сомнений,
И та, что может все из ничего. [2, с. 44]

Сонет нередко называют самым автобиографичным жанром лирики, поскольку в этом жанре особенно ощутимо максимальное сближение автора и лирического героя. Сонетный автобиографизм не претендует на документалистскую точность, он рождается как эстетическое воплощение переживания поэта. Отсюда такое немыслимое количество личного местоимения «Я»:

Я — Пимен,
Я — скульптор,
Я — чистильщик,
Я — та,
Я — такая,
Я — не Феникс,
Я — живу,
Я — Жанна д'Арк,
Я — Одиссей,
Я — подожду.

Так акцентировано внимание автора на деятельном созидательном начале Человека.

Творчество Е. Зейферт является достаточно ярким явлением мифологического мышления, имеющее разноплановый характер. Предметом же глубокого и философского исследования является у автора — человек, умеющий искренне любить, в масштабном смысле этого слова. Любовь как высшая степень сознания, стремящаяся сделать человека человеком, напоминает о высшем предназначении человека.

Манифестируемый в тексте «Никто» — это нравственный выбор поэтессы, ее жизненная позиция, а шире — утверждение ею концепции человеческого бытия, в котором нет места тирании, деспотизму, насилию. Благодаря мифопоэтической основе этого текста достигается простота и прямота высказываний, с которой только и можно говорить о личном и общем, актуальном и общечеловеческом.

Литература:

1. Гольфстрем, М. О пушкинской метафизике в связи с философией Гераклита. [Текст] / Гольфстрем, М. — Москва, 1996.
2. Зейферт, Е.И. Малый сборник. [Текст] / Е.И. Зейферт. — Караганда.: Санат, 2002.
3. Зейферт, Е.И. Сухой тополь. [Текст] / Е.И. Зейферт. — Караганда.: Сингл, 2002.
4. Лосев, И.Н. Мифологический словарь [Текст] / И.Н. Лосев. — Ростов-на-Дону.: Просвещение, 1996.
5. Савельева, В.В. Художественная антропология и творчество писателя [Текст] / В.В. Савельева // Усть-Каменогорск: Алматы 2007.
6. Толысбаева, Ж.Ж. Сонет в поэзии Казахстана конца XX — начала XXI вв. [Текст] / Ж.Ж. Толысбаева. — Семипалатинск.: Талант, 2008.

Субъективная оценка как компонент коннотации диминутивных дериватов в русском и немецком языке

Канашина Н.Н., аспирант

Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова

Отражение действительности и создание физической картины мира в сознании человека происходит в процессе его познания. Однако при этом человек не только накапливает объективно-логические знания, но и формирует свое отношение к ним. То есть параллельно с формированием объективной картины мира происходит

создание определенной системы ценностей, основанной на оценке действительности. Таким образом, оценка как экстралингвистическое явление представляет собой мыслительный акт, в котором субъект устанавливает свое отношение к объекту. Такой подход к проблеме оценки наблюдается в работах Г.В. Колшанского, где он

определяет оценочный момент как «не что иное, как произведенная операция над предметом высказывания» [6, с. 121]. Иными словами, ученым признается оценочность любого познавательного (мыслительного) акта.

В отличие от «оценки», «оценочность» является глубоко лингвистическим понятием. Резюмируя мнения языковедов, Е.А. Чернявская в своем диссертационном исследовании определяет оценочность как «компонент в семантической структуре языковой единицы, оценку, выраженную средствами языка, или заложенную в семантике единицы информация о положительной или отрицательной характеристике объекта, об одобрительном/неодобрительном отношении к объекту» [7, с. 14]. Итак, оценочность является способом сознательного выражения ценностного отношения человека к действительности средствами языка. Однако следует заметить, что оценка способна выражать более широкий спектр отношений субъекта к объекту действительности, чем простое соотношение с одобрительностью или неодобрительностью. Е.М. Фольф говорит в своей монографии, что «оценка может даваться по самым разным признакам (истинность/ложность и т.д.). Однако основная сфера значений, которые обычно относят к оценочным, связана с признаком хорошо/плохо» [3, с. 12]. Разделяя оценки на общие и частные, Н.Д. Арутюнова также выделяет несколько категорий частных оценок, которые образуют три группы:

- сенсорные оценки, то есть оценки связанные с ощущениями, чувственным опытом — физическим и психическим;
- сублимированные оценки, к ним относятся эстетические и этические оценки;
- рационалистические оценки, связанные с практической деятельностью, практическими интересами и повседневным опытом человека [1, с. 181].

Логически оценка включает следующие основные структурные элементы: объект, подвергаемый сравнению; объект, с которым производится сравнение; основание сравнения — общее свойство, относительно которого производится оценка, ее критерий; субъект оценки, т.е. индивид, часть социума, с точки зрения которого дается оценка [5, с. 10]. Данный факт позволяет сделать вывод о том, что диминутивность, по своей сути, вдвойне оценочна. Во-первых, это рациональная размерно-количественная (квантитативная) оценка, то есть собственная уменьшительность. И, во-вторых, это субъективная оценка по шкале «хорошо — плохо». Необходимо сразу же сделать оговорку о том, что количественных оценок в логике не существует, так как они не выражают ценностных отношений. Но в работе «Основание логики оценок» А.А. Ивин называет их «оценками в более широком смысле, в смысле сопоставления нескольких предметов между собой в определенном отношении или сопоставлении некоего предмета с избранным образцом» [10, с. 25].

Оценочный компонент, однако, не всегда легко выделить семантической структуре языковой единицы, так

как на оценочность могут наслаиваться такие языковые явления как эмоциональность и экспрессивность. Связь данных категорий носит онтологический характер, так как оценка практически всегда вызывает эмоции и может проявляться через них. С другой стороны, оценочной высказывание, в большинстве случаев, обладает особым воздействием на адресата. Поэтому в семантическую структуру многих языковых единиц, в том числе и диминутивов, могут входить наряду с оценочным компонентом также и эмоциональный и экспрессивный компонент. Тем не менее, следует различать данные явления. Е.А. Чернявская определяет основное различие эмоционального, оценочного и экспрессивного суждения в том, что в оценочном сообщении содержится информация о ценностной значимости какого-то объекта для говорящего, в то время как экспрессивное сообщение, прежде всего, нацелено на воздействие на реципиента, эмоциональная же сема выражает конкретное чувство, вызванное у говорящего денотатом [7, с. 27]. Вопрос о соотношении эмоциональности и оценочности остается в лингвистике открытым. Мы придерживаемся разделения данных явлений, потому как оценка и эмоции могут существовать отдельно друг от друга. Так рациональная оценка может и не предполагать эмоций, а эмоции могут выражаться средствами, как, например, эмфаза, междометия, интонация, не передающими оценочного суждения. Однако, несмотря на принципиальную разницу эмотивного, экспрессивного и оценочного компонентов семантики, не следует забывать, что зачастую слово в речи может обладать и эмотивностью, и экспрессивностью и оценочностью, как например, практически любая диминутивная номинация. При этом разделение всех вышеназванных компонентов будет носить исключительно формальный характер, потому как данная номинация особым образом воздействует на адресата, выражает эмоции говорящего и содержит его оценочное суждение.

Анализ функционирования диминутивов в речи позволяет нам сделать вывод о том, что оценочность и эмоциональность присуща большинству диминутивных номинаций. Непосредственную связь диминутивности с субъективной оценкой признается многими лингвистами, как Я. Гримом, Р. Тилем, А.А. Потебней, А.А. Шахматовым, В.И. Шаховским и др. В.В. Виноградов признавал уменьшительные суффиксы исключительно формами субъективной оценки [2, с. 103].

Исходя из исторического развития диминутивов в русском и немецком языке, можно сделать вывод, что первоначально диминутивные дериваты образовывались от имен существительных, обозначающих неодушевленные предметы. При этом они обозначали предметы небольшого размера, малой величины, то есть обладали исключительно размерным признаком и не несли субъективной оценки. Постепенно семантика диминутивов стала расширяться за счет вхождения в их коннотацию семы мелиоративной оценки, так как еще К.С. Аксаков признавал тот факт, что «малому свойственно быть милым» [2, с.

97]. Впоследствии, сама сема оценочности расширилась до прямо противоположной — пеоративной, основанной на пренебрежении по отношению к небольшому размеру предметов, незрелости лиц, и их незначительности. В современном языке уменьшительный дериват может нести как положительную, так и отрицательную оценку в зависимости от коммуникативной интенции адресанта и его отношения к реципиенту.

В толково-словообразовательном словаре по ред. Т.Ф. Ефремовой, мы находим множество суффиксов с пометой «уменьшительно-ласкательный» или «уменьшительно-пренебрежительный», что предполагает наличие в коннотации деривата позитивной или негативной оценочной семы. Маркером «ласкательный» отмечены в словаре следующие суффиксы: *-анёк* — (*куманёк*), *-ат* — (*а*) (*-ят* — (*а*)) (*пострелята, деньжата, стишата*), *-ашк* — (*а*) (*-яшк* — (*а*)) (*кудряшка, мордашка, дурашка*), *-енёк* — (*муженёк*), *-ец* — (*братец, вопросец, народец*), *-иц* — (*о*) (*-иц* — (*е*)) (*здоровьице, маслице, письмецо, платьице, событице*), *-ечк* — (*а*) (*дощечка*), *-ечк* — (*о*) (*времечко, темечко*), *-ешек* — (*краешек*), *-ик* — (*арбузик, дождик, лобик, слоник щипчики*), *-ик* — (*о*) (*личико, плечико*), *-инк* — (*а*) (*тропинка*), *-иц* (*а*) (*вещица, землица, косица, сестрица*), *-к* — (*о*) (*колечко, мяско, облачко, пиво*), *-ок* — (*-ёк*) (*браток, зятёк, чаёк*), *-онк* — (*а*) (*ручонка, сестрёнка, собачонка, глазёнки, зубёнки*), *-онок* — (*дитёнок, дошколёнок, мальчонок*), *-оньк* — (*а*) (*-оньк* — (*и*), *-еньк* — (*а*), *-еньк* — (*и*)) (*берёзонька, дяденька, доченька, лисонька, подруженька, волосоньки, зубоньки*), *-очк* — (*а*) (*вазочка, дурочка, звёздочка, мордочка, дядечка, мамочка*), *-урк* — (*а*) (*дочурка, речурка*), *-ус* — (*я*) (*бабуся, дедуся*), *-ушк* — (*а*) (*-юшк* — (*а*)) (*головушка, горюшко, дядюшка, зимушка, полюшко, сиротинушка*), *-ц* — (*а*) (*дверца, зальца, сольца*), *-ц* — (*болотце, винцо, дельце, одеяльце, словцо*), *-чик* — (*самоварчик, тулупчик*), *-ышек* — (*воробышек, клинышек, колышек*), *-ышк* — (*о*) (*гнёздышко, горлышко, крылышко, солнышко*). По сравнению с этим лишь крошечная часть формантов обладает маркером «уничижительный», как то: *-ейк* — (*а*) (*шубейка*), *-ец* — (*изъянец, сюжетец*), *-онк* — (*а*) (*душонка, избёнка, лошадёнка, стишонки*), *-ушк* — (*а*) (*сараяушка*), *-чик* — (*типчик, хозяйчик*) [4].

Однако, как показывает практика, данная маркировка не может считаться универсальной, потому как истинная оценочность слова может проявиться лишь в контексте (узком или широком), при этом контекст может варьировать оценочность одной и той же лексемы от положительной до противоположно отрицательной. На следующих примерах мы можем рассмотреть, как диминутивные дериваты, образованные от неодушевленных имен существительных, могут выражать противоположную оценку в зависимости от окружающего контекста:

Куцую шпаженку почтительно обернул шелком и положил на шифоньер... [11, с. 116] (В целом, небольшая шпага отмечена как неприметная и малозначительная).

И:

Это маленькое и крепкое суденышко, которому и шторм нипочем [12, с. 37]. (Небольшое судно уважительно характеризуется как вполне крепкое и устойчивое).

Что касается немецкого языка, то здесь разделение суффиксов на уменьшительно-ласкательные и уменьшительно-уничижительные не представляется возможным по аналогичной причине. Так, суффиксы *-chen*, *-lein*, *-l(e)*, *-el(e)*, *-erl(e)*, *-lin*, *-len*, *-la*, *-li*, *-i(y)* в составе диминутивного деривата могут придавать ему значение ласкательности или уничижительности [8, с. 460]. Сравним, *Vögelchen, Häuschen, Töchterchen, Söhnchen, Blumchen, Ringlein, Kinderlein, Spieglein, Kinderl, Büblein, Blättli, Messerle, Hansi, Mutti*, в целом несут мелиоративную окраску, но при употреблении их в конкретной языковой ситуации с негативной оценкой адресанта, данные диминутивы могут поменять свою коннотацию на пейоративную. Так, следующие диминутивные обращения употребляются для выражения одобрительной оценки говорящего по отношению к реципиенту:

Alles in Ordnung, Herzchen? [17, S. 59]

Na, mein Alterchen, wie geht's? [17, S. 57]

Наряду с этим, подобные обращения могут свидетельствовать о фамильярности, неодобрительном отношении к ситуации или адресату, как это происходит, например, в следующих случаях:

Zahlst du diese Leerfahrt, du Kavalierchen? [14, S. 219]

Was singst du Schönes, Lockerköpfchen? [15, S. 118]

То, как контекст влияет на оценочную семантику диминутива, можно проследить в следующем примере:

«Schatzi», sagte Christine, als sie kam. Sie beiden nannten sich immer Schatzi, Hasi, Maus! [16, S. 86].

И:

Egal, wie es ihnen ging sie badeten förmlich in einem Hasischatzipausi-See [16, S. 89].

В последнем предложении проскальзывает явная отрицательная оценка автора по отношению к ситуации формального обращения между возлюбленными.

Конечно, в языке существуют выражения, несущие относительно постоянную оценку. Так в русском языке *маменькиным сынком* или *маминым хвостиком* пренебрежительно называют несамостоятельного молодого человека, зависимого от родителей. В немецком языке стали уже идиоматичными выражения *Kräutchen, Rührmichnichtan, Häufchen Elend, Mauerblümchen, Flittchen, Ganschen, Luderchen, Nullerl, Nesthäkchen, Lieschen Müller, Heimchen am Herde* [9], несущие в себе негативную оценку, вызванную незрелостью, несамостоятельностью или каким-либо отрицательным качеством оцениваемого объекта. Помимо этого, в немецком языке наблюдается частое окказиональное

употребление диминутивных дериватов от имен собственных, передающих негативную оценочность. В одном из писем читателей журнала «Spiegel» звезду мирового тенниса Штеффи Граф называют «*heulsusiges Blondchen*», с определенным негативом Ю. Меллерманн называл свою соратницу по СвДГ и в то же время сильную конкурентку Иргмгард Шватцер «*Irmchen aus Düren*» [10, S. 117].

В русском языке диминутивные дериваты, образованные от одушевленных имен существительных, также могут служить средствами выражения негативной оценки, вызванной незрелостью, несамостоятельностью, малозначительностью, жалостью называемого лица. Например,

Вот уж не думал — не гадал курьерушка Тюльпанов, что доведется когда-нибудь прокатиться в генерал-губернаторской повозке [12, с. 26].

Или:

Это просто жалкий пьянчужка, ни во что не посвященный и нанятый за малую мзду [13, с. 320].

Однако, как правило, диминутив в русском языке употребляется для сглаживания негативного подтекста ситуации, то есть мы можем отметить превалирование мелиоративной окраски диминутивов над пейоративной, сравним: *дурачок (дурак), дуручка (дура), дурашка, глупышка*. Сглаживание негативной ситуации происходит и в следующем примере. Игрок российской сборной по футболу А. Аршавин заявил в своем выступлении: «*Свой сезон я оцениваю на троечку*». Несомненно, все его высказывание свидетельствует об отрицательной оценке своей игре. Но диминутивом «троечка» игрок, как бы оправдываясь, сглаживает ситуацию и пытается подчеркнуть то, что в целом его игру была удовлетворительной.

Исходя из анализа лексического материала, мы можем сделать вывод о том, что субъективная оценка, в большинстве случаев, является постоянным компонентом коннотации диминутивных дериватов в русском и немецком языке, определяющим фактором которой выступает контекстная ситуация.

Литература:

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. — 896 с.
2. Виноградов В.В. Русский язык: Грамматическое учение о слове : учеб. пособие для вузов / В.В. Виноградов. — 3-е изд., испр. — М.: Высш. шк., 1986. — 640 с.
3. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. — М.: Наука, 1985. — 256 с.
4. Ефремова Т.Ф. Новый энциклопедический словарь русского языка: толково-словообразовательный: в 2 т. / Т.Ф. Ефремова. — М.: Рус. Яз., 2000. — 2 т.
5. Ивин А.А. Основания логики оценок / А.А. Ивин. — М.: Из-во МГУ, 1970. — 230 с.
6. Колшанский Г.В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. Серия «Лингвистическое наследие XX века» / Г.В. Колшанский. — Изд. 2-е. — М.: Наука, 2005. — 232 с.
7. Чернявская Е.А. Оценка и оценочность в языке художественной речи: На материале поэтического, прозаического и эпистолярного наследия А.С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Чернявская. — Орел, 2001. — 235 с.
8. Duden K. Die Grammatik der deutschen Gegenwartssprache / K. Duden. — Mannheim, Wien, Zürich: Bibliographisches Institut, 1984. — 800 S.
9. Duden K. Deutsches Universalwörterbuch / K. Duden. Hrsg. und bearb. vom wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der Dudenredaktion. — Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996. — 1816 S.
10. Thil R. Die Diminuierung im Deutschen / R. Thil // Sprachpflege. — 1978. № 6. — S. 116–117.

Художественная литература:

1. Акунин, Б. Левиафан: Роман. — М.: Захаров, 2008. — 304 с.
2. Акунин, Б. Особые поручения: Роман. — М.: Захаров, 2008. — 350 с.
3. Акунин, Б. Смерть Ахиллеса: Роман. — М.: Захаров, 2008. — 428 с.
4. Hauptmann G. Suche impotenten Mann für Leben: Roman. — München: Piper Verlag, 1995 — S. 331.
5. Hornby, N. About a boy: Roman. — München: Dörmerische Verlagsanstalt, 2003—536 S.
6. Lebert B. der Vogel ist ein Rabe: Novelle. — Köln: Verlag Kiepenheuer und Witsch, 2003—124 S.
7. Schmidt E. Monsieur Ibrahim und die Blumen des Koran: Roman. — Frankfurt-am-Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2004—316 S.

Об определении этико-речевой компетенции, её соотношении со смежными понятиями и месте в структуре культурно-речевой компетенции

Королькова Э.А., студент

Научный руководитель – А.П. Сковородников, доктор филологических наук, профессор
Сибирский федеральный университет (г. Красноярск)

Л.П. Крысин в статье «Владение языком: лингвистический и социокультурный аспекты» пишет, что «понятие владения языком до сравнительно недавнего времени не осознавалось лингвистами как термин: оно использовалось интуитивно, без каких-либо попыток его формализации или хотя бы экспликации» [1, с. 66]. Исследователь отмечает, что в отечественном языкознании одним из первых обозначенную выше проблему поставил Ю.Д. Апресян. По его мнению, владеть языком — значит уметь, во-первых, выражать заданный смысл разными способами (способность к перефразированию); во-вторых, извлекать из сказанного на данном языке смысл (в частности «различать внешне сходные по смыслу высказывания» — различение омонимов); в-третьих, отличать правильные в языковом отношении высказывания от неправильных [1, с. 67].

Таким образом, в данном смысле понятие «владение языком» подразумевает под собой «собственно языковые умения говорящего» [Там же]. Как считает автор статьи, эта интерпретация — «по существу более детальная разработка того, что Н. Хомский назвал *языковой компетенцией говорящего*» [Там же].

Л.П. Крысин выделяет несколько уровней владения языком. Первый, собственно лингвистический уровень предполагает три выше изложенных способности говорящего «и отражает свободное «манипулирование» языком безотносительно к характеру его использования в тех или иных сферах человеческой деятельности» [1, с. 70]. Следующий — национально-культурный — подразумевает владение «национально-обусловленной спецификой использования языковых средств» [1, с. 72]. Ещё один уровень — энциклопедический — включает владение «не только самим словом, но и «миром слова», т.е. теми реалиями, которые стоят за словом, и связями между этими реалиями» [1, с. 73]. И наконец, четвёртый, ситуативный уровень — «умение применять языковые знания и способности, как собственно лингвистические, так и относящиеся к национально-культурному и энциклопедическому уровням» в соответствии с коммуникативной ситуацией [1, с. 74].

Спустя два года после выхода работы Н. Хомского Д. Хаймс предложил понятие *коммуникативной компетенции*, показав, что «знание языка предполагает не только владение его грамматикой и словарём, но и ясное представление о том, в каких речевых условиях могут или должны употребляться те или иные слова или грамматические конструкции» [1, с. 67]. Позже описание коммуникативной компетенции было дано Ван Эком на основе спецификаций Совета Европы. Он полагал, что коммуни-

кативная компетенция включает следующие компоненты, или субкомпетенции: лингвистическая компетенция (знание вокабуляра и грамматических правил); социолингвистическая компетенция (умение использовать и интерпретировать языковые формы в соответствии с ситуацией / контекстом); дискурсная компетенция (умение понимать и логически выстраивать отдельные высказывания в целях смысловой коммуникации); стратегическая компетенция (умение использовать вербальные и невербальные стратегии для компенсации недостающих знаний); социокультурная компетенция (определённая степень знакомства с социокультурным контекстом) (цит. по [2, с. 137]).

О.М. Рябцева рассматривает коммуникативную компетенцию как феноменальную категорию, отражающую нормативные знания семантики языковых единиц разных уровней, овладение механизмами построения и перефразирования высказывания, умение порождать дискурс любой протяжённости, сообразуясь с культурно-речевой ситуацией, включающей параметры адресата, места, времени и условий общения, умение реализовать в иноязычной речи различия между родным и иностранным языком, осуществлять сознательный и автоматический перенос языковых средств из одного вида речевой деятельности в другой, из одной ситуации в другую [2, с. 137].

А.П. Сковородников квалифицирует понятие коммуникативной компетенции следующим образом: это «совокупность условий, закономерностей, правил, учёта и выполнения которых обеспечивает эффективность речевого общения» [5, с. 102].

К.Ф. Седов даёт следующее определение понятию «коммуникативная компетенция»: это «способность личности осуществлять эффективное общение, которое соответствует нормам социального взаимодействия, присущим конкретному этносу» [4, с. 26]. В другой своей работе «Дискурс как суггестия» учёный разводит два понятия: компетенция и компетентность. По его мнению, компетенция — это «феноменологическая категория, содержанием которой выступает система характеристик способности к коммуникации», а компетентность — «констатация уровня развития компетенции» [3, с. 295]. Кроме того, исследователь выстраивает аксиологическую модель коммуникативной компетенции, в состав которой входят: этическая, риторическая и культурно-речевая компетенции [Там же].

Этическая составляющая связана с тем, что «речь, дискурс как форма социального взаимодействия не соотносится напрямую с содержанием речевого поступка.

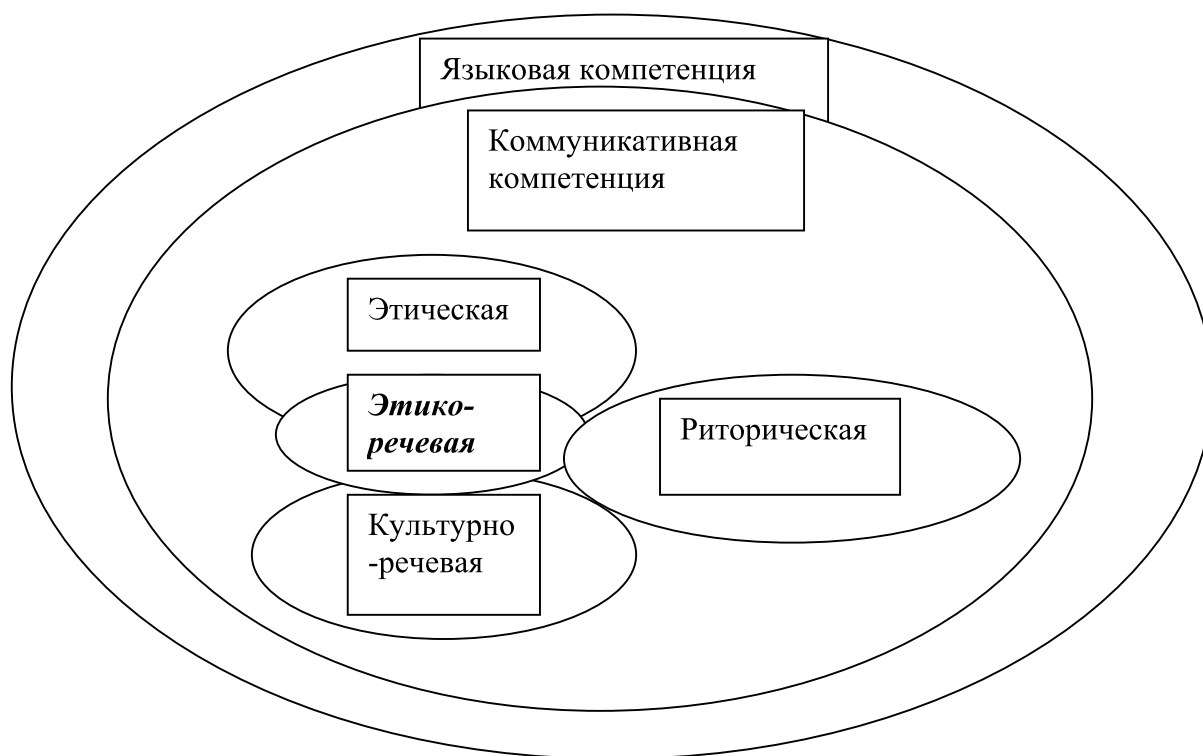


Рис. 1.

Подлость или подвиг, предательство или благородство — находят выражение не в том, как мы строим общение, а в том, что составляет содержание высказывания». К.Ф. Седов предлагает шкалу для измерения этической компетенции личности, основанную на противопоставлении категорий «кооперация» — «конфликтность». Высший этический уровень коммуникативной компетентности — кооперативная актуализация (в её основе — «неформальный интерес к коммуникативному партнеру, умение настроиться на его волну», уважение мнения собеседника, сопереживание его проблемам. Как считает исследователь, «подобное отношение возможно только в истинно диалогическом взаимодействии») [3, с. 314]. Этическая норма коммуникативной компетентности: кооперативный конформизм (кооперативный конформист — тип личности, для которой основными установками в построении разговора выступают стремление избегать коммуникативных конфликтов и следование нормам речевого этикета) [3, с. 297] и кооперативная ассертивность (кооперативно-ассертивная личность не стремится уйти от конфликта, иногда прямо провоцируя столкновение точек зрения. Коммуникант такого типа может «быть невежливым ради истины») [3, с. 298]. И наконец, коммуникативная патология, внутри которой автор выделяет централизованный («активный и пассивный эгоцентризм») и конфликтный («агрессивный и манипуляторский эгоцентризм») типы личности [3, с. 299].

Риторическая составляющая коммуникативной компетентности личности «представляет собой систему умений строить цивилизованное, эффективное общение, позволяющее с минимумом усилий достигать максимум резуль-

татов» и включает в себя речеганровую компетентность («соответствие речевого поведения стереотипам речеганровых норм») и статусно-ролевую компетентность («соответствие речи ролевой и статусной позиции говорящего») [3, с. 300–305].

Культурно-речевая составляющая аксиологической модели коммуникативной компетентности личности «опирается на систему представлений о «правильном», «хорошем» общении, которое существует в данном социуме [3, с. 307]. К.Ф. Седов включает в это понятие, с одной стороны, знание норм литературного языка и умение им следовать, а с другой — **этикетную компетентность**, в основе которой лежит категория вежливости.

Возвращаясь к понятию культурно-речевой компетенции, приведём определение из статьи А.П. Сковородникова и Г.А. Копниной: культурно-речевая компетенция понимается как «совокупность знаний, умений и навыков, соответствующая высшему типу речевой культуры — так называемому элитарному (полифункциональному)» [6, с. 6]. Отметим, что «терминопонятие «культурно-речевая компетенция» имеет интегральный (родовой) статус по отношению к составляющим его основным (базовым) компетенциям» [Там же]. Исследователи включают в модель культурно-речевой компетенции четыре базовые составляющие — общефилологическую, языковую, коммуникативную, этико-эстетическую компетенции, в которые, в свою очередь, входят соответствующие субкомпетенции [6, с. 16]. Подробнее остановимся на этико-эстетической субкомпетенции. Она подразумевает под собой, с одной стороны, владение этическими нормами, «основанными

на морально-нравственных категориях и постулатах, национально-культурных традициях», с другой — «знание эстетических норм, основанных на противопоставлении категорий прекрасного и безобразного» [6, с. 13]. Этическая норма «на поверхностном уровне представлена правилами вербального и невербального этикета, реализующими принцип вежливости, суть которого заключается в том, чтобы не нарушать достоинство партнера (партнеров) по общению [Там же].

Таким образом, **этико-речевая компетенция** определяется нами как соблюдение этической нормы. Важно

отметить, что этическая норма — более широкое понятие по сравнению с речевым этикетом. Как отмечает Н.А. Ипполитова, «этические нормы воплощают систему защиты нравственных ценностей в каждой культуре и регулируют формы их проявления в речи» (цит. по [6, с. 14]).

Подводя итоги сказанного, отметим, что, на наш взгляд, соотношение описанных выше компетенций можно представить в виде схемы (рис. 1).

Из схемы видно, что выделяемая нами этико-речевая компетенция возникает на месте «пересечения» собственно этической и культурно-речевой компетенций.

Литература:

1. Крысин Л.П. Владение языком: лингвистический и социокультурный аспекты / Л.П. Крысин // Язык. Культура. Этнос. — М. — 1994. — С. 66–77.
2. Рябцева О.М. Сущность понятия «коммуникативная компетенция» / О.М. Рябцева // Известия Таганрогского государственного радиотехнического ун-та. Специальный выпуск. — 2006. — № 9–2. — С. 136–138.
3. Седов К.Ф. Дискурс как суггестия: Иррациональное воздействие в межличностном общении / К.Ф. Седов. — М.: Лабиринт, 2011а. — 336 с.
4. Седов К.Ф. Речежанровая идентичность как компонент коммуникативной компетенции личности / К.Ф. Седов // Жанры речи: Сб. науч. статей. Вып. 7. Саратов: Изд.центр «Наука», 2011б. — С. 25–46.
5. Сковородников А.П. О понятии «коммуникативная компетенция» / А.П. Сковородников // Культура речевого общения в образовательных учреждениях разных уровней: материалы Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. А.П. Сковородникова. — Красноярск, 2003. — С. 95–105.
6. Сковородников А.П., Копнина Г.А. Модель культурно-речевой компетенции студента высшего учебного заведения / А.П. Сковородников, Г.А. Копнина // Журнал Сибирского федерального ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Спецвыпуск «Культура речевого общения». — 2009. — № 2. — С. 5–18.

Стилистико-грамматические особенности английского текста

Лебедева О.Г., доцент

Южно-Российский государственный технический университет (НПИ) (г. Новочеркасск)

Многие общие характеристики научно-технического стиля, встречающиеся в английском языке, присутствуют и в научно-технических материалах на русском языке. Это прежде всего относится к информативности текста и связанной с ней насыщенностью терминами и их определениями, к стандартной и последовательной манере изложения, его именному характеру — преобладанию сочетаний, ядром которых служит существительное, особенно различных видов атрибутивных групп, относительно более широкое использование абстрактных и общих слов-понятий, распространенность фразеологических эквивалентов слова и полутерминологических штампов.

В глаголах преобладает настоящее время, сложноподчиненные предложения встречаются значительно чаще сложносочиненных, широко используются различные средства логической связи. В то же время целый ряд особенностей русских материалов этого типа связан со специфическими структурами русского языка и выделяется благодаря своеобразному использованию таких структур, по сравнению с

иными стилями русской речи. Распространенность номинативных рамочных конструкций с нехарактерным для других областей порядком слов, при котором группа слов, поясняющая причастие или прилагательное, выступает вместе с ним в роли препозитивного определения: выделяемые в процессе ядерного распада частицы; обнаруженные в ходе данного эксперимента закономерности; неподвижное относительно земли тело; устойчивые по отношению к внешним воздействиям внутренние процессы.

Языковые особенности аналогичных стилей в исходном и переводимом языке зачастую не совпадают. Поэтому принадлежность текстов оригинала и перевода к определенному функциональному стилю предъявляет особые требования к переводчику и оказывает влияние на ход и результат переводческого процесса. Специфика определенного вида перевода зависит не только от языковых особенностей, которые обнаруживаются в соответствующем стиле каждого из языков, участвующих в переводе, но, главным образом, тем, как соотносятся

эти особенности между собой, насколько совпадают стилистические характеристики данного типа материалов в обоих языках. Если какие-то особенности обнаруживаются только в одном из языков, то при переводе происходит своеобразная стилистическая адаптация: специфические средства изложения в оригинале заменяются языковыми средствами, отвечающими требованиям данного стиля в переводимом языке.

Для научно-технических материалов английского языка характерно преобладание простых предложений, которые составляют в среднем свыше 50% общего числа предложений в тексте. В то же время число сложных предложений сравнительно невелико. Это явление несвойственно соответствующему стилю в русском языке, где сложные предложения используются очень широко. В связи с этим в англо-русских технических переводах часто используется прием объединения предложений, в результате чего двум или более простым предложениям английского оригинала соответствует одно сложное предложение в русском переводе. Приведем пример: *Classically, we should expect the stopping voltage to be different for different intensities. Furthermore we should not expect any simple direct dependence of the stopping voltage on the frequency of the light used.* — С точки зрения классической теории, можно ожидать, что запирающее напряжение будет различным для различных интенсивностей, но не будет зависеть от длины волны падающего света.

Специальная теория перевода описывает различные формы стилистической адаптации при переводе текстов, принадлежащих к определенному функциональному стилю. Подобная адаптация обуславливается не только языковыми различиями, о которых шла речь. Стилистическая адаптация при переводе может оказаться необходимой и в отношении тех стилистических признаков, которые одновременно обнаруживаются в аналогичных стилях исходного и переводимого языка. Одна и та же стилистическая черта может в различной степени проявляться в каждом из языков, и ее присутствие в оригинале еще не означает, что она может быть просто воспроизведена в тексте перевода.

Для научно-технического стиля как в английском, так и в русском языке характерно стремление к четкости и строгости изложения, отказу от косвенных, описательных обозначений объектов, широкому использованию штампов и стереотипов специальной лексики. Однако более детальный анализ показывает, что строгость в употреблении терминов и привычных формулировок, в целом, более свойственна русскому научно-техническому стилю, чем английскому. Поэтому переводчик нередко чувствует себя обязанным осуществлять «стилистическую правку» оригинала, вводить вместо парафразы точный термин, разъяснять, что конкретно имеется в виду, заменять авторский оборот более привычным штампом. Одно из распространенных проявлений стилистической адаптации в научно-техническом переводе — это стремление «закавычить» стилистические

инородные элементы: *It is thus the trademark of the results of new theory.* — Она является как бы «фабричным клеймом» результатов новой теории.

Приведем теперь несколько примеров перевода, где вместо нестандартного описания в оригинале используются стереотипные формулировки: *We shall discover in the succeeding sections of this chapter that...* (В последующих разделах данной главы будет показано, что...) Хотя для научно-технического стиля характерна объективно-описательная манера изложения, лишенная эмоциональности и стилистических «красот», но в английских научных текстах встречаются эмоциональные эпитеты, образные и фигуральные выражения, риторические вопросы и тому подобные стилистические приемы, оживляющие повествование и более свойственные разговорному стилю или художественной речи. Такие нарушения стилистического единства текста меньше свойственны научно-техническим материалам в русском языке.

Сопоставительный анализ переводов показывает, что переводчики регулярно осуществляют стилистическую адаптацию переводимого текста, опуская эмоционально-стилистические элементы оригинала, которые кажутся им неуместными в «серьезном» научном изложении. Такие, например, оценочные эпитеты, как *dramatic* (эффектный, яркий), *successful* (преуспевающий, удачливый), *excellent* (отличный, отменный), нередко оказываются избыточными в русском переводе: *These conclusions, however, raised other uncomfortable questions.* — Эту заключения, однако, вызвали ряд вопросов. Аналогичная тенденция обнаруживается и в отношении «избыточной» образности: *Modern technology is growing at a very rapid rate, and new devices are appearing on the horizon much more frequently.* Современная техника развивается настолько быстро, что новые типы приборов появляются значительно чаще, чем это было раньше. Появляются на (нашем) горизонте, появляются в нашем поле зрения и т.п. — все это возможно, но необычно образно для русского научного текста.

Отсутствие полного совпадения между английским и русским научно-техническим стилями можно обнаружить и при изучении сравнительной частоты употребления в них отдельных частей речи. Для научного изложения в целом характерен признак номинативности, т.е. более широкое использование существительных, чем в иных функциональных стилях. Одна и та же особенность научно-технического стиля, присущая и английскому и русскому языкам, может проявляться с неодинаковой очевидностью и выражаться разными языковыми средствами. Мы отмечали, что для научного изложения характерна высокая логичность и последовательность. Следующие друг за другом высказывания соединены различными видами логической связи: одно высказывание вытекает из другого, поясняет его, устанавливает с ним причинные, временные, пространственные и т.п. отношения. Эта особенность выявляется как в английском оригинале, так и в русском переводе. Однако в английском языке логические связи между отдельными вы-

сказываниями часто обнаруживаются лишь в самом их содержании и особо не выражаются. Русский язык предпочитает использовать специальные слова и вводные обороты, указывающие на тот или иной тип связи. Поэтому в переводе часто обнаруживаются подобные дополнительные уточнения, отсутствующие в оригинале.

Перевод с помощью словаря незнакомых однозначных терминов не представляет затруднений. Иначе обстоит дело, когда одному английскому термину соответствует несколько русских, например: *switch* — выключатель, переключатель, коммутатор. В этом случае сознательный выбор аналога может диктоваться лишь хорошим знанием данного предмета. Возьмем предложение: *Most of the modern radio-transmitters can communicate both telegraph and telephone signals.* Возможны два варианта перевода: *Большинство современных радиопередатчиков может посылать как телеграфные, так и телефонные сигналы или Большинство современных радиопередатчиков может работать как в телеграфном, так и в телефонном режиме.* Второй вариант перевода будет более правильным.

При переводе английского текста переводчик должен полно и точно передать мысль автора, облекая ее в форму, присущую русскому научно-техническому стилю и отнюдь не перенося в русский текст специфических черт английского подлинника. В английском тексте преобладают личные формы глагола, тогда как русскому научному стилю более свойственны безличные или неопределенно-личные обороты, например: *You might ask why engineers have generally chosen to supply us with alternating current rather than direct current for our household needs.* Можно спросить, почему для домашних надобностей обычно используется переменный, а не постоянный ток. В английских текстах описательного характера нередко употребляется будущее время для выражения обычного действия. Руководствуясь контекстом, следует переводить такие предложения не будущим, а настоящим временем.

Литература:

1. Стрелковский Г.М., Латышев Л.К. Научно-технический перевод. — М.: 1980.
2. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология. Вопросы теории. — М., 2003.
3. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение. — М.: Высшая школа, 2002

Эволюция поэтических жанров в эпоху Романтизма

Мокрушина А.В., аспирант

Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова

Переход от Просвещения к Романтизму был ознаменован коренными изменениями в структуре и иерархии жанров.

Уже в античности были сделаны попытки выявить иерархическую заданность жанров. В античных поэтиках, в частности в труде Аристотеля «Об искусстве поэзии» со-

В английских научно-технических текстах особенно часто встречаются пассивные обороты, тогда как в русском языке страдательный залог употребляется значительно реже. При переводе, следовательно, необходимо прибегать к замене пассивных конструкций иными средствами выражения, более свойственными русскому языку.

В результате исследования научно-технического текста можно сделать вывод, что, основной стилистической чертой такого текста является точное и четкое изложение материала при полном отсутствии выразительных элементов, которые придают речи эмоциональную насыщенность. В научной литературе почти не встречаются метафоры, метонимические транспозиции и другие стилистические фигуры, широко используемые в художественных произведениях.

При всей своей стилистической отдаленности от живого разговорного языка, научно-технический текст включает некоторое количество более или менее нейтральных по окраске фразеологических сочетаний технического характера. Основными требованиями, которым должен отвечать научно-технический перевод, являются: точность — все положения, трактуемые в оригинале, должны быть изложены в переводе; сжатость — все положения оригинала должны быть изложены сжато и лаконично; ясность — сжатость и лаконичность языка перевода не должны мешать изложению лексики, ее пониманию; литературность — текст перевода должен удовлетворять общепринятым нормам литературного языка, без употребления синтаксических конструкций языка оригинала.

Перевод научно-технического текста должен верно передавать смысл оригинала в форме, по возможности близкой к форме оригинала. Отступления должны быть оправданы особенностями русского языка, требованиями стиля. Перевод в целом не должен быть ни буквальным, ни вольным пересказом оригинала, хотя элементы того и другого обязательно присутствуют. Важно не допускать потери существенной информации оригинала.

здается замкнутый круг форм, приобретающих статус канонических, где на первом месте выступают эпос и трагедия, на втором — комедия и драма.

В эпоху классицизма складывается весьма строгая теория канонических жанров поэзии. В.М. Жирмунский

отмечает, что эта строгость понимания жанра в поэтике XVIII объясняется известным традиционализмом искусства эпохи классицизма. Оно, как правило, обращено к примерам древности и исходит из того, что существует единый и единственный закон прекрасного, основанный на разуме, обязательный для всех времен и народов. Этот закон прекрасного осуществлен в античных образцах, изучая которые, поэтика вырабатывает систему правил, на которой строится тот или иной традиционный жанр. Поэтику классицизма отличал иерархический характер системы жанров: жанры делились на: высокие (трагедия, эпопея) и низкие — такие, как комедия.

Канонизация литературных жанров (т.е. придание им статуса доминирующих, авторитетных) осуществлялась нормативными поэтиками от Аристотеля и Горация до Буало, Ломоносова и Сумарокова.

В литературе XIX века происходит не только эволюция жанров, но начинают развиваться четкие границы между ними. Самые существенные сдвиги в это время произошли в лирических жанрах. Однако ситуация в разных странах была неодинаковой.

Романтизм в литературах Англии и Германии конца XVIII — начала XIX века, как наиболее показательных в этом отношении стран, дает бурный расцвет лирической поэзии и жанра баллады, а также разных видов жанра поэмы. Прозаические жанры отмечены печатью сильного воздействия лирического начала.

Во Франции, а также в Польше, где долгое время сохранялся авторитет эстетической системы классицизма, романтикам было нелегко отстаивать свои принципы. Поэтому во Франции начало романтической поэзии (как и драматургии) датируется на четверть века позднее, чем формирование романтической прозы.

Русская романтическая поэзия определяется идеями времени и хронологически обозначена 1800—1830 гг.

Процесс перестройки лирических жанров в эпоху романтизма отмечен типологически-сходными тенденциями в разных литературах. Прежде всего разрушалась та иерархия жанров, которая была сформулирована в «Поэтическом искусстве» Буало. Главное место в системе поэтических жанров классицизма занимали идиллия (эклога), элегия, торжественная ода, героическая эпопея, классицистическая трагедия, дидактическое послание, сонет, эпиграмма. Однако в романтизме эти жанры полностью утрачивают свое былое значение. Буало лишь бегло перечислил такие жанры, как баллада, рондо, мадригал; много внимания уделил сатире как жанру, роль которого также снижается, вместе с комедией, стихотворной басней.

У романтиков же на первый план выступают баллада, романтическая поэма, разнообразные формы политической и медитативной лирики (различные модификации переосмысленных жанров элегии, станса, послания, даже народной песни). Иной стала ода: теперь она больше не создается в честь какого-нибудь лица или значительного события (См., например, «Ода западному ветру» у Шелли, «Ода молодости» у А. Мицкевича).

Элегия классицизма опиралась на античные образцы — в ней не было ничего печального («Римские элегии» Гете); у романтиков элегия служит выражению коренного конфликта между личностью и окружающим миром. В русской романтической поэзии жанр элегии являлся преобладающим («Сельское кладбище» Жуковского).

Таким образом, эпоха романтизма открыла путь деканонизации жанровых структур и послужила тому, что в литературе начинает складываться новая система жанров.

Разрушение иерархии жанров классицизма имеет еще одно важное следствие: дело не только в том, что эклога исчезает, а такой жанр, как, например, песня, начинает в некоторых литературах главенствовать. Стираются сами границы между жанрами, становится просто невозможно точно определить, к какому жанру можно отнести то или иное романтическое стихотворение.

Согласно концепции В.М. Жирмунского в это время возникают так называемые *промежуточные* и *смешанные* жанры. Так, промежуточным жанром он называет результат сближения трагедии и комедии, который в XIX веке получил название драмы. (Так, например, драмы Чехова, Ибсена нельзя назвать ни трагедиями, ни комедиями, хотя в них есть и печальные, и смешные моменты. И действие обычно происходит в среде людей средних классов, близких нам.)

Рядом с промежуточными жанрами появляются в эпоху романтизма и смешанные жанры, появление которых В. М. Жирмунский справедливо считает результатом характерного для романтической литературы на определенном этапе вхождения «элемента субъективного в литературное творчество, взгляд на литературу как на выражение чувств, выражение личности поэта» [1, с. 396].

Исследователи дают различные названия этому процессу: «смешение жанров» (С.Н. Бройтман), «жанровая чересполосица» или «диффузия родов и жанров» (Ю.В. Стенник), «жанровый синтез» (Б.П. Иванюк).

Романтики не только разрушали жанровые границы и каноны, но также пытались обращаться к сугубо индивидуальным жанровым формам.

Кроме того, романтики щедро использовали жанровое многообразие поэзии других народов. Так, у немецких поэтов появляются итальянские терцины и канцоны, персидские газели. «Поэты устраивают красочный маскарад поэтических жанров, словно облакаясь в одежды разных народов. И одновременно жадно воспринимают фольклорное богатство своей страны, виртуозно используя жанр песни в самых разных ее тональностях» [2, с. 28].

Однако в отличие от классицизма, ориентировавшегося на жанровые формы литературы античности, в романтическом искусстве жанровые источники, питающие его эстетическую систему далеко не однородны. Ю.В. Стенник выделяет три источника.

Во-первых, это фольклорные жанры. Одни из них в стилизованном виде переносятся в литературу из фольклора (баллада, лирическая песня), другие — служат источниками сюжетов романтических повестей и романов

(та же баллада, историческая песня, а также сказка). Романтики черпали вдохновение в народных легендах, преданиях, балладах и сказках. Интерес к прошлому органически связан в их творчестве с процессом формирования в литературе принципов историзма.

Во-вторых, романтизм воспринимает в переосмысленном виде отдельные лирические жанры эпохи классицизма. Эти жанры получают новый расцвет (элегия, дружеское послание, медитация, облеченная в форму станса). От классицизма романтическая поэзия наследует жанры стихотворной сатиры и эпиграммы.

В-третьих, романтизм не чуждается использования жанров средневековой литературы — исторических хроник, летописей, рыцарских баллад.

Таким образом, пытаясь определить основу жанровой системности в эстетике романтизма, Ю.В. Стенник сталкивается с невозможностью выстроить таковую в системе отношений. В одном случае, критерии такой системности относят к фольклору, в другом — к литературным течениям эпохи классицизма, в третьем — к средневековью. Объединяющим началом является личность самого автора.

В эпоху романтизма принцип выдержанности чистоты жанра как основной критерий оценки произведения не имеет определяющей роли. С этой точки зрения о системе жанров можно говорить как о понятии, носящем скорее терминологический характер, нежели как о сущностной категории самого историко-литературного процесса.

Важнейшим художественным открытием в системе жанров была романтическая поэма, едва ли не ведущий жанр романтизма. И когда говорят о романтическом герое, то чаще всего имеют в виду героя такой поэмы, так как особенностью этого лиро-эпического жанра и является наличие развернутого сюжета, а вместе с ним и формирование нового типа героя.

О жанре поэмы как ведущем в эпоху романтизма говорит И.Г. Неупокоева в книге «Революционно-романтическая поэма 1 пол. XIX века». Она отмечает, что каждая литературная эпоха имеет свои господствующие жанры и определенную их систему. Одним из первых признаков смены литературных эпох являются существенные изменения в художественной структуре ее основных жанров и их системе. Трансформация жанра поэмы на рубеже XVIII — XIX веков, постепенное преодоление свойственных ему в предшествующую эпоху классицистических черт обусловили этому жанру огромные возможности в условиях художественного развития XIX в.

Разрыв с классицистическими нормами позволил «свободной поэме» вобрать в себя важнейшие социально-философские, нравственные и исторические проблемы своей эпохи. Выход к свободной структуре позволил поэме широко вбирать в себя открытия других поэтических жанров (прежде всего малых лирических форм и стихотворной драмы).

И.Г. Неупокоева выделяет два главенствующих типа поэмы: лиро-эпическую и философско-символическую.

Каждый из этих типов имеет свою историю, свои национальные и европейские вершины. Они «не замкнуты в себе, не отгорожены одна от другой непродолимой чертой» [3, с. 25].

Появление *лиро-эпической поэмы* было подлинным началом новой эпохи в истории европейской литературы. Развитие этого жанра можно отнести к 10-м — 20-м годам XIX столетия. Таковы «Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона, «Эллада» Шелли, «Войнаровский» Рылеева, «Гражина» Мицкевича, «Последний сын вольности» Лермонтова.

Можно говорить о наличии внутри лиро-эпической поэмы романтиков нескольких жанровых форм, отмеченных устойчивой художественной структурой. Сравнительный анализ лиро-эпической поэмы позволяет отчетливо увидеть такие ее жанровые формы (каждая из которых имеет свою отчетливо выраженную художественную структуру), как: так называемая «восточная поэма», поэма-монодия, гимновая и национально-героическая поэмы.

Философско-символическая поэма являет собой сложный «сплав» заимствований из исторических преданий и легенд, из мифологии и ее поэтических переработок. Примером могут служить «Королева Маб» Шелли, «Каин» Байрона. В ней сливаются разные струи романтической поэзии — гимновая и сатирическая, высокопатетическая и проникновенно личная. Как отмечает Неупокоева, создается новая система «универсальной» поэтической образности.

В каждой из национальных литератур предпочтение отдается тому материалу, который был наиболее привычен для ее поэтической традиции. В Англии — это традиция жанра видения и социальной утопии, восходящая к Уильяму Ленгленду и Томасу Мору, обращение к библейским образам, ставшим здесь после «Потерянного рая» уже национальной художественной традицией, а также свободная интерпретация античных мифов.

Есть все основания говорить о философско-символической поэме романтиков как об определенном художественном целом. В то же время здесь, как и в поэме лиро-эпической, можно видеть как внутреннюю дифференциацию жанра, так и этапы его развития. Сравнительное рассмотрение позволяет различать такие жанровые формы философско-символической поэмы, как космологическая, трагедийная и лирико-симфоническая. К примеру, космологическая поэма наиболее ярко представлена в английской литературе. В частности у Блейка «Брак Неба и Ада», «Пророческие книги», а трагедийные поэмы — у Байрона, Мицкевича, Лермонтова.

Основные жанры английской романтической литературы — лирическое стихотворение, лиро-эпическая и философско-символическая поэма, а также исторический роман.

Таким образом, романтическая поэзия необычайно богата в жанровом отношении, впервые в истории лите-

ратуры на таком коротком отрезке времени — всего несколько десятилетий — мы видим такое интенсивное развитие самых различных жанров. «Все эти поэтические жанры и жанровые формы сосуществуют во времени, взаимодействуя между собой, нередко сближаясь, но в то же время соперничая друг с другом в новизне и силе выражения самых современных мыслей и чувств» [3, с. 29].

Огромным было влияние романтической поэзии на другие, современные ей искусства. Эта поэзия стала источником вдохновения для живописцев и композиторов.

Можно сделать вывод, что эволюция жанров в эпоху романтизма прошла три этапа.

На первом этапе происходило разрушение класси-

ческой иерархии жанров. Канонические жанры становятся неканоническими, то есть гибкими, открытыми всяческим трансформациям. Это этап можно назвать *деканонизацией жанровых структур*.

На втором этапе стираются границы между жанрами, возникают промежуточные и смешанные жанры — внежанровое лирическое стихотворение, лирическая проза. Этот этап — *смешение жанров*.

И, наконец, третий этап — это *появление индивидуальных жанровых форм*.

Главенствующими поэтическими жанрами в эпоху романтизма становятся баллада, поэма, лирическое стихотворение.

Литература:

1. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. Курс лекций. — Спб., 1996. — 464 с.
2. История зарубежной литературы XIXв./Под. ред. Я.Н. Засурского, С.В. Тураева. — М., 1982. — 320 с.
3. Неупокоева И.Г. Революционно-романтическая поэма I пол. XIXв. Опыт типологии жанра. — М., 1971. — 520 с.
4. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972. — 271 с.
5. Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: (Проблемы и методы изучения). — Л., 1974. — С. 168–202.
6. Чернец Л.В. Литературные жанры. — М., 1982. — 192 с.

Проблемы современной акцентологии (на материале исследования акцентологических норм современной молодёжи)

Никонова Н.В., ст.преподаватель
Санкт-Петербургский университет МВД России

Умение правильно произнести устное сообщение — это необходимый навык современного специалиста в любой области. Причём важно не только то, что мы говорим, но и как мы говорим.

Психологами установлено, что на наше отношение к говорящему сильно влияет правильность расстановки ударений в словах, согласованность падежных окончаний, выбор правильной формы единственного или множественного числа, т.е. то, что называется языковой нормой.

Человек, свободно владеющий русским языком, обязан знать языковые нормы, в том числе и орфоэпические, обязан говорить правильно. Правильная постановка ударения — это необходимый признак культуры речи.

Объём понятия орфоэпии не является весьма установившимся. Рубен Иванович Аванесов писал: «одни понимают орфоэпию сужено — как совокупность норм произношения в собственном смысле слова, исключая из неё вопросы ударения... Другие, напротив, понимают орфоэпию очень широко — как совокупность не только специфических норм устной речи (т.е. норм ударения и произно-

шения), но также и правил образования грамматических форм (ср., например, в русском языке *свечей* или *свеч*, *колыхается* или *колышется*), которые в равной мере относятся также и к письменному языку. Наиболее целесообразным следует считать такое понимание орфоэпии, при котором в её состав включается произношение и ударение, т.е. специфические явления устной речи, обычно не отражаемые в должной мере на письме» [1: 9]. И мы, вслед за Р.И. Аванесовым, под орфоэпией понимаем как произношение, так и ударение.

Фундаментально описанные акцентологические закономерности русского языка с приостановкой нормализаторской деятельности в области русской орфоэпии, из-за смены поколений дикторов, журналистов, актёров, из-за обилия непрофессиональных ораторов на радио и телевидении, имеющих орфоэпические проблемы, сильно «раскачались» и требуют к себе повышенного внимания. Кроме этого мы прекрасно знаем, что нормы — это явление изменчивое. Они складываются постепенно. То, что было нормой 50 лет назад, сейчас является её нарушением. Например, норма «требует», чтобы слово *игру-*

шечный мы произносили через сочетание [ч'н] — *игруше* [ч'н]ый, а до 1980 г. — *игруше* [шн]ый.

Поэтому вопрос о произносительных и акцентологических нормах в современном русском языке остаётся открытым как в теоретических, так и практических аспектах. Этим и объясняется актуальность нашей статьи.

Целью данной работы является сравнительный анализ кодифицированной и узуальной нормы употребления акцентных вариантов слов.

Современный русский язык характеризуется разноместным динамическим ударением, т.е. в русском языке ударение в различных словах и формах может падать на различные слоги, ударение характеризуется лишь своим местом, но не качеством, ударный слог отличается от безударных лишь большей интенсивностью.

В XXI в. проблема русского ударения и его кодификации значительно обострилась в связи с возрастающей ролью публичной речи. Средства массовой информации в настоящее время, в отличие от прошлых дней, настроены на живое, непринуждённое общение, а также значительное расширение круга лиц, допущенных к эфиру. Это явление серьёзно расшатало акцентные нормы русского языка. Однако дело не только в недостаточной грамотности. Сложившаяся общественная обстановка в наше время значительно повысила «нормальные» темпы языковой динамики. Активизировалось закономерное противоречие между узусом и возможностями языка. Причём узус стал часто утрачивать свою силу и ослаблять границы своего действия. Социально-профессиональная речь всё более усиливает влияние на речь публичную, официальную. В связи с этим, процессы, подготовленные самой системой языка, укореняются и строгие литературные нормы оказываются поколебленными.

Как пишет Нина Сергеевна Валгина, «особенно это заметно в области ударения, т.к. в язык хлынул поток новых слов, ещё недостаточно освоенных, понятых... На таком общем фоне оказывается сложным наблюдать собственно тенденции в области русского ударения, заложенные в самой языковой системе, хотя в принципе они известны и наметились ещё в середине века, но наиболее интенсивно проявляются в современных условиях» [1: 62].

В среде молодого поколения г. Луги Ленинградской области сложилась особая культурно-речевая ситуация, связанная с общей либерализацией норм русского литературного языка, влиянием региональных культурно-речевых особенностей. Наблюдается нарушение единства литературного языка, орфоэпических норм. Последнее оказывает влияние на формирование правильного произношения и ударения. В связи с этим актуальным является исследование, позволяющее выявить реальное состояние акцентологической нормы, представленной в конкретном территориальном образовании.

Исследование проводилось на основе анализа употребления акцентных вариантов слов в речи представителей провинциального города Луги, а также на основе «Орфоэпического словаря русского языка» В.И. Крукова [3].

В эксперименте участвовало 100 человек — носителей русского литературного произношения (50 человек студентов факультета среднего образования и 50 человек студентов Крестьянского государственного университета им. Кирилла и Мефодия г. Луги). Респондентам были предложены задания для постановки ударения в слова, в произношении которых отмечены колебания в речи носителей языка:

- 1) в заимствованных словах;
- 2) в сложных словах;
- 3) в существительных и числительных в сочетаниях с предлогами;
- 4) в кратких именах прилагательных женского рода;
- 5) в разных формах глагола:
 - в инфинитиве
 - в 3 лице единственного числа настоящего времени
 - в женском роде глаголов прошедшего времени
 - в глаголах прошедшего времени с приставками
 - в кратких страдательных причастиях женского рода.

Материал был предложен в форме теста.

Так, общей тенденцией в ударении считается смещение ударения к центру слова. Эта тенденция проявилась у глаголов на *—ировать*. наиболее частотное отступление от нормы в глаголах *бисировать*, *вулканизировать*, *декольтировать*.

Тенденция к равновесию особенно наглядно прослеживается в сложных словах: *мусоропровод*, *газопровод*, *легкобольшой*.

Наряду с тенденцией смещения ударения ближе к центру слова для достижения ритмического равновесия наблюдаются тенденции, характеризующие отдельные части речи.

Например, глагольное ударение, отличающееся в целом неподвижностью, обнаруживает подвижность в некоторых формах. Так как подвижное ударение наблюдается как менее продуктивное, то выравнивание идёт по аналогии со словами, имеющими неподвижное ударение. Значительное число отклонений от нормативного ударения наблюдается в форме прошедшего времени женского рода, имеющей ударение на окончании. Свыше половины молодых людей переносят ударение в глаголах прошедшего времени женского рода на основу: *сгнила*, *слила*, *разлила*. Такие формы женского рода литературным языком не принимаются.

Ненормативное перемещение ударения по аналогии происходит и в приставочных глаголах прошедшего времени мужского рода. Так, большинство информантов переносят ударение с приставки на основу в словах: *пропил*, *налил*, *отдал*, *залил*, *отбыл*, *дожил*, *создал*, *обнял*, *пролил*, *пронял*, *попил*.

Значительно число ошибок, связанных с перемещением ударения по аналогии, в страдательных причастиях женского рода. Так, свыше половины опрошенных студентов допускают отклонение от нормы в словах: *начата*, *загнута*, *заперта*, *создана*, *снята*, *сдружена*, *сгноена*, *сверчена*, *расценена*, *разлита*, *занята*.

Отдельного внимания требуют глаголы на *—ить*. Вариантные колебания возникают между литературными формами и просторечными, идущими от лексем с подвижным ударением. Современной молодёжью больше всего допускаются отступления от нормы в глаголах *осве-домиться, облегчить, принудить, откупорить*.

Многие трудности глагольного ударения связаны с формами настоящего времени глаголов на *—ит*. Они имеют подвижное ударение, основанное на противопоставлении ударений, на окончании ударению на основе. Наибольшее количество ошибок выявлено в словах *долбит, сверлит, включает, морщит, осудит, тужит*.

Колебания в акцентологии заимствованных слов объясняется степенью освоенности их русским языком. Чужое слово со временем подчиняется заимствующей системе, находя в ней аналогии, образцы для подражания. Современные заимствования (конец XX века) пока ещё не освоились в русском языке, и поэтому ударение в них в основном соответствует языку-источнику. Однако одновременно появляются некоторые отклонения от этой общей тенденции, например, *маркетинг* всё чаще уступает место *маркетингу*, что ближе к русскому типу ударения.

Что же касается старых заимствований, то норма здесь давно утвердилась, и отклонения почти не фиксируются. Так, например, неодушевлённые слова на *—лог* сохраняют финальное ударение (*каталог, каталог* — нелитературная форма).

Нам удалось выявить, что свыше половины молодых провинциалов неправильно ставят ударение в следующих заимствованиях: *жалюзѝ, туфля, колледж, квартал, джентльмен*.

В рамках данного исследования мы также выявили, что среди лиц, допускающих акцентные ошибки, довольно много высокообразованных людей.

Таким образом, анализ данных обнаруживает, что с ко-

дифицированной нормой ударения дела у молодого поколения обстоят далеко не блестяще. Уровень владения акцентологическими нормами в общем можно назвать средним. По-видимому, акцентология — наиболее слабая сторона в речи россиян.

Практическая значимость изучения ударения несомненна. Соблюдение орфоэпических норм является важной частью культуры речи. Чтобы не допускать ошибки в постановке ударения, следует знать не только норму, но и типы вариантов, а также условия, при которых может быть использован тот или иной из них. Для этого рекомендуется прибегать к помощи «Орфоэпического словаря русского языка». Тактика Словаря заключается в конкретной поддержке жизнеспособного варианта и показе функционального своеобразия нового и старого способов выражения. Однако, охраняя культурную языковую традицию, Словарь не должен быть тормозом развития языка.

Признание правильности речи, нормативности тех или иных языковых фактов, по мнению многих лингвистов, должны опираться не на субъективную оценку и личный вкус, а на наличие следующих признаков:

- массовость и регулярность употребления;
- общественное одобрение данного языкового явления;
- соответствие этого факта основным тенденциям в развитии языка, исторической перестройке языковой системы.

Нормативные рекомендации не должны быть консервативными. Самая трудная задача в их создании — это своевременное признание новых вариантов, которые идут на смену старым. Колебание ударения во многих случаях — это не только следствие орфоэпической безграмотности или дурного вкуса. Многие ошибки закономерны и подсказаны аналогией или другими системными проявлениями живого языка.

Литература:

1. Аванесов Р.И. Русское литературное произношение. М., 1984.
2. Валгина Н.С. Активные процессы в современном русском языке. М.: Логос, 2003.
3. Круковер В.И. Орфоэпический словарь русского языка. СПб.: Полиграф, 2006.

Семантико-грамматические особенности слова-компонента устойчивого сравнения

Подчаха О.В., аспирант

Московский педагогический государственный университет

Все достижения, с которыми фразеология подошла к началу XXI века, связаны преимущественно со структурно-семантическим направлением. Выявлены существенные признаки фразеологических единиц, определен

статус фразеологизма в языковой стратификации, предложен целый ряд классификаций фразеологизмов. Вместе с тем оказалось, что некоторые вопросы, чрезвычайно важные для дальнейшего развития фразеологии, далеки

от своего окончательного решения. Это, в частности, проблема границ и объема фразеологических единиц, вопрос их системного описания, выявление связей и отношений фразеологизмов друг с другом, с одной стороны, и с другими номинативными единицами, с другой.

Проблема природы и сущности компонентов фразеологической единицы (ФЕ) — наиболее сложная и дискуссионная в теории фразеологии. Из представлений о статусе компонента ФЕ вытекают представления о «механизме образования фразеологического значения» (В.П. Жуков), и, следовательно, о системных отношениях в сфере фразеологии. Сущность этой проблемы сводится, главным образом, к вопросу: является ли компонент фразеологизма словом? От ответа на данный вопрос зависит общая направленность научных исследований, определяющая ту или иную научную концепцию.

Одна из точек зрения заключается в том, что слова в составе фразеологизмов утрачивают свои категориальные свойства, превращаясь в односторонние материальные сущности плана выражения фразеологического знака: «...компонент фразеологизма не только не имеет лексического значения, но и утратил формы изменения слова, а соответственно и все лексико-грамматические особенности слова, так как ни парадигматические формы фразеологизма, ни формальные варианты компонента фразеологизма не выражают их» [3; с. 26].

Сторонники диаметрально противоположной точки зрения доказывают, что компоненты фразеологизма — слова, только специфически употребленные (А.И. Смирницкий, Н.Н. Амосова, Н.М. Шанский, Ю.А. Гвоздарев). При этом отмечается, что компоненты ФЕ имеют план выражения и план содержания, осознаются носителями как слова (Н.М. Шанский), что фразеологизмы — постоянная комбинация словесных знаков (В.Л. Архангельский).

Третья группа фразеологов, следуя за В.В. Виноградовым, отмечавшим, что степень самостоятельности компонентов, как степень слитности фраз, может быть различной, пытается классифицировать компоненты фразеологизмов по степени их семантической маркированности, по характеру их значения (В.П. Жуков, А.В. Кунин): «Компонент в составе фразеологизма испытывает влияние центростремительных (фразеологических) и центробежных (лексико-семантических) сил. Основная часть компонентов, несмотря на семантическую маркированность достаточно высокой степени (например, прономинальную или семную), прочно удерживается в орбите фразеологической структуры. Вместе с тем определенная часть компонентов (особенно лексически маркированных) создает неустойчивость внутри фразеологизма, предопределяя различные формы фразеологической переходности» [2; с. 132].

Ценным для решения вопроса о статусе слова в составе ФЕ, на наш взгляд, является рассуждение Д.Н. Шмелева о том, что хотя лексическая семантика компонентов «как бы растворяется в значении целого, но вместе с тем она и отражает значение целого, в связи с чем слово потенциально сохраняет способность к разрушению «отражен-

ного» значения в новых контекстах. Поэтому утверждения о «бессмысленности» таких слов не кажутся правильными» [5; с. 266]. По мнению Д.Н. Шмелева, компоненты ФЕ в процессе комбинаторного взаимодействия подвергаются двустороннему преобразованию: во-первых, они теряют некоторую часть лексико-семантических свойств, «как бы растворяясь в значении целого»; во-вторых, они «отражают значение целого», то есть, став компонентами фразеологизма, приобретают новые качества, которыми до этого не обладали.

Н.Ф. Алефиренко, соглашаясь с этой точкой зрения, находит ей объяснение: «Действительно фразеомобразующее взаимодействие единиц различных структурных уровней не уничтожает, а преобразует их лексические и грамматические свойства <...> так как фразеомобразующее взаимодействие — не разрушающее, а деривационно-созидающее начало языковой динамики» [1; с. 17].

На наш взгляд, решение этой проблемы зависит от того, с какой группой фразеологических единиц имеет дело исследователь. Мы обратимся к устойчивым сравнениям. Единицы типа как слеза, как голубки, как две капли воды, как вороново крыло, как в аптеке, как на голгофу, как баран на новые ворота, как снег на голову, как гром среди ясного неба представляют собой значительную часть русской фразеологии.

Научное описание системы устойчивых сравнений началось в конце 60-х годов прошлого века в работах А.В. Кунина, В.М. Огольцева, А.Г. Назаряна, Н.М. Сидяковой и др. В последние два десятилетия интерес к этим единицам заметно усилился, о чем свидетельствует появление целого ряда словарей устойчивых сравнений.

Для того чтобы выявить специфику синонимических отношений в сфере устойчивых сравнений, необходимо определить те существенные структурно-семантические признаки, которые определяют особое место этих единиц во фразеологии.

Образная компаративная структура включает в себя прежде всего компоненты, выражающие логические элементы сравнения, которые обычно называют «членами сравнения»: элемент А (тема сравнения), элемент В (образ сравнения), и элемент С (основание сравнения), *tertium comparationis*. Необходимым элементом языковой компаративной структуры является также показатель сравнения *m*, указывающий в условиях образного сравнения на факт уподобления первого члена сравнения второму. Например: «Я наслаждаюсь и люблю жизнь больше всех прокуроров, вместе взятых. Ты говоришь — риск? А я говорю — да. Пусть обмирает *душа*, пусть она *дрожит*, как овечий хвост, — я иду прямо, я не споткнусь и не поверну назад» (В. Шукшин «Охота жить»).

В приведенном тексте употреблено устойчивое сравнение, состоящее из элемента А (*душа*), обозначающего индивидуального носителя признака, элемента В (*овечий хвост*) — образа сравнения, элемента С (*дрожит*), выражающего основание сравнения, а также показателя сравнения союза *как*. Компоненты устойчивой компа-

ративной конструкции, как видно из примера, не представляют семантического единства во фразеологическом смысле, их лексические значения не подвергаются десемантизации, поэтому устойчивые сравнения обладают полной логической мотивированностью выраженных в них компаративных отношений.

В результате семантических изменений в сочетании знаменательное слово, выражающее образ сравнения, выступает в понятийной функции и в сочетании с союзом служит средством выражения представления об индивидуальном признаке предмета (*дрожать как овечий хвост, дрожать как заяц, дрожать как в лихорадке*). Эта новая функция сочетания обеспечивается особым значением, которое некоторые исследователи называют суперсегментным.

В составе устойчивого сравнения (УС) в результате семантических преобразований компонент, выражающий элемент В, сохраняет свое прежнее значение, но служит не для осуществления номинации а, по словам В.М. Огольцева, «выступает лишь в понятийной функции и в сочетании с союзом служит средством выражения представления об индивидуальном признаке предмета» [4; с. 59].

Еще одна особенность компонентов УС заключается в том, что не все они подвергаются семантическому преобразованию. Слова, выражающие элементы А (тема сравнения) и С (основание сравнения), не проявляют каких-либо сдвигов в своей семантике. Совершенно иное происходит со словом, выражающим элемент В (образ сравнения). Сущность семантического преобразования, затрагивающего компоненты т (модуль сравнения) и В (образ сравнения), заключается в выделении наиболее характерного признака субстанции, иначе сказать, в особой напряженности, интенсивности признака, который объективно или в силу установившейся языковой традиции оказывается превалирующим. Этот признак приобретает «напряженность» лишь в случае употребления слова в качестве элемента В устойчивого сравнения. Таким образом, компаративная функция слова связана с видоизменением его семантики: из многих признаков, характерных для данного предмета, выделяется один, который и дает предмету дополнительную характеристику, а слову — особый, дополнительный оттенок значения.

Очевидно, что не все знаменательные слова способны выполнять компаративную функцию. Существует ряд ограничений.

1. Элемент В есть понятие о предмете — носителе ряда признаков. Поэтому слово, выражающее элемент В может быть только именем существительным или субстантивированной частью речи. Другие части речи способны выражать лишь вторичные элементы В, представляющие собою не субстанцию, а признаки субстанции.

2. Компаративная функция проявляется лишь в том случае, если слово, выражающее элемент В, находится в исходной форме.

Сравним два примера. «Здоровенный голый *парень*, молодой, весь коричневого, *здоровый как бык*; одни трусы на нем, какие-то короткие, из блестящей материи...» (А. Стругацкий, Б. Стругацкий «Обитаемый остров»); «Как же, думаю, он вытерпит? Ну, думаю, закаленный, наверно. Наверно, думаю, *кожа, как у быка, — толстая*» (В. Шукшин «Калина красная»). В первом случае в устойчивом сравнении *здоровый как бык* элемент А, *парень*, обозначает индивидуального носителя признака, элемент С, *здоровый*, обозначает сам признак, элемент В, *бык*, обозначает субстанцию, одним из признаков которой является мощь и здоровье. Во втором предложении создается иная картина. Элемент А — *кожа*, элемент С — *толстая*, а имя существительное в форме косвенного падежа — *как у быка* — представляет уже не элемент В, а лишь компонент, грамматически распространяющий и, следовательно, логически ограничивающий элемент В, одноименный элементу А: *кожа* (А) *толстая* (С), *как кожа* (В) *у быка*.

Следовательно, слово-компонент УС, в соответствии с тезисом Д.Н. Шмелева, утрачивает номинативную функцию, но приобретает функцию компаративную, связанную с некоторыми лексико-грамматическими ограничениями. Эта функция формируется в устойчивом сравнении и соотносится с его значением, во-первых, и со значением слова — во-вторых.

Таким образом, природа компонента УС отличается от компонента фразеологизма, что, конечно, сказывается на характере системных связей этих языковых единиц. Ведь явления полисемии и синонимии в системе УС связаны с варьированием компонентов их логико-элементного состава. Определение статуса компонентов устойчивого сравнения, их семантико-грамматических особенностей, несомненно, будет способствовать решению проблемы системного описания русской фразеологии.

Литература:

1. Алефиренко Н.Ф. Фразеология в системе современного русского языка. — Волгоград: Перемена, 1993
2. Жуков В.П. Русская фразеология. — М.: Высшая школа, 1986
3. Молотков А.И. Основы фразеологии русского языка. — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1977
4. Огольцев В.М. Устойчивые сравнения в системе русской фразеологии. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1978
5. Шмелев Д.Н. Современный русский язык. Лексикология. — М.: Наука, 1977

Средства речевого воздействия на стыке двух культур

Покровская О.С., студент

Ростовский государственный экономический университет («РИНХ»)

Современная наука содержит в себе парадоксальное явление — наряду со строгими, фундаментальными взглядами, теориями, положениями, наблюдается тенденция объяснять необъяснимое, доходящая в своём крайнем выражении до пара- и квазинаучных течений. Астрологический прогноз, гороскоп, книги по нумерологии, ясновидению, магии, практикумы по медитации, гаданию и т.п. в обилии представлены на полках магазинов и читальных залов библиотек и находят своего читателя.

В настоящее время нео-эзотерические веяния популярны как в России, так и в странах Запада, вследствие чего в переводческой практике в большой степени востребован перевод литературы эзотерического характера. Сталкиваясь с эзотерическими текстами, переводчик работает в рамках эзотерического дискурса. Здесь и далее мы рассматриваем дискурс как «вид особой социальной данности», существующей «прежде всего и главным образом в текстах, но в таких, за которыми встаёт особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, — в конечном счете — особый мир» [Степанов, 1995]; как способ познания, способ поуровневого отражения объективно, независимо от нашего сознания существующей реальности, принуждающая мировоззренческая сила, включающая систему установок как индивидуальных, так и коллективных (т.н. коллективное бессознательное) [Махницкая, 2009]. Иначе говоря, дискурс — это пространство со своей спецификой мышления. При этом, для успешного создания качественного текста-перевода полезно придерживаться основных правил построения необходимого на данный момент дискурса.

Учитывая особенности эзотерического дискурса, можно выделить такие его черты, как:

- сфокусированность вокруг духовно-нравственной, этической проблематики (вечные вопросы смысла жизни и смерти, добра и зла, любви во всех её проявлениях, чувства долга по отношению к себе и другим, назначения человека и перспектив человечества и др.)

- воспитательное воздействие на реципиента, расширение и трансформирование его сознания (внушение новых критериев оптимальной жизнедеятельности на уровне «4го измерения», духовных ценностей невидимой реальности «тонкого мира») как первостепенная коммуникативная задача

- назидательно-воспитательный, разъясняющий и мобилизирующий характер повествования

- «сознание» как базовый концепт; присутствие концептов «тайна», «чудо», подчёркивание ценности иррациональной, сверхъестественной силы, обладающей неограниченными возможностями [Сунгуртян, 2006]

- высокая степень символизма и ритуализации («Различные предметы и события рассматриваются как знаки, указывающие на действия сверхъестественных сил, а обряды и ритуалы выступают в роли текстов, с которыми человек обращается к этим силам» [Бабаева, 2003: 214])

- «приписывание обычным словам особого смысла

- антитеза мира повседневной реальности и стези Духа» [Белянин, 2003: 156]

- стремление объединить религиозное и научное мировоззрения, дать объяснение в принципе необъяснимому, выразить невыразимое, передать непередаваемое

- активное обращение к феномену иррационального

- достижение коммуникативно-прагматической цели (часто — доказательства чего-либо нелогичного) посредством обращения к эмоциональной сфере, подсознанию читателя с применением языковых средств манипулятивного воздействия или нейролингвистического программирования [Сунгуртян, 2006]

Кроме того, текст эзотерического дискурса — как и любой текст — отражает специфические черты, обусловленные образом мышления, который характерен для того или иного культурного пространства. Проблема взаимосвязи языка и мышления является традиционной проблемой философии и лингвистики. (См. работы Вильгельма Гумбольдта, Жака Дерриды, Льва Выготского, Эдварда Смита, Ричарда Нисбета и др.) Нами рассматривается случай различия немецкого и русского менталитетов, находящего проявление в языке и вызывающего сложности при переводе текстов эзотерического дискурса. Обычная для немецкого мышления склонность к подробному, максимально логичному изложению, языковой игре, анализу внутренней формы слова находит противоречия в таких известных чертах русского мышления, как масштабность, отсутствие внимательного отношения к деталям, отчётливости контуров образов и идей, нелогичность, несистематичность, на которые указывал ещё в начале 20го века Н.А. Бердяев и которые сохранились в нашей культуре до сих пор [Моисеева, 2010].

Учитывая существующую взаимосвязь языка и мышления [Герасимова, 2006], а также основную прагматическую задачу эзотерического дискурса, мы находим, что ключевыми единицами перевода эзотерического текста являются пассажи, содержащие манипулятивные приёмы речи.

Среди наиболее распространённых языковых средств, служащих для «трансформации сознания» реципиента, принято называть следующие:

- обращение к фразеологическому фонду языка как отсылка реципиента к проверенному многолетним опытом знанию

— повторы: синтаксические параллелизмы, лексические повторы, звукопись

— использование внутренней формы слова как элемент языковой игры (с целью подтверждения излагаемой автором идеи), часто — для создания парадокса.

Существенно, что в эзотерическом дискурсе изобразительно-выразительные средства языка (каламбуры, пословицы, метафоры и т.п.) выполняют не столько эстетическую, художественную сколько прагмалингвистическую функцию — функцию убеждения, переубеждения, функцию программирования сознания и мышления.

Анализ текста книги Беаты Бунцель-Дюрлих «Экстрасенсорика и ясновидение» (Beate Bunzel-Dürlich «Medialität & Hellsichtigkeit») и её перевода отчётливо показывает на существование двух значимых проблем. Во-первых, те языковые средства, которые хорошо «работают» в одной культуре, не эффективны в другой и не приводят к ожидаемому воздействию на читателя. Во-вторых, проблема подбора эквивалентной по экспрессивности и адекватной по прагматической задаче языковой единицы для текста-перевода при воссоздании манипулятивного эффекта единицы перевода.

Ниже приводятся наиболее яркие примеры трудных случаев перевода, обусловленных культурно-специфическими по своей природе способами применения языковых средств «трансформации» сознания реципиента в немецкой и русской лингвокультурах. Языковая игра [нем. Sprachspiel, термин Людвиг Витгенштейна], основанная на богатой внутренней форме слова и объективирующая новое содержание при сохранении или изменении старой формы [Гридина, 1996], гармонична, и эффективна в контексте немецкого эзотерического дискурса. В частности, она используется для совмещения «несовместимых», на первый взгляд, смыслов слов.

Пример 1.

«Denken wir an menschliche Werte, wertvoll, Wertlosigkeit, der Wert einer Ware und an Redewendungen wie «sich unter oder über Wert verkaufen» oder «Das ist es mir wert!»

Wert ist immer mit einem subjektiven Gefühl verknüpft, in der materiellen Welt wie im zwischenmenschlichen Dasein. Natürlich kann der Wert eines Gegenstandes in Geld festgelegt werden, aber ist er das wert? An dieser Frage erkennen wir das subjektive Empfinden eines Wertes. So wie ein altdeutsches Sprichwort sagt:

«Wat dem ehnen sin Uhl — is dem andern sin Nachtigall»

(Was dem einem seine Eule — ist dem anderen seine Nachtigall)» [S. 256–257]

Задумавшись над словом «ценность» — «человеческие ценности», «ценный», «обесценивание», «цена товара», а также такие обороты речи, как: «Это стоит ценить!» или «купить за бесценок», «надуть в цене».

Ценность всегда субъективна, как в материальном мире, так и в межличностных взаимоотношениях. Естественно, ценность можно измерить в денежном эквиваленте, но стоит ли оно того? И

здесь опять мы встречаемся с субъективным восприятием ценности. Как говорится, «на вкус и цвет товарища нет» [С. 256–257].

Перед нами явное обращение к идиоматическому фонду языка, используемое в качестве убеждения читателя в истинности высказывания автора. Старинная немецкая пословица оригинала содержит яркие визуальные образы (совы и соловья), которые ассоциативно связаны с таким контрастом, как пение соловья и уханье совы. Аналогичная по сути пословица «На вкус и цвет товарища нет», знакомая русскому читателю, уступает, на наш взгляд, образному ряду текста-оригинала, так как оперирует абстрактными понятиями, а не конкретными образами. В результате переводческой трансформации, нацеленной на сохранение «узнаваемости» языковой единицы (пословица как убедительный аргумент, опирающийся на многовековой опыт народной мудрости) происходит снижение эмоциональной выразительности текста, потеря исходного ассоциативного плана.

Пример 2.

«Der Vorteil ist, dass ich durch das Integrieren meiner medialen Fähigkeiten bei meiner beratenden medialen Tätigkeit in der Praxis auf die Menschen «ganz normal» wirke, sodass ich ebenfalls mediale Unternehmensberatung und Firmencoaching durchführen kann — ganz ohne «Zirkus und Zauberei» [S. 151].

«Преимущество моего положения в том, что, интегрировав свои медиумные способности в практические консультации, я создаю впечатление «совершенно нормального человека» и даже могу таким образом консультировать фирмы и предприятия — без «фокусов, зрелищ и балагана» [С. 151].

В подлиннике мы наблюдаем образное выражение, экспрессивность которого усиливается звукописью немецких слов — ganz ohne «Zirkus und Zauberei». Передача на русский язык связана либо с потерей аллитерации, что ослабляет прагматико-эстетический эффект воздействия.

Пример 3.

«In diesem Kapitel möchten wir uns langsam an das Thema herantasten, in dem wir uns einmal unsere deutsche Sprache mit einigen dazugehörenden Wörtern näher ansehen wollen, um zu erkennen, wie sinnträchtig unsere Sprache eigentlich ist.

Vom Einfall zum Zufall

Diese Formulierung ist ein schönes Wortspiel, welches ideal zu diesem Thema passt. Wollen wir nun beide Wörter, Einfall wie Zufall, näher unter die Lupe nehmen:... Noch einmal zur Erinnerung: Beim Einfall fällt etwas ein. Aber: Wo kommt es her? Wo fällt es hin? Es fällt ein: in uns. Etwas außerhalb von uns, aus dem Kosmos, aus dem Wissenden Feld. Da Kreativität sehr viel mit Medialität zu tun hat, wartet ein kreativer Mensch also auf den Einfall, darauf, dass ihn etwas jenseits von seinen Gedanken erreicht, um es in seiner Art und Weise dann umzusetzen. Genau genommen sind wir bei Einfällen immer Dolmetschen. Wir übersetzen die Energie in die Materie!

Widmen wir uns nun dem Zufall. Es gibt eine Redewendung, die heißt:

Es gibt keine Zufälle!

Was bedeutet diese Redewendung? Alles, was uns geschieht, hat einen Sinn, eine tiefere Bedeutung, also einen Hintergrund. Um diese Redewendung wörtlich nehmen zu können, müssen wir das Wort Zufall definieren, damit es verständlich wird. Im Umgangssprachlichen steht Zufall für etwas, das unabhängig von uns aus heiterem Himmel zufällt — ohne Absicht, ohne Sinn, ohne zufällig! Stimmt das? So wird das Wort angewendet, aber das bedeutet es noch lange nicht! Was steckt denn wortwörtlich hinter einem Zufall?

Es fällt uns etwas zu. Wo fällt es denn her? Warum gerade zu uns? Warum verfehlt es uns nicht? Es ist also ein Bezug da zum Fallen, es fällt zu: uns, unseren Freunden, unseren Eltern, Geschwistern, Nachbarn, Kollegen, wem auch immer, es ist jedenfalls eine gerichtete Absicht dahinter. Also gibt seine gerichtete Kraft, die nach dem Gesetz der Resonanz Dinge geschehen lässt, die wir bestellt haben.

Also müsste es richtig heißen:

Es gibt nur Zufälle — denn der Zufall ist gesetzmäßig!» [S. 108–109].

«В этой главе мы постепенно подберемся к теме, в названии которой объединены два относящихся к ней слова немецкого языка, что подтверждает, насколько наш язык наполнен смыслом.

От свалившейся идеи к случайности

[Комментарий переводчика: в оригинале — *Vom Einfall zum Zufall. Einfall* с немецкого — (внезапная) мысль, идея, *Zufall* с немецкого — случай, случайность. Автор подчеркивается смысл общего корня (*fall* — падение, случай) двух слов]

Данная формулировка представляет собой красивую игру слов, идеально подходящую к нашей теме. Увеличим оба слова под лупой: со свалившейся идеей мы подробно познакомились в главе 8.6.3 «Человек в роли реципиента» (вторая часть книги). Вспомним еще раз: когда нас осеняет, падает некая идея.

Но: откуда она приходит? Куда падает? Она сваливается ... в нас. Нечто из внешнего мира, из космоса, из поля знаний. Так как творчество очень связано с медиумизмом, творческий человек ждет, пока не свалится идея, пока не достигнет что-то его мыслей, чем он потом по-своему воспользуется. Если точнее, мы всегда во время этого процесса являемся переводчиками. Мы переводим энергию в материю!

Поговорим теперь о случайности. Есть такой оборот речи:

Случайностей не бывает!

Литература:

Как его понимать? Все, что с нами происходит, имеет смысл, глубокое значение, свою подоплеку. Для того, чтобы использовать этот оборот речи дословно, нужно дать определение слову «случай». В разговорном языке случаем обозначается что-то, что не зависит от нас и сваливается среди ясного неба — без намерения, без смысла, чисто случайно! Верно? Так это слово используется, однако уже давно не соответствует своему значению. Что же буквально скрывается за словом «случай» (Zufall)?

К нам падает нечто. Откуда же падает? Почему прямо к нам? Почему он не попадает мимо нас? Существует подписка на случай (подобно подписке на периодические издания, например), он падает к: нам, нашим друзьям, родителям, братьям и сестрам, соседям, коллегам, и всегда направлен с целью. Итак, есть направляющая сила, которая, согласно закону резонанса, позволяет происходить тому, что было нами заказано.

Таким образом, правильно считать так:

Существуют только случайности — потому что случайность закономерна!

[С. 108–109]

В немецком изложении центральное место занимает на самом деле «красивая игра слов»: совпадающий в обоих случаях корень, к которому присоединяются разные приставки, что всё вместе позволяет «перевернуть» смысл поговорки и «доказать» тезис, который априори является абсурдным.

В переводе на русский язык внутренняя форма немецких слов бесследно теряется, остаётся ничем не обоснованный для русского читателя парадокс. Переводческим решением, способным разрешить возникшее противоречие между богатой внутренней формой немецкой пары слов (*Einfall* и *Zufall*) и отсутствием подобной семантической связи русских слов (падение и случай), стало добавление комментария с лингвистическим пояснением. Отметим, что комментарий здесь является вынужденной мерой и в какой-то степени — признанием невозможности передать существующую в тексте подлинника игру «внутренней формы слов».

Итак, значительные трудности при переводе текстов эзотерического дискурса с немецкого на русский язык обусловлены следующими факторами. Во-первых, это несовпадения в идиоматическом фонде обоих языков, во-вторых, это традиционная для немецкого образа мышления языковая игра, выражение которой не всегда возможно средствами языка переводящей культуры. Языковая игра немецкого эзотерического текста представлена активным применением звукописи, а также обращением к «внутренней форме слов», что может вызывать сложности перевода.

1. Бабаева Е.В. Тексты гороскопов как отражение социальных ценностей и норм // Массовая культура на рубеже XX–XXI веков: Человек и его дискурс/ Сборник научных трудов под ред. Ю.А. Сорокина, М.Р.

2. Белянин В.П. Язык религиозных объединений тоталитарного типа // Массовая культура на рубеже XX — XXI веков: Человек и его дискурс/ Сборник научных трудов под ред. Ю.А. Сорокина, М.Р. Желтухиной, ИЯ РАН. — М.: Азбуковник, 2003. — 368 с. — С. 155—166.
3. Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999, 352 с.
4. Герасимова Н.И. Проблема исследования «характерного» в языке и мышлении // Известия ВУЗов. Сев.-Кав. Регион. Общественные науки. Вопросы филологии. Спецвыпуск. 2006. — С. 20—23.
5. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. — Екатеринбург, 1999. — 210 с.
6. Гумбольдт В. Фон Избранные труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1984. — 400 с.
7. Гумбольдт В. фон Язык и философия культуры. Сборник трудов. — М.: Прогресс. 1985. — 448 с.
8. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. — СПб.: Алетея, 1999. — 208 с.
9. Деррида, Ж.. Письмо и различие. — М.: Академический проект, 2007. — 495 с.
10. Махницкая Е.Ю. О соотношении понятий дискурс и текст // Вестник РГЭУ. — Ростов-на-Дону: РГЭУ. — 2009.
11. Сунгуртян К.К. Лингвориторика антропоцентрической стратегии переводного эзотерического дискурса (Дж. Голдсмит) // Язык. Текст. Дискурс: Межвузовский научный альманах / Под ред. Г.Н. Манаенко. Выпуск 4. — Ставрополь — Пятигорск: Пятигорский государственный лингвистический университет, 2006. — С. 101—110.
12. Моисеева Н.А. Проблема национального сознания в русской философии. — 2010. — [http://www.rgazu.ru/db/vestnik/2010\(3\)/gum/001.pdf](http://www.rgazu.ru/db/vestnik/2010(3)/gum/001.pdf)
13. Nisbett R.E., Smith E.E. Formal vs. Intuitive Reasoning: Cultural Preferences for Formal versus Intuitive Reasoning — USA: University of Illinois, University of Michigan — <http://www-personal.umich.edu/~nisbett/formalreas.pdf>
14. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. Сборник статей. — М.: РГГУ. — 1995. — 432 с. — <http://abuss.narod.ru/Biblio/stepanov.htm>
15. Beate B.-D. Medialität & Hellsichtigkeit. Das Lehrbuch. Subtile Wahrnehmungspotentiale erkennen und trainieren — 4. Auflage 2008 — © 2007 Windpferd Verlagsgesellschaft mbH, Oberstdorf — 311 S.
16. Беата Б.-Д. Экстрасенсорика и ясновидение. — Ростов-на-Дону:Феникс,2011. — 320 с.

Национально-культурная специфика реализации концепта 'гостеприимство' в русской пословичной картине мира

Смирнова Л.А., соискатель

Казахский национальный педагогический университет им. Абая

Концепты, являясь базовыми категориями, участвуют в формировании фонда знаний индивида и передаче информации, и поэтому представляют большой интерес для человечества при изучении пословиц и поговорок. Рассматривая язык как предмет культуры, в настоящей статье мы исследуем «культурный» слой языка, охватывающий русскую пословичную картину мира, где концепт 'гостеприимство' занимает важное место в языковом сознании русского народа, являясь одним из ключевых, национально-детерминированным и отражающим этнический характер народа.

Именно данный концепт и связан с традициями этноса, а значит, дает представление о культурной картине мира русского народа.

Для начала обратимся к словарям современного русского языка, которые помогут нам более точно выявить лексическое значение слова «гостеприимство». Так, «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д.Н.Ушакова, представляет ГОСТЕПРИИМСТВО как радушие по отношению к гостям, любезный прием гостей. [4]

В словаре С.И. Ожегова также ГОСТЕПРИИМНЫЙ означает радушный к гостям [2].

Синонимами слова «гостеприимство» в русском языке являются такие слова, как «радушный» и «хлебосольный». [5; 84]

В библейском словаре дается развернутое определение «гостеприимства». Гостеприимство — это готовность с искренней радостью принять гостей, кем бы они ни были и в какое бы время не пришли;

— это щедрость души человека;

— сочетание благородства, щедрости и уважения к людям;

— гостеприимный дом не бывает пуст, а его хозяин — одинок [6].

Таким образом, из всего вышесказанного можно сделать вывод, что гостеприимство — это готовность, желание принимать гостей; это радушие, хлебосольство.

Именно гостеприимство является нравственно-этической ценностью человека, что подтверждается обширным пословичным материалом: для репрезентации данных о национально-культурной специфике концепта 'гостеприимство' в русской пословичной картине мира, который является и предметом настоящего исследования, нами было проанализировано 66 языковых единиц. Рус-

ские пословицы и поговорки о гостеприимстве отражают представление о приоритете нравственных качеств в гостевом этикете, свидетельствуют о национально-культурной детерминированности ценностей и соответствующих стереотипов в ситуации гостеприимства.

Следует указать, что гостеприимство, в силу парадоксальности русского менталитета, имеет не только достоинство, но и недостатки.

В целом, в паремиях зафиксированы разнообразные представления о ценности отношений в ситуации гостеприимства, характеризующие обыденное сознание русского народа.

Подтверждения находим в научных трудах таких видных лингвистов, как Э. Бенвениста, В. Гумбольдта, А.А. Потебни, Э. Сепира; в философских трактатах И. Гердера, Э. Кассирера, К. Леви-Стросса, Г. Штейнтала; в работах лингвистов, занимающихся проблемами когнитивной семантики, а именно Н.Д. Арутюновой, А. Вежбицкой, В.В. Красных, И.М. Кобозевой, Е.С. Кубряковой, Ю.С. Степанова, И.А. Стернина, С.Т. Тер-Минасовой.

Национально-культурная специфика реализации концепта 'гостеприимство' в русском языковом сознании обусловлена особенностями национального характера, а именно: объективизацией понятия «широта русской души».

С древних времен на Руси традиция гостеприимства была в почете. Есть такая пословица: «Кто в гости не ездит, к себе не зовет, тот недобрым слывет».

Исследуя примеры художественной литературы, связанные с концептуализацией 'гостеприимства', нами были выделены следующие тематические группы, в которых 'гостеприимство' представляет: 1) личность гостя/хозяина и ее свойства (самобытность характера человека); 2) открытость, радушие; 3) щедрость угощения; 4) отношение к дому/жилищу; 5) приверженность к традициям, обычаям, обрядам и ритуалам; 6) выражение гостями благодарности хозяевам; 7) внутренняя симпатия хозяев по отношению к гостям; 8) советы по приему гостей хозяевами жилища.

1. Личность и ее характер (гость) с положительным отношением к гостям: *Доброму гостю хозяин рад; Нежданный гость лучше жданных двух; Гостю почет — хозяину честь; Гость доволен — хозяин рад; Гостям дважды радуются: встречая и провожая; Доброму гостю хозяин рад; Хорош гость, если он не засиживается; Добрый гость всегда впору; Для дорогого гостя и ворота настежь*. Встречается в пословицах и поговорках также негативное отношение к гостям: *Незванный гость хуже татарина; Ранний гость — до обеда; Званный — гость, а незванный — пес; Гость дорогой, некупленный, даровой; Ломливый гость голодный уходит; Кто ходит незванный, редко уходит незванный; На незваного гостя не припасена и ложка*.

2. Открытость, радушие: *Напоил, накормил и спать уложил; Чем богаты, тем и рады; Гость в дом — хозяину радость; Хорош гость, коли редко ходит; Редко свиданье — приятный гость; Добро пожаловать, до-*

рогие гости, милости просим! Гость на гостя — хозяину в радость.

3. Щедрое угощение: *Чем хата богата, тем рада; Гостю щей не жалей, а погуще лей; Что есть в печи, все на стол мечи; Умел в гости звать, умеет и угощать; Жалеть вина — не видать гостей; Что поставят, то и кушай, а хозяина в доме слушай; Пирог ешь, да хозяина не съешь; Изба красна углами, обед — пирогами; Без обеда не красна беседа; Не спрашивают: чей, да кто и откуда, а садись обедать, Про гостя хорошо, а про себя поплоче*.

В целом, анализ пословиц и поговорок позволил выделить основные признаки концепта 'гостеприимство', актуальные для русской языковой картины.

Очевидно, что представления о ценности гостеприимства восходят к традициям, мифологии и религиозным учениям. Для представлений о ценности гостеприимства в русской языковой картине мира является признание важности отношений, возникающих между людьми в ситуации гостеприимства, построенных на уважении и терпимости. Национальная специфика проявляется в том, что преобладание установки на себя (эгоизм, одиночество, замкнутость, жадность) является предосудительным в русских фразеологических единицах, а ценность гостеприимства осознается как способность и желание поддерживать социальные контакты, ассоциируется с высоким социальным статусом (способом его демонстрации), соотносится с образом щедрого, радушного и открытого человека.

4. Расположение к дому: *Будь, как у себя дома;*

5. Приверженность к традициям, обрядам, ритуалам: *Просим к нашему хлебу и соли; Красному гостю — красное место. Русский человек хлеб-соль водит*.

6. Благодарность гостей хозяевам: *Бог на стене, хлеб на столе; Добро пожаловать, дорогие гости, милости просим! У нас на Руси прежде гостю поднеси, Ваше дело — пить, а наше — говорить (потчевать), Умел в гости звать, умеет и встречать; Напой, накорми, а после вестей попроси; Рад не рад, а говори: милости просим!*

Семантическое пространство концепта 'гостеприимство' в русском языке многослойно. Следовательно, на уровне бытового сознания русских данный концепт ассоциируется с развлечением, весельем, хорошим настроением и щедрым угощением.

7. Внутренняя расположенность (симпатия) — *Хоть не богат, а гостям рад*.

8. Обычай, советы: *По первому зову в гости не ездят, Кому нет привету, и хозяина дома нету, На незвано не ходи, на неслано не ложись, Кошка может — гостей замыкает (засыкает), Погасил незначай свечу — жди гостей, Дрова в печи развалились — к гостям, Нож со стола упал — гость будет, ложка или вилка — гостя; Кто поперхнется, к тому спешный посол; У нас на Руси прежде гостю поднеси; В гости ходить — и к себе надо водить; В чужом доме не будь приметлив, а будь приветлив; У себя, как хо-*

чешь, а в гостях, как велят; Где рады, там не учащий, а где не рады, век не бывай.

Таким образом, сравнительный анализ русских паремий позволил исследовать концепт 'гостеприимство' и его актуализацию в менталитете этого народа. Выявилась общность в представлении данного концепта в паремиях, проявляющаяся в признании постулата: «быть гостеприимным — это хорошо». В русских паремиях зафиксированы сходные модели поведения, а именно, отношение к званым, незванным, неожиданным гостям, загостившимся людям. Русским паремиям свойственно употребление прецедентных имен, названий животных для обозначения нежеланных гостей и жадных хозяев. Отличительной особенностью русских паремий является наличие пословиц — примет, выражающих модель поведения, а именно, отношение к неожиданным гостям. По количеству паремий можно судить об актуальности концепта 'гостеприимство', являясь показателем внутренней культуры, развивает чувство дружбы и товарищества в русском языковом сознании.

Пословицы с концептом 'гостеприимство' свидетельствуют о весьма специфическом понимании в русском национальном сознании: мы готовы не просто отдать лучший кусок, а поделиться последним. Встретить, накормить, да еще и дать что-нибудь напоследок естественно для русского человека.

Издавна у русского народа существует традиция встречать гостя на пороге своего дома. Хлеб-соль — это одновременно и приветствие, и выражение радушия, и пожелание гостю добра, и благополучия: *Хлеб-соль кушай, а добрых людей слушай.* Без хлеба нет жизни, нет истинного русского стола. Об этом говорят русские пословицы: *Хлеб всему голова; Хлеб на стол, так и стол — престол; Плох обед, коли хлеба нет; Хлеб — дар божий, отец, кормилец; Хлеба ни куска, так и в тереме тоска, а хлеба край, так и под елью рай.* Как известно, соль также играет важную роль в жизни человека: *Без соли, без хлеба худая беседа; Без хлеба — смерть, без соли — смех.*

Следует указать, что гостеприимство, в силу парадоксальности русского менталитета, имеет не только достоинство, но и недостатки. Русский человек привык расточительно относиться как к природе, так и к материальному богатству, руководствуясь здесь народной мудростью: *Бог взял, Бог дал.* Этим объясняется необоснованная беззаботность, легкомысленность, и иллюзорная уверенность в поступках русского человека.

Концепт 'легкомыслие' выражен в трех русских словах, неизвестных в качестве национальных признаков какому-

либо другому народу мира: «авось», «небось», «как-нибудь»: *Русский человек любит авось, небось да как-нибудь; Авось да небось доводят до того, что хоть брось; Русский крепок на трех сваях: авось, небось да как-нибудь; На авось не надейся; Русский на авось и взрос.*

В то же время, в русских пословицах можно встретить осуждение людей, которые являются негостеприимными, не умеют встретить гостей и накормить их: *И в гости не ездит, и к себе не зовет; Худ Матвей, не умеет потчевать гостей; Зовут Фокою, а живет собою: в гости не ездит и к себе не зовет; Он сам себе рад (т. е. негостеприимен); Зазвал гостей глодать костей; Пара липовых лещей да горшок пустых щей; Есть чего слушать, да нечего кушать.*

Языковое обозначение концепта 'гостеприимство' в русских пословицах и поговорках может быть представлено в виде фрейма, который формируется за счет понятий, ассоциирующихся с данным концептом. Таким образом, к ним относятся понятия, частично синонимизирующиеся с концептом 'гостеприимство'. Каждое из этих ключевых понятий образует некие смысловые поля, которые частично пересекаются между собой и наполняются определенной лексикой. Гостеприимство, являясь показателем внутренней культуры, развивает чувство дружбы и товарищества. Соответственно, концепт 'гостеприимство' непосредственно связан со следующими аспектами: 'прием', 'радушие', 'душевность', 'угощение'. Высокая частотность функционирования в художественном тексте лексемы 'гостеприимство' свидетельствует об актуальности, значимости данного понятия в русской национальной картине мира. Таким образом, языковое выражение концепта 'гостеприимство' в русском языке характеризуется многообразием пословично-поговорочного фонда репрезентации культуры гостеприимства.

Итак, языковая репрезентация концепта 'гостеприимство' способствует формированию русской национальной картины мира, что обусловлено спецификой национально-культурного контекста, особенностями языкового сознания русского народа, частотностью употребления характерных языковых единиц и личностной картины мира авторов. Дальнейшее изучение русской языковой картины мира представляется нам перспективным, так как знание специфики национально-культурного контекста и использование лингвистических средств, учитывающих национальные особенности в процессе перевода и интерпретации, способствуют достижению необходимой эффективности в процессе межкультурной коммуникации.

Литература:

1. Даль В.И. Пословицы русского народа. — М., 1999
2. Толковый словарь Ожегова онлайн — Режим доступа — URL: <http://slovarozhegova.ru/> [электронный ресурс]
3. <http://www.kubsu.ru/> [электронный ресурс]
4. ТСРЯ: Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 4 т. — М., 1935—1940.
5. Абрамов Н. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. — М., 1999.
6. Библийская энциклопедия. М., 2005

Россия в украинской прессе

Солдатов Ж.Г., студент

Киевский национальный университет им. Т.Г. Шевченко

Вопрос об образе России в украинской прессе — тема не новая. Государства, богатые переменами в своём экономическом, политическом и историческом развитии всегда представляют собой благодатный материал особенно для критики, как в отечестве, так и за рубежом. В этом смысле, Россия, как главный преемник распавшегося Советского Союза, была и остаётся предметом обсуждения в мировых средствах массовой информации.

В рамках данной статьи предпринимается попытка охарактеризовать Россию глазами украинцев за последние два года с помощью газет, журналов и статей, размещённых в Интернете; выделить основные объекты критики по отношению к России и выяснить, почему образ России, создаваемый украинскими журналистами, скорее негативный, чем наоборот.

В современном мире залогом устойчивости, независимости государства является его собственное национальное информационно-культурное пространство. С распадом СССР украинское общество, которое в течение долгого времени было информационно закрытым, ощутило на себе давление мощного информационного потока с Запада, поскольку в условиях глобализационных процессов трудно изолироваться от внешнего мира. Опасность заключается в том, что национальные общества при таких условиях могут достаточно легко терять свой специфический менталитет и попадать под влияние других культур. В этих условиях сохранение культурных традиций, национального менталитета и национально-культурной целостности становится первоочередной задачей. Именно СМИ могут сыграть решающую роль в усилении консолидации общества и сохранении его национально-культурной самобытности. От структуры, содержательного наполнения, защищенности национального культурно-информационного пространства, его способности адекватно удовлетворять потребности общества во многом зависит успех реализации стратегических национальных задач.

Большое значение в деятельности СМИ принадлежит журналистскому корпусу. Функцией деятельности журналиста является внедрение в массовое сознание определенных оценок явлений и фактов с целью оказания воздействия на нее. Эти оценки явлений и фактов несут в себе мировоззренческую ориентацию, т.е. направлены на формирование определенной системы ценностей. Такая функция журналистики предполагает высокий уровень ответственности журналиста, и поэтому особое значение приобретают требования к профессионализму журналистской деятельности. Многие украинские журналисты свой труд направляют на укрепление национальных интересов, придерживаются высоких моральных и профессиональных стандартов. Вместе с тем сегодня в условиях влияния рыночных механизмов коммерческие факторы в

работе СМИ угрожают этическим аспектам деятельности журналистов, подталкивают их к использованию разнообразных манипуляций общественным сознанием в угоду интересам определенных кругов и группировок.

В Украине на образ России влияли газовые споры, российско-грузинская война 2008 г. и ее последствия, споры по поводу русского языка. Дополнительными факторами можно назвать споры по поводу украинской истории, где главные темы — голодомор и отношение к украинской повстанческой армии (УПА), а также дискуссии в связи с 300-летним юбилеем Полтавской битвы.

Имидж страны на мировом уровне — субстанция сложная и уязвимая. Однако, в этой уязвимости как раз и раскрывается её сущность, т.е. любое событие может, к примеру, поменять вектор критики иностранных журналистов, обратить её в похвалу или наоборот создать такие клише, от которых трудно избавиться.

Устаревшие представления о роли информации в жизни общества как своеобразной формы обслуживания этой «общественно-производственной машины», еще господствуют в сфере наших средств массовой коммуникации. Считается, что информация должна предоставляться не сама по себе, а лишь как средство формирования общественного мнения, регулирования поведения больших человеческих масс, то есть нечто вроде команд, подаваемых от одной части машины к другой. Отсюда необходимость создания механизмов отсева нежелательной информации, различные формы цензуры, несмотря на формальную ее запрет и т.п. Для структур власти всегда большим соблазном является возможность регулировать информационные потоки в желательном для себя направлении, либо даже вводить в каналы коммуникации дезинформацию, если этого, как они считают, требуют интересы государства.

Как и во многих других сферах жизни украинского общества, главной чертой стратегического противостояния в информационном пространстве является распределение между силами проимперского сорта и теми, которые ориентированы на создание независимого и демократического государства. В информационном пространстве СНГ господствуют средства массовой информации бывшего Союза. С легкой руки телевидения Останкино в мировое информационное пространство по-прежнему идет большая часть информации о состоянии дел в Украине, Грузии, Чечне и других странах. Реакция со стороны украинских масс-медиа не является достаточно оперативной и адекватной силовому информационному давлению. Недостаточное внимание к овладению мировым информационным пространством со стороны государственных структур, медлительность в создании независимых информационных агентств приводит к формированию в мире отрицательного имиджа относительно

Украины, а это влечет к значительным экономическим и политическим потерям.

Каждое государство в своей внешнеполитической деятельности стремится достичь трех основных целей — репрезентация себя в необходимом свете, установление своего влияния над какими-либо процессами или субъектами международных отношений и обеспечение гарантий стабильного и безопасного собственного существования и развития. Из различных путей достижения этого оптимальным является именно информационный: информация — ресурс нематериальный, а благодаря разветвленной и все больше глобализированной сети СМИ еще и широко пропускающий и всеобъемлющий, что позволяет осуществлять разноуровневое влияние за разнообразными формами и каналами, но не единственной смысловой нагрузкой. Но самое главное — способность оказывать влияние опосредованно и ненавязчиво.

Современная информационная политика РФ является одним из направлений практического воплощения модели более жесткого как внутривнутриполитического, так и внешнеполитического курса, обоснованного В. Путиным и его ближайшим окружением. Главным приоритетом в отношениях РФ со странами СНГ, в том числе и с Украины, провозглашены собственные национальные интересы РФ. В Концепции национальной безопасности РФ они трактуются так, что рост центробежных процессов в СНГ квалифицируется как одна из крупнейших внешних угроз. Согласно указанной Концепции страны СНГ рассматриваются как сфера преимущественных геостратегических интересов РФ, поэтому усиление любых других геополитических игроков на постсоветском пространстве рассматривается как непосредственная угроза национальной безопасности РФ.

Перманентные попытки РФ нанести удар по имиджу Украины направлены на ограничение Украине в осу-

ществлении собственных шагов по переориентации интересов на экономико-политическую и культурном сотрудничестве с западным сообществом и удержания в своей сфере влияния. Ведь главным приоритетом в отношениях РФ со странами СНГ, в том числе и с Украины, провозглашены собственные национальные интересы РФ. В Концепции национальной безопасности РФ они трактуются так, что рост центробежных процессов в СНГ квалифицируется как одна из крупнейших внешних угроз. Согласно указанной Концепции страны СНГ рассматриваются как сфера преимущественных геостратегических интересов РФ, поэтому усиление любых других геополитических игроков на постсоветском пространстве рассматривается как непосредственная угроза национальной безопасности РФ, почему она и пытается оказать противодействие, в частности на информационном уровне, что неоднократно доказывало свою эффективность.

Сейчас Украина все еще остается объектом игры внешних политических сил, в частности России. Трудные экономические условия и отсутствие в украинском политикуме мощных национально-культурных стремлений не позволяют создать альтернативу медиальному влиянию России в информационном пространстве Украины. Дискурс власти работает по логике расширения, покорение: это дискурс силы. В последнее время из лексики российских политиков и общественных деятелей почти исчезли слова «Россия», «Российская Федерация». Они говорят преимущественно о «великой России». Самой распространенной проекцией с российской стороны относительно Украине стали образы «хитрого малоросса» (простоватого, необразованного, но жуликоватого, вероломного) и «хохлацкой галушки». И на современном этапе Россия продолжает проектировать свой негативный образ на Украину.

Литература:

1. Шимченко Л. Громадянська ідентифікація особи як чинник формування української політичної нації. — авт дис. к.е.н., Київ — 2007. — 18 с.
2. Грицак Я. Про змістовність і беззмістовність націоналізму в Україні // Страсті за націоналізмом. — К.: Критика, 2010. — 295 с.

Мифологические образы и мотивы в поэзии В.С. Высоцкого (традиции и новаторство)

Стоянов В.В., аспирант

Ставропольский государственный университет

Активное обращение к различным формам мифомышления — одна из магистральных, интересных и пока недостаточно изученных тенденций развития искусства и литературы XX века. Анализ диалога художника с мифологической системой / системами позволяет выявить возможный мифологический код его творчества, что способствует более глубокой интерпретации текста. Ми-

фологический пласт занимает значительное место в наследии В.Высоцкого, если учесть, что кроме эксплицитной и имплицитной мифологических структур в него можно включить образы и мотивы, относящиеся к архетипическим константам бытия и мышления (природные стихии и явления, рождение, смерть, дом, дорога, цифры, числа и т.п.). В то же время не следует преувеличивать

роль сказочной мифопоэтики в лирике Высоцкого: семантика многих образов и мотивов у него значительно шире, поскольку вбирает в себя не только (и не столько) фольклорные начала, сколько личностный взгляд автора.

К подобным образам относится дом / дорога. Дом — место рождения, становления личности, смерти человека, среда его бытия — является моделью мира. Традиционно дом как цивилизованное, освоенное и потому безопасное место противопоставляется дикому, чужому и враждебному пространству, например, дороге или лесу, который в фольклоре является сферой хтонических ужасов. Макроконцепт путь / дорога как универсалия мировой культуры значим в славянской и особенно русской картинах мира. «Неустроенность, конфликтность, неприютность нашей жизни актуализировала в нашем подсознании концептуальный архетип *дороги, пути* как пространства хаоса, противостоящего стабильности дома, освоенного культурой пространства. С дорогой связаны скитания, поиски судьбы, счастья, дорога — это фантом, держащий нас в плену часто бессмысленного движения, не дающий перейти к разумной стабильности жизни» [3, 30].

Понятия порога, пути, дороги, перепутья, перекрёстка и обозначающий их пласт лексики занимает важное место в поэзии Высоцкого, прежде всего в его исповедальной лирике, где выстраивается целостная аксиология пути — как индивидуально-личностного, так и общенационального, народного. Обострённое «чувство пути» пронизывает различные проблемно-тематические уровни его поэзии — от ранних стилизаций под городской романс («Весна ещё в начале») — до стихов-песен зрелого периода, где путь, проходимый лирическим героем, чаще всего являет собой метафору пути жизненного, полного множества препятствий, через преодоление/непреодоление которых раскрывается истинное «я» героя («Моя цыганская», «Кони привередливые», «Очи чёрные», «Райские яблоки», «Купола», «Своя колея», «Горизонт», «Натянутый канат», «Охота на волков»). Мотив пути реализуется с помощью пространственных образов, нередко предельных (обрыв, край, последняя черта, финишная лента, горизонт, красные флажки, натянутый канат),

Согласно мифологической традиции, образ пути / дороги у Высоцкого остаётся пространством небезопасным, но мифологема дома усложняется по сравнению с традиционной моделью. В концепте «дом» возможно прямое соотношение понятия с такими референтами действительности, как здание, постройка, двор, улица, и такими сложными метафорическими явлениями, как атмосфера, лад, строй жизни. Поэтому повествование о доме — это повествование о судьбе человека, а в ряде ситуаций — и о судьбе Родины. Э. Лассан пишет: «... рассказ о доме в русской литературе — это практически всегда окрашенный грустно рассказ о доме, которого уже нет, нет как здания <...> или как его обитателей» [1, с. 104]. Это наблюдение исследователя нашло подтверждение в опыте деревенской прозы и в поэзии Высоцкого.

В сказочной ипостаси у поэта две разновидности мифологемы дома: женский («светлый терем», «дворец») — и большой дом (по В.Я.Проппу), «дом большой», где «не смотрят на тебя с укорами», мужской, братский, «всегда твой дом» с «тесным кругом» и определённой замкнутостью, куда «не каждый попадал». В стихотворениях «Большой Каретный», «В этом доме большом раньше пьянка была...» «большой дом» поэтизируется и идеализируется — ведь это дом друзей и для друзей: «Я скажу, что тот полжизни потерял, / кто в Большом Каретном не бывал», «И всё же, где б ты ни был, где ты ни бредёшь, / Нет-нет да по Каретному пройдёшь», «Есть у нас что-то больше, чем рюмка вина — / У друзей, у друзей». Переименован Большой Каретный, нет прежнего круга друзей, нет самого героя в прежнем его качестве («Где твои семнадцать лет?»).

В «Балладе о детстве» в целом ряде характерных для Высоцкого тем реализована мифологема родного дома. «Дом на Первой Мещанской — в конце» имеет обобщённое символическое значение при всей своей адресной конкретности. Он — срединная точка, расположенная между верхом и низом, тьмой и светом, из которой должно начаться освобождающее движение. Освобождающее — поскольку этот дом совершенно откровенно соотнесён с тюрьмой посредством всей образной системы стихотворения, где помимо вышеназванных мотивов огромную роль в создании и развитии лирического сюжета играет холод, тюрьма-утроба, тоннель, стена и коридор. В «Балладе о детстве» сама система коридорная» объединяет смежные пространства коммуналки и тюрьмы, — переход из коридора нашего в тюремный коридор почти обыденен, естественен и прост до изумления. Разные люди, населяющие этот дом, тоже объединены в «одну семью» и уравнены страданиями. Но как раз на этом фоне возникают «персональные судьбы» героев, по-разному относящиеся к установленным правилам общежития или, по крайней мере, по-разному пытающиеся реализовать себя в этом доме. Витька-спорщик, вступивший в неопределённый конфликт с законами «системы», но который, что принципиально важно, остался внутри неё и потому «кончил «стенкой», кажется»; бесстрашная Маруся Пересветова, нарушившая за своей перегородочкой принцип всеобщего бедного равенства, «жизнь заканчивает» зло и некрасиво, умирая «возле двери». Здесь следует отметить, что дверь — важная составляющая мифологемы дома у поэта. Во-первых, она, как в случае с Марусей Пересветовой, означает порог / границу: «Головой упал у нашей двери» и, во-вторых, демонстрирует легко осуществляемый вход в замкнутое пространство дома: «двери настежь у вас», «Отопрёт любому дверь», «открытые двери // Больниц, жандармерий», — от «Не спасёт тебя крепкий замок» до «Двери наших мозгов // Посывало с петель».

Возвращаясь к «Балладе о детстве», отметим, что «персональные судьбы» Витьки и Маруси — это же варианты ограниченного и недостаточного перемещения внутри тюремного пространства, где «можно лишь от двери до стены» («Ребята, напишите мне письмо...»). Альтернативной же им и потому важнейшей фигурой

этого произведения (кроме, естественно, авторского я) является «пророк» — метростроевец, сформулировавший ключевую мысль о гибельности «системы коридорной», предложивший парадоксальный способ достижения «света» — через тоннель (то есть через низ) и, в конце концов, сломавший дом.

Уничтожение дома — постоянный мотив поэзии Высоцкого, реализуемый в нескольких вариантах. Самый простой и распространённый — непосредственное разрушение: «Ударил с маху гирею по крыше» («Песня о старом доме»), «Выбил окна и дверь // И балкон уронил» («Ой, где был я вчера...»), «От могучего напора // Развалилась хата, — / Пров оттяпал ползабора / Для спасенья брата» («Про двух громилов — братьев Прова и Николая»). Часто встречается у поэта мотив пожара: «Горят огнём Бадаевские склады» («Ленинградская блокада»), «Горящие русские хаты / Горящий Смоленск и горящий рейхстаг» («Братские могилы»), «Догорают угли / Там, где были джунгли», «Не в леса одета / Бедная планета, / Нет — огнём согрета мать-земля!» («Набат»), «Пожары над страной всё выше, жарче, веселей» («Пожары»), «Ну, например, о доме, что быстро догорел» («Давайте я спою вам в подражанье радиолам»), «Ратный подвиг совершил, дом спалил» («Лукоморья больше нет»),

Дом рушится и в результате нашествия разнообразных чужаков: «...И вдруг приходят двое / С конвоем», («Весна еще в начале»), «Но вот явились к нам они — сказали «Здрасьте!» («У нас вчера с позавчера...»), «Вдруг в окно порхает кто-то / Из постели от жены» («Песня про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие»), «Глядь — дома Никсон и Жорж Помпиду» («Жертва телевиденья»); а рядом с ними — «чёрт — чертяка — чёртик — чёртушка» («Про чёрта»), «зеленый змий» — «крокодил» — «джинн» («Песня-сказка про джинна»), стая вампиров («Мои похороны, или Страшный сон очень смелого человека»), «невидимка» («Невидимка»)....И в результате: «Мне дом не квартира, — / Я всю скорбь скорблю мировую» («Жертва телевидения»).

У Высоцкого любой дом почти всегда становится гиблым, страшным, опасным местом, а потому маркируется отрицательно. Рассматривая, например, «Мои похороны, или Страшный сон очень смелого человека», мы убеждаемся в том, что и собственная «квартира», посреди которой — «вот те на» — гроб! — самое натуральное гиблое место со всеми полагающимися атрибутами: персонаж погружён в сон («состояние дремотное»), вино — яд, слух упомянут как признак жизни, а зрение, видимо, отсутствует, — персонаж вообще ни жив ни мёртв: «Вот мурашки по спине // Смертные крадутся...» — не говоря уже о том, что вокруг гроба собрались упыри-кровососы-вурдалаки. Дом как подробно изображённое странное место присутствует и в «Песне-сказке о старом доме на Новом Арбате». К этому ряду можно добавить «Про чёрта», «Песню-сказку про джинна», «Ой, где был я вчера», «Смотрины». Показательно, что в двух последних произведениях персонаж — активный участник бе-

зобразий, граничащих со смертоубийством, — сравнивает себя то с «раненым зверем», то с «болотной выпью», что опять-таки вызывает ассоциацию дом — лес / болото. Да и финальная драка «не по злобе» участников смотрин, в ходе которой они «всё хорошее в себе // Доистребили, напоминает самоуничтожение нечисти в «страшных Муромских лесах» («Песня-сказка о нечисти»). В поэтической системе В.С.Высоцкого дом (Чужой ли, собственный ли), эта традиционная принадлежность жизненной области, зачастую оказывается именно гиблым местом и становится «сферой хтонических ужасов»: «Убивают <...> прямо на дому!» («Песня-сказка про джинна») или: «Для созидания в коробки-здания // Ты заползёшь, как в загонны на закляние» (...?). Параллельно с серьёзным использованием мифопоэтического дома существует и иронико-пародийное его осмысление, что мы видим в той же «Сказке о несчастных сказочных персонажах»: самого Кошечку к царице не пускают. Да и инициация в виде пьянки достаточно двусмысленна, хотя, если вдуматься, это вполне распространённая, даже традиционная форма обряда посвящения юноши, принятия его в мужское общество («В этом доме большом...»). Вертопрах спалил избушку бабки-ведьмы («Лукоморья больше нет»), джинн — зелёный змий — крокодил не может выстроить обязательный в подобных (сказочных) случаях «до небес дворец» («Песня-сказка про джинна»), «терем с дворцом» кто-то занял, и милую, которую выманивают из заколдованного дикого леса, склоняют к раю в шалаше («Здесь лапы у елей дрожат на весу...»).

Шутки и парадоксы придают ироническое звучание мифопоэтике, но она может рушиться и в полном отрыве от комического, когда возникает страшная контаминация двух мифологем на основе гротескового «сочетания несочетаемого» (имеется в виду прежде всего «Старый дом» — вторая часть дилогии «Очи чёрные»). Н.М. Рудник совершенно справедливо замечает, что в этом случае «создаётся образ гиблого места» [2]. Действительно, это мёртвый дом (тишина, мрак, тень промелькнула, стервятник спустился, из-под скатерти нож, барак чумной, воздух вылился, смрад, драки, самоубийства). Однако если говорить о цикле в целом и, соответственно, о трактовке старого дома в нём, то нам придется не согласиться с мнением исследователя о том, что «сюжет цикла традиционен для фольклора и литературы: это путь героя волшебной сказки». Здесь мы видим не просто «путь героя волшебной сказки», а лишь его фрагмент, двучлен, обозначенный главами совершенно чётко: 1 — «Погоня», 2 — «Старый дом». Обратим особое внимание и на то, что в традиционном сюжете гиблое место должно быть до погони. Оно есть в первой части произведения и представлено с использованием целого ряда мотивов и образов, характерных для фольклорной поэтики классического гиблого места: болото, «лес стеной», опьянение героя, ослепление его (не видать ни рожна — налил глаза), дождь — как яд, погибель пришла — смерть — побори вас прах — лихой перепляс — бубенцы плясовую играют с дуги (пляска смерти)... А далее — спасение: хмель

иссяк — на кряж крутой — целым иду. В диалогии образ гиблого места удваивается, только акцентируется, как нам представляется, в первой части возможность гибели физической, а во второй — духовной.

В большой дом не попадают в результате ухода от погони — туда чаще всего забредают случайно или следуя совету помощника. Уходя от погони, возвращаются в родной дом. Потому убедительной представляется идея О.Ю. Шилиной о том, что здесь поэт переосмысливает архетип блудного сына: «...не блудный сын, а обитатели дома расточили своё «имение» [4]. Тем более что в цикле песен для «Бегства мистера Мак-Кинли», созданном незадолго до написания диптиха «Очи чёрные», поэт уже обращался к этому мотиву, явно симпатизируя блудным сыновьям: «Мы не вернёмся, видит бог, <...> // Ни под покров, ни на порог» («Мистерия хиппи»).

Новаторство Высоцкого в воссоздании мифологемы дом / дорога видится в том, что снимается традиционная оппозиционность этих образов: гиблым местом может быть не только дорога, но и дом. Переосмысливается и мифологема блудного сына: в утрате или уничтожении родного дома виноват не только он, но и обитатели этого дома, которые не смогли его сберечь.

Видное место в мифологеме дом / дорога занимает образ коня / коней, что соответствует мифо-фольклорным и литературным традициям. На пути встречаются препятствия, опасности, имеющие двойственную природу. Особо маркируются такие точки пути, как лес, старый дом, церковь, кабак, загробный мир.

Литература:

1. Лассан Э. О соотношении концепта «дом» с другими концептами в текстах русской культуры / Текст. Узоры ковра: Сборник статей научно-методического семинара «Textus». — Санкт-Петербург — Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999, с. 103—105.
2. Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С.Высоцкого: Канд. дис. М., 1994.
3. Черепанова О.А. Путь и дорога в русской ментальности и в древних текстах // Доклады III научной конференции «Рябининские чтения 99». Сборник научных докладов. — Петрозаводск, 2000
4. Шилина О.Ю. Нравственно-психологический портрет эпохи в творчестве В.С.Высоцкого // Мир Высоцкого: Выпуск II. М., 1998.

Концепт пути в лирике В. Высоцкого

Стоянов В.В., аспирант

Ставропольский государственный университет

Время — тридцать лет после ухода из жизни В. Высоцкого, переоценка ценностей на рубеже веков — дают нам возможность по-новому взглянуть на наследие барда, в первую очередь, поэтическое.

Правомерным представляется рассмотрение творчества В. Высоцкого, как личности, сумевшей сказать-спеть «о времени и о себе», в аспекте традиций/новаторства, на магистральных путях развития отечественной поэзии XIX-XX

В поэзии Высоцкого существует довольно значительный мифопоэтический пласт сказочных персонажей русского и зарубежного фольклора (Кощей Бессмертный, Баба-Яга, добрый молодец Иван, русалки, лешие, черти, оборотни, нечистая сила, джинн); чаще всего они воссозданы в иронико-пародийном осмыслении, о чём говорилось выше.

Вечные литературные образы Гамлета, Чёрного человека также стали у поэта объектом мифологемной рефлексии.

Как мифологемы в поэзии В. Высоцкого могут быть представлены образы политических и исторических деятелей (Сталин, Мао Цзедун, Жорж Помпиду, Ричард Никсон), выдающихся личностей (Леонардо да Винчи, Джеймс Кук).

Как мифологемы современного сознания могут восприниматься объекты НТР — наряду с традиционным образом корабля появляются образы самолёта, автомобиля, телевизора, микрофона (последние положения, думается, заслуживают специального рассмотрения).

Наконец, хочется подчеркнуть аксиологический аспект функционирования мифологем в поэтическом мире Высоцкого, о чём лучше всего сказал он сам:

Чистоту, простоту мы у древних берём,
Саги, сказки — из прошлого тащим, —
Потому что добро остаётся добром —
В прошлом, будущем и настоящем!

Песня о времени, 1975.

веков. Темы хулиганства, эпатажа, воровства, дома/дороги, поисков смысла жизни, творчества, веры, истинных ценностей, памятника/памяти могут поставить поэта в один ряд с авторами любимыми и известными.

Исследователями проведена немалая работа по выявлению основных тематических групп поэзии В. Высоцкого (военные, тюремные, спортивные, альпинистские, сказочно-фантастические, любовные песни), ее

жанровой специфики. Однако при интерпретации произведений поэта возможны и другие подходы — например, изучение концептосферы и ее компонентов, что поможет вписать наследие В. Высоцкого в русскую поэтическую традицию и составить представление о его творческой индивидуальности. Сквозными у поэта являются мотивы движения, пути/дороги в их разных модификациях, анализ которых позволяет говорить об аксиологическом и онтологическом наполнении его поэзии. В статье рассматривается концепт пути и связанная с ним пространственная организация стихотворений В. Высоцкого.

Макроконцепт путь/дорога как универсалия мировой культуры значим в славянской и особенно русской картинах мира. «Неустроенность, конфликтность, бесприютность нашей жизни актуализировала в нашем подсознании концептуальный архетип *дороги, пути* как пространства хаоса, противостоящего стабильности дома, освоенного культурой пространства. С дорогой связаны скитания, поиски судьбы, счастья, дорога — это фантом, держащий нас в плену часто бессмысленного движения, не дающий перейти к разумной стабильности жизни» [3, с. 30].

Известно, что мотив пути (абстрактное)/дороги (конкретное) играет важную роль в поэзии, особенно в лирике нравственно-философской. Нет ни одного большого русского поэта, у которого концепция пути не была бы средством выражения авторского сознания, его творческой индивидуальности — достаточно вспомнить наследие Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блока, Есенина, Твардовского, поэтов Серебряного века. В самой идее пути органично реализуется мотив развития жизни отдельного человека и целого общества. Идея эта актуализируется в общественном сознании на исторических рубежах, что нашло подтверждение в поэтических исканиях XIX столетия, современном для В. Высоцкого контексте (бардовская и рок-поэзия).

По Ю. Лотману, «путь, который пространственно может быть представлен в виде линии, — это непрерывная последовательность состояний, причем каждое состояние предсказывает последующее». В поэзии В. Высоцкого можно выделить, на наш взгляд, несколько путевых ситуаций: уход из дома в поисках счастья, доли (архетипическая ситуация), бегство от самого себя, насильственная разлука с домом как наказание за содеянное или инакомыслие, путь как нравственные искания смысла жизни, себя, веры, любви, преодоление препятствий, борьба, это может быть путь друг к другу, путь обратный — к дому, который ассоциируется с обретением духовных ценностей или осознанием невозможности вернуться в прошлое, наконец, путь в никуда. Рассмотрим некоторые ситуации.

В ранней поэзии В. Высоцкого с характерной для нее тюремной тематикой нередко встречается мотив насильственной разлуки с домом и дороги туда, *на дачу* («Бодайбо», «Все позади — и КПЗ, и суд...», «О нашей встрече», «Попутчик», «Банька по-белому»), а также мотив побега из мест заключения («Зэка Васильев и Петров зэка», «Весна еще в начале»):

А меня в товарный — и на восток,
И на приiski в Бодайбо.

.....

<...> я здесь добывать

Буду золото для страны.

Все закончилось, смолкнул стук колес,

Шпалы кончились, рельсов нет...

.....

Но пока я в зоне на нарах сплю

Я постараюсь все позабыть.

Здесь леса кругом гнутся по ветру,

Синева кругом — как не быть!

Позади семь тысяч километров,

Впереди — семь лет синевы...

Бодайбо (1961)

Лирический герой стихотворения «Все позади — и КПЗ, и суд...» (1963) ожидает: «Куда пошлют меня работать за бесплатно», убеждает себя: «А мне ж ведь в общем наплевать, / Куда, куда меня пошлют», а когда узнает, что заключенных «везут туда — в Тьмутаракань — / Кудай-то там на Кольский полуостров», советует матери: «<...> кончай рыдать, / Давай думать и гадать, / Когда меня обратно привезут!» Персонаж стихотворения «Попутчик» получает 58-ю статью и оказывается на Севере. Героя стихотворения-песни «Банька по-белому» (1968) «два красивых охранника / Повезли из Сибири в Сибирь». Обостренное «чувство пути» характерно для стилизации под городской романс «Весна еще в начале» (1962).

Во всех указанных произведениях географические координаты, условия заключения и род занятий там (золотые приiski, добыча полезных ископаемых, лесоповал) обозначены в общих чертах, условно-символично, лишены конкретики. Мы разделяем точку зрения исследователей, которые считают, что тюремная тематика воссоздается В. Высоцким не в традициях «блатного» фольклора, а в символическом ключе, «способствуя философской, этической разработке проблем личностной и творческой свободы/несвободы» [Скобелев А. Шаулов С. 1991, с. 98].

Наиболее значительным в названном ряду произведений видится «Банька по-белому» (1968), в которой условно-символический план повествования гармонично сочетается с фиксацией отдельных конкретных деталей бани, а главное, с воссозданием эмоционально-психологических состояний лирического героя, рефлексией человека, утратившего прежние идеалы и веру и не обретшего новых. Драматизм достигается локализацией пространства. Баня — место знаковое, сакральное для русского сознания, место испытаний, инициации, очищения не только физического, но и духовного, утрата старого, но и обретение нового статуса, новых символов веры. В стихотворении-песне не просто приемы фольклорной стилизации — здесь обращение к основам национальной самоидентификации, загадке русского национального характера. Фольклорный ключ актуализи-

рует типичность, вневременность ситуации и состояний лирического героя. Сказочно-песенная атмосфера создается на разных уровнях: лексическом (банька, хозяйшка, краешек, утречком раненько, березовый веничек, белый свет, междометия «эх», «ох»), синтаксическом — параллелизм в 4-ой строфе:

Сколько веры и лесу повалено,
Сколь изведено горя и трасс!
А на левой груди — профиль Сталина,
А на правой — Маринка анфас.

Композиционной основой стихотворения-песни становятся контрастные универсалии: горячо/холодно, левое/правое. Императив Протопи/Не топи тоже носит контрастный характер. Условно-символический план гармонирует с исторической конкретикой: культ личности, охранники, Сталин, наследие мрачных времен. Двуплановость повествования реализуется и в смелом соединении абстрактного и конкретного: «Сколько *веры* и *лесу* повалено,/ Сколь изведено *горя* и *трасс!*», в метафорах: «Из тумана холодного прошлого/ Окунаюсь в горячий туман», «И хлещу я березовым веничком / По наследию мрачных времен». Экспрессия усиливается игрой слов: «Протопы ты мне баньку *по-белому*, — / Я от *белого* свету отвык», «Променял я на жизнь *беспросветную* / *Несусветную* глупость мою», «Повезли из *Сибири* в *Сибирь*». Повторы строф не только обусловлены жанром песни, благодаря вариативности они сообщают произведению дополнительные смысловые оттенки. В итоге название и его финал с маркированной интонацией:

Протопи!..
Не топи!..
Протопи!..

— дают надежду на свет.

Раздумья о путях лирического героя и его современников нашли отражение в системе условно-символических пространственных образов стихотворения-песни «Моя цыганская» (1967—1968). Лирический герой стремится к «празднику жизни», «веселью», но не может обрести их ни во сне, ни наяву. Поиски духовных ценностей приводят его в кабак, где он находит лишь «рай для нищих и шутов», чувствует себя как «птица в клетке». Даже в церкви «смерд и полумрак».

Голос совести, дающий некое изначальное интуитивное представление о том, «как надо», заставляет героя всюду мучительно распознавать неподлинное: «Все не так, как надо...». Устремленность лирического «я» к обретению высшего, надвременного смысла существования запечатлелась в его символическом движении «на гору впопыхах». Пространственные образы горы, поля, леса, реки выступают здесь как «традиционные формулы русского фольклора, связанные с семантикой рассеивания, избытка горя» [Рудник]. Через соприкосновение с родной

стихией горе «рассеивается», но ненадолго. Трагедия утери современной душой чувства Бога, рая передана через оксюморонную «конфликтность» самого поэтического языка («Света — тьма, нет Бога!») и посредством возникающего в финале иносказательного образа ада, который воплощает неминуемое возмездие за неполноту внутренней жизни, за компромиссы с совестью:

А в конце дороги той
Плаха с топорами...

.....

Вдоль дороги все не так,
А в конце — подавно...

Обращает на себя внимание аксиологическая глубина выстроенной здесь поэтической модели пути: утрата сокровенной веры в рай неизбежно влечет за собой другое — страшное — знание о том, каким будет «конец» «дальней дороги».

Путь как пространственно-временная величина потенциально включает способность выражать смену нравственно-психологических состояний рефлексирующего человека, следующего по нему. В произведениях «Банька по-белому», «Моя цыганская» путь актуализируется не столько в непосредственно-физическом, пространственном смысле, сколько в метафорическом — как поиски смысла жизни, себя, веры, любви. Это качество поэзии В. Высоцкого еще отчетливее проявляется с течением времени, в его произведениях 70-х годов.

Одним из ярких примеров оригинальной организации художественного пространства может служить песня В. Высоцкого «Горизонт» (1971).

Пространственная организация первой же строфы дает читателю / слушателю некое понятие об эфемерной ограниченности пространства нереальным «краем земли» и являющимся «финишем» «горизонтом», который сам по себе отмечает границу зрительного восприятия человеком окружающего. Во второй строфе завязка сюжета песни: пари, заключенное лирическим субъектом с неким лицом или же коллективом («Условье таково: чтоб ехать — по шоссе, / И только по шоссе — бесповоротно»). В практически безграничную картину вносится жесткая корректура — пространство суживается до асфальтовой линии, зажатой между двух обочин, и оставшейся недостижимой цели — «горизонта», «края земли». По наблюдению Д.С. Лихачева, с пространственным образом тесноты в давние времена на Руси ассоциировались тоска, печаль. Отметим также: к ситуации пари или спора Высоцкий довольно часто прибегает в построении сюжетов своих песен. Сталкивая в подобной ситуации двух, а иногда и более участников, он, таким образом, помогает проявиться характеру, истинному «я» каждого из них («На стол колоду, господа...», «Дорожная история» («Я вышел ростом и лицом»), «Чужая колея»).

Припев, повторяющийся в «Горизонте» четыре раза, придает тексту динамику, ощущение постоянного, непрерывного движения своей первой строкой («Нама-

тываю мили на кардан»), являющейся оригинальной метафорой, хотя и основанной на реальном устройстве автомобильной трансмиссии. Вторая же часть припева (последние две строки) указывает на градацию опасности, которой подвергается лирический герой, участвуя в странной гонке с самим собой, финиш которой — горизонт. Так, если в первом припеве это лишь предчувствие чего-то недоброго, основанное на использовании поэтом народных примет («Но то и дело тень перед мотором — / То черный кот, то кто-то в чем-то черном»), то в последующих смутное предчувствие трансформируется в совершенно реальную угрозу — натянутый через дорогу трос и, в конце концов, стрельбу по колесам, которая на скорости, когда «песчинка обретает силу пули», обернется неизбежной катастрофой.

Лирический герой В. Высоцкого, как правило, подвергается опасности. Варьируется только степень и последствия столкновения с последней: от мизерных до ужасающе-огромных. Поэт не раз говорил на своих концертах, что писать об обычном человеке — не интересно («Разве интересно было бы вам, например, слушать о том, как человек приходит с работы, ужинает, смотрит телевизор и ложится в постель?.. Поэтому я и стараюсь поставить своего героя в какие-то особенные обстоятельства... Потому что когда человек подвергается опасности, то показывает всего себя, ту часть, которой обычно не видно...» (В. Высоцкий. Концерты в Казани. Запись — октябрь 1979)).

В следующей строфе автор прибегает к гиперболизации скорости, с которой движется автомобиль лирического героя: «Но стрелки я топлю — на этих скоростях / Песчинка обретает силу пули...» На наш взгляд, данная гипербола может выполнять здесь функцию еще большего ограничения пространства — не только обочинами шоссе, по которому едет автомобиль. При движении на большой скорости объекты, расположенные по сторонам от маршрута движения автомобиля, визуально «смазываются», образуя собой некий коридор. Мы получаем уже не открытое пространство, зажатое лишь рамками шоссе, а замкнутый стенами (пусть не существующими в реальности) коридор.

Еще одну ипостась опасности, подстерегающей лирического героя на пути к заветной цели, являют собой «скользкие повороты», на которых приходится тормозить, хотя в условиях заключаемого пари и оговаривалось: «... только по шоссе — бесповоротно».

«Мой финиш — горизонт — по-прежнему далек» — лирический герой вроде бы начинает осознавать недостижимость финишной черты, но его словно подхлестывает тот, кто «из кустов стреляет по колесам». Ведь не будут чинить столько препятствий на дороге одинокому путнику, стремящемуся к недостижимому, мифическому краю земли.

И вот, наконец, развязка. Для кого-то, быть может неожиданная, а для кого-то вполне предсказуемая: «Но тормоза отказывают, — кода! — / Я горизонт промахиваю с хода!» Трактовать последние строчки песни можно по-разному, и вариантов здесь может быть не один и не

два. Если рассматривать весь путь, проделанный лирическим героем как развернутую метафору пути жизненного, то горизонт — это его закономерный конец, то есть смерть, уход, но уход достойный, уход человека, достигшего своей главной цели, невзирая на все чинимые препятствия и опасности. Но здесь сразу возникает другой вопрос: если горизонт — конец жизни, при этом еще являясь целью движения, то есть самой жизни... Вырисовывается довольно абсурдная ситуация. Глядя же с другой стороны, горизонт есть лишь предел восприятия, шоссе за финишной лентой не кончается ни обрывом, ни тупиком, а значит, логично было бы предположить, что герой движение продолжил, не смог остановиться на финише. Автор оставляет право на небольшой элемент домысла читателю/слушателю, и мы не хотим навязывать кому-либо свою точку зрения.

Организация художественного пространства в «Горизонте» органично связывается с сюжетом песни и помогает наиболее полному ее восприятию. Пространство, оформленное в некий коридор, образовавшийся вокруг шоссе, придает произведению определенную динамику, способствует скорой «смене декораций» и, соответственно, развитию событий.

Таким образом, концепт пути в произведении реализуется, в первую очередь, в смысловых значениях борьбы, противоборства, поединка, пари.

Говоря о концепте пути в лирике В. Высоцкого, невозможно не упомянуть песню «Кони привередливые» (1972), являющую собой развернутую метафору-путь лирического героя к «последнему приюту». Постоянное нахождение на краю обрыва, дорога «по-над пропастью» приводит «в гости к Богу». Здесь поэт также прибегает к образу пространственного предела (обрыва, пропасти), столь характерного для его исповедальной лирики.

В «Райских яблоках» (1978) в условной форме выведена перспектива загробного пути лирического «я», душа которого «галопом» устремляется в рай «набрать бледно-розовых яблок». За сказочно-авантурным сюжетным поворотом таится прозрение о душе, жаждущей благодати, но внутренне не готовой к ее обретению. Переживаемое здесь разочарование носит онтологический характер: вожаемое спасение обернулось тоской «от мест этих гибких и зяблых». Да и райские сады, рисуемые воображению героя, предстают в образе тоталитарного гетто: «И огромный этап — тысяча пять — на коленях сидел». Песня выразила и личную трагедию лирического героя, в роковой момент не нашедшего Бога, и удел нации, отчужденной от сокровенного знания о душе и духовного опыта.

Как видим, многозначность отдельных образов и смысловая полифония произведений В. Высоцкого, объединенных концептом пути/дороги, присуща его нравственно-философской, исповедальной лирике.

Концепт пути у него вбирает черты многопланового символа, в котором присутствуют одновременно и прямые, относящиеся к движению в пространстве, и многочисленные внутритекстовые значения.

Литература:

1. Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого: Канд. дис. М., 1994.
2. Скобелев А., Шаулов С. Владимир Высоцкий: Мир и слово. Воронеж, 1991.
3. Черепанова О.А. Путь и дорога в русской ментальности и древних текстах // Материалы XXVIII межвузовской научно-методической конференции. СПб., 1999, Вып. 7.

Художественные концепты как смысловой фокус сказочного мира Новалиса

Ткаченко И.Г., кандидат филологических наук, преподаватель немецкого языка
Ленинградский социально-педагогический колледж Краснодарского края

В процессе изучения вопроса эволюции термина «концепт», анализируя взгляды на природу данного термина исследователей различных лингвистических направлений, приходим к мысли о наличии различных точек зрения как на определение самого термина, так и на расхожесть мнений в его типологии и методах исследования.

На сегодняшний день существует многообразие конкретных методических приемов изучения концептов, что свидетельствует о неоднородности самого явления. В связи с тем, что концепт вбирает в себя большое количество смыслов и смысловых оттенков, при его реконструкции важно комбинирование данных всех уровней его представленности в языке. Поэтому применение комплексной методики признается наиболее целесообразным многими исследователями (Алферова 2005; Карасик 1996; Крючкова 2005; Попова, Стернин 2001 и др.).

Выбор методики или методов исследования концепта зависит, как считают исследователи, от нескольких факторов: во-первых, от подхода, в рамках которого осуществляется изучение концепта (психологический, логический, философский, лингвокультурологический, лингвокогнитивный, интегративный), во-вторых, от структурного и содержательного типа концепта, в-третьих, от языкового материала, который принимается во внимание исследователем как основа языковой объективации концепта, в-четвертых, от того, исследуется ли концепт только в пределах языковой картины мира одного этноса или в сопоставительном аспекте, когда к изучению привлекаются языковые картины мира двух или трех этносов.

В.А. Маслова считает, что «использование тех или иных методов, а также методик, приемов и способов исследования в каждом конкретном случае зависит не только от сложности концепта, но и от целей и задач, которые ставит перед собой исследователь, а также от характера лингвистических источников, являющихся материалом для рассмотрения (печатные СМИ, электронные, классическая литература, паремиологический фонд)» [3, с. 45].

В рамках нашего научного исследования мы уделяем более пристальное внимание изучению художественных концептов, «существующих в пространстве текста и представляющих собой сложное, многогранное и многоуровневое структурно-семантическое образо-

вание» [6, с. 58–60]. Художественные концепты, как отмечает С.А. Аскольдов, тяготеют к образу, но образ в данном случае лишь намек, ключ к раскрытию по части целого. Изучение языковой репрезентации художественного концепта является важным и необходимым для осознания идейного смысла художественного текста и для понимания менталитета данной литературной личности, ее творческой манеры [1, с. 70].

Материалом нашего исследования как вариантом художественного текста послужила авторская сказка. «Художественный мир авторской сказки, — как отмечает Л.В. Овчинникова, — сложен для описания и изучения, для различных классификаций, но доступен и открыт для восприятия» [4, с. 70]. Для постижения смысла (концепта) в авторской сказке необходимы его «кристаллизация» (Гумбольдт), то есть «формирование слова с однозначно очерченным смыслом» [5]. Возникновение смысла слова в тексте, представляющий собой процесс кристаллизации был подробно исследован И.П. Черкасовой в её работах (Черкасова 1997, 2005). Изучение процесса кристаллизации позволяет не только определить базовые смыслы, но и проследить процесс их взаимодействия, а иногда и вытеснение одних смыслов другими» [6, с. 82]. Отметим также, что для понимания текста литературной сказки необходимо столкновение с герменевтикой, одним из методов которой является метод интерпретации. То, что, как называет Г. Гадамер, «никогда не достигнет окончательного посредничества между человеком и миром, и поэтому единственно подлинная непосредственность и данность — это то, что мы понимаем нечто как нечто» [2]. Интерпретация имеет место там, где наличествует многообразие смыслов.

Для более глубокого проникновения в художественный (сказочный) мир Новалиса и постижения авторской концептосферы нами была детально проанализирована сказка-сон отца Генриха о Голубом цветке, вошедшей в первую главу романа «Генрих фон Офтердинген» («Heinrich von Ofterdingen»). Для обнаружения наиболее значимых для Новалиса категорий, получивших свое отражение в сказке, мы провели количественный анализ имен существительных и личных местоимений, заменяющих их, осуществили анализ частотных слов и выделенных синонимических рядов, составили словарь-конкорданс и про-

анализировали процессы кристаллизации смыслов выделенных ключевых слов. Результаты наших научных исследований в данной статье представлены частично.

Сон, описанный в романе, венчает первую главу. Сон отца о голубом цветке предвосхищает сон сына. Однако в романе мы сперва узнаем о сне сына, и лишь позже отец вспоминает, что ему снился подобный сон. Данный факт можно рассматривать как иллюстрацию процесса взаимопроникновения.

Анализ сна представим по установленному плану, где первым этапом служит построение частотного словаря. В результате количественного анализа мы выделили имена существительные и личные местоимения, замещающие их, с наибольшей частотностью (5 и более): *ich* (57), *Berg* (6), *Blume* (5), *Mutter* (5), *Greis* (5).

Далее рассмотрим процессы кристаллизации смыслов выделенных частотных слов, представляющих собой, на наш взгляд, базовые концепты Новалиса.

Кристаллизация смысла концепта, базирующегося на ключевом слове **ich**.

Во сне герой попадает в родной город, в свою стихию, которая ведет его в новую жизнь, открывает ему свои неизведанные дали: «...*ich sei in meiner Vaterstadt und wanderte aus dem Tore.*», «...*doch wusste ich nicht wohin, und was ich verrichten solle.*»

Новалис упоминает известные своими лесами и лугами северные горы Гарц и передает возникшее в герое ощущение расцвета новой эпохи, нового времени для него, нового жизненного этапа, полного опасностей и испытаний: «*Ich ging nach dem Harze mit überaus schnellen Schritten, und wohl war mir, als sei es zur Hochzeit.*», «*Ich hielt mich nicht auf dem Wege, sondern immer feldein durch Tal und Wald...*»

Герой достиг вершины горы, что символизирует собой его переход на новый уровень, внутреннее ощущение гармонии и единства духовного и материального начал: «...*und bald kam ich an einen hohen Berg.*»

Лестница, ведущая в глубь горы, олицетворяет собой доступ героя к реальности, абсолюту, переход от нереального к реальному, от тьмы к свету, от смерти к бессмертию: «*Bald gewährte ich eine Stiege, die in den Berg hinein ging, und ich machte mich hinunter.*»

Höhle в тексте представляется божественным, священным местом, куда стремился попасть герой. Но для этого ему необходимо было пройти сквозь время и смерть: «*Nach langer Zeit kam ich in eine große Höhle, da saß ein Greis...*»

Неопределенность и неуверенность сменялись светом и озарением, нисшедших к герою и знаменующих собой скорую встречу с абсолютной реальностью: «*Nach einer Weile sah ich von weitem eine Dämmerung, als wollte das Tageslicht einbrechen.*»

Поляна, на которой оказался герой, представляется нам открытостью и откровением *Ich*, его обновление и преображение, состояние, которого он не испытывал ранее: «*Ich eilte darauf zu, und befand mich bald auf*

einem grünen Plane; aber es schien mir alles ganz anders, als in Thüringen.»

Ich упоен чистотой и красотой окружающего его мира и наполняющего его изнутри. Среди всей этой красоты и великолепия герой испытывает неповторимое и необъяснимое чувство (*gefiel mir Eine ganz besonders*), придавшее ему мужества и решительности (*zu Mute war*). *Ich* живет мечтой обрести совершенство и достичь наивысшей духовной ценности (*unter den herrlichsten Gestalten und Menschen*).

В одно мгновение к герою вернулось все бывшее, обыденное, погруженное в темноту и ограниченность. Пред ним вновь возник привычный мир материальных вещей, в котором он пребывал, и который встретил его приветливо и стыдливо: «*Darauf ward alles wieder dunkel und eng und gewöhnlich; ich sah deine Mutter mit freundlichem, verschämten Blick vor mir...*»

Однако еще не раз он с сожалением и тоской вспоминал об овладевшем им некогда чувстве, о мире вне времени и о старце как символе возрождения после неминуемой смерти: «*Dann erinnere ich mir nur, dass wieder jene Blume und der Berg und der Greis vorkamen...*»

В результате интерпретации мы обнаруживаем следующие смыслы ключевого слова *ich*:

1. Человек постигает все внутри себя, это обязывает его познать с начала и до конца самого себя.
2. Познание достигается путем духовного самосовершенствования.
3. Соединение в человеке духовного и материального начал создает внутреннюю гармонию и единство.
4. Человек стремится познать все тайны бытия, ведущие его к свету, абсолютной реальности и бессмертию.
5. Ощущение света и тепла придают человеку духовных сил и веры в постижении истины.
6. Достичь совершенства человек способен, лишь познав истинную любовь.
7. Внутренняя гармония придает человеку уверенности в себе и правильности своих поступков.
8. Человек есть часть материального мира, который, в свою очередь, является частью человека.

Представим процесс кристаллизации смысла базового концепта **Berg**.

Berg (гора) представляется в тексте Новалиса как центр, место встречи неба и земли, человека и божества, которое создает гармонию как условие для достижения Абсолюта, истинной реальности: «...*und bald kam ich an einen hohen Berg.*»

Автор противопоставляет *Berg* — *kein Berg*, что позволяет говорить о том, что существует реальность (как единственная в своем роде) и нереальность, вечность и время. Лишь преисполненный веры человек способен ощутить и увидеть мир вне материальности, мир абсолютный, вечный: «...*dass kein Berg in der Nähe umher mir die Aussicht wehrte.*»

Истинная реальность, свет противостоит нереальности и тьме, в которой существует материальный мир: «*Gegenüber lag der Harz mit seinen dunklen Bergen...*»

Stiege символизирует собой непрерывную связь человека с Богом, человеческую устремленность к Небесам и прохождение сквозь опасности и испытания: *«eine Stiege, die in den Berg hinein ging...»*

Жизнь представляет собой постоянные взлеты и падения. Оступившись, человек сбивается с пути и вновь ищет истинный путь к просветлению: *«Ich war wieder oben auf dem Berge.»*

Таким образом, мы выделяем следующие смыслы слова *Berg*:

1. Познание себя и Бога в себе ведет человека к вершине рая и способствует переходу на новый уровень бытия.
2. Мир духовный противостоит миру материальному, но в единстве они создают гармонию.
3. Постижение истинной реальности возможно вне материального.
4. Путь к Богу — путь исканий и испытаний.
5. Человек обретает просветление верой в Бога.

Рассмотрим процесс «распредмечивания» смысла концепта, базирующегося на частотном слове **Blume**.

Blume предстает во сне среди прочих Blumen как нечто особенное, перед которым преклонялись все остальные. На наш взгляд, речь идет об истинной, абсолютной, чистой и непорочной любви, символом которой выступает Blume: *«...unter allen Blumen gefiel mir Eine ganz besonders, und es kam mir vor, als neigten sich die Andern gegen sie.»*

Новалис ведет речь о Голубом цветке как символе непорочности, верности, истины, мудрости и постоянства. Его обладателю уготовлен путь в высшие миры, путь к совершенству, Абсолюту, где правит абсолютная любовь: *«...dann gib nur acht, auf ein blaues Blümchen, was du hier oben finden wirst, brich es ab, und überlass dich dann demütig der himmlischen Führung.»*

Отметим следующее наполнение смыслом ключевого слова *Blume*:

1. Истинная любовь совершенна и абсолютна.
2. Истинная любовь живет внутри каждого человека. Главное — уметь ее распознать и познать.
3. Истинная любовь никогда не прекращается, она — вечна.

Кристаллизация смысла базового концепта **Mutter**.

Человек существует в материальном мире, полном соблазнов и искушений. Человек живет инстинктами и подчиняется своей интуиции, своему внутреннему «Я», но оно, в свою очередь, является ограничением видимого: *«...ich sah deine Mutter mit freundlichem, verschämten Blick vor mir...»* Однако Mutter как воплощение всего материального с помощью божественной силы способна к созданию гармонии путем слияния с духовным, образуя с ним единство: *«...sie hielt ein glänzendes Kind in den Armen...»*

В итоге мы выделяем следующие смыслы:

1. Человек тесно связан с миром материальным.
2. Лишь материальный мир ограничивает восприятие духовного мира.

3. Гармоничное соединение духовного и материального есть неразрывное единство земного и небесного.

Кристаллизация смысла базового концепта **Greis**.

В данных контекстах *«...da saß ein Greis in einem langen Kleide vor einem eisernen Tische, und schaute unverwandt nach einem wunderschönen Mädchen... Sein Bart war durch den eisernen Tisch gewachsen und bedeckte seine Füße. Er sah ernst und freundlich aus...»* автор описывает внешность старца, который во сне является собой смерть перед возрождением, дающим стойкость, силу и прочность. Взгляд старца устремлен на великолепную юную деву, олицетворяющую собой изменчивость и непостоянство земного мира. Его борода символизирует силу и мужество над покорностью и смирением. Другими словами, Новалис говорит о преодолении человеком времени и хаоса и путем смерти переход его в высший духовный мир, где царствует вечность и порядок.

В результате мы обнаруживаем следующие смыслы:

1. Стойкость и сила духа помогают преодолеть земные преграды.
2. Смерть суть путь к возрождению.
3. Покорность и смирение наделяют человека божественным духом и устремляют в вечность.

В результате «распредмечивания» смыслов важных для Новалиса категорий мы установили взаимоотношения между словами. Наиболее очевидно противопоставление автором мира духовного и материального, любви абсолютной и земной, вечности и времени. Вследствие этого авторская концептосфера представляется нам в виде вертикальной структуры, основные части которой расположены противоположно друг другу, представляя собой вечную борьбу противодействующих сил. Полюс «+» (истинная любовь в мире абсолютном) противостоит полюсу «-» (миру, ограниченному временем и смертью). Пограничную зону представляет Ich (человек, живущий в мире материальном, но стремящийся к постижению абсо-

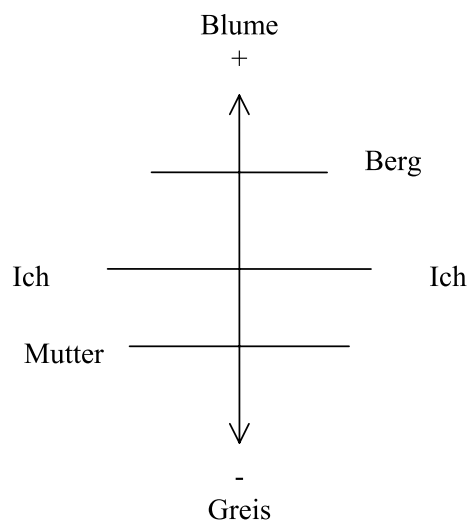


Схема 1. Система базовых концептов Новалиса

лютой любви в мире вечности). Таким образом, система наиболее важных для Новалиса концептов, в нашем представлении, выглядит следующим образом (см. схему 1): Человек (ich) живет в материальном мире (Mutter), выходом из которого является лишь смерть (Greis). Но у человека (ich) есть иной путь, путь, ведущий к Абсолюту (Berg), где царят гармония и единство, устремляющие его к истинной любви (Blume).

Таким образом, в нашем представлении предстает круг основных для Новалиса концептов в сказке, определяющих авторское мировоззрение. Мы отмечаем, что сказка реализует в рамках различных «привычных и непривычных» (Черкасова 2007) образов неповторимые индивидуально-авторские смыслы и концепты и открывает нам иной мир, мир новых впечатлений и ощущений.

Литература:

1. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. — Москва, 1997. — С. 267–279.
2. Гадамер Г. Язык и понимание // Гадамер Г. Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991. — С. 43–60.
3. Избранная проза немецких романтиков. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1979. — 379 с.
4. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: Учебное пособие. — М.: ТетраСистемс, 2004. — 256 с.
5. Овчинникова Л.В. «Иные царства» и миры: к вопросу о художественном пространстве литературной сказки XX в. // Мировая словесность для детей и о детях. Вып. 4. — М.: МПГУ, 1999. — С. 70.
6. Черкасова И.П. Лингвокультурный концепт «ангел» в пространстве художественного мышления: Монография. — Армавир: АГПУ, 2005. — 256 с.
7. Черкасова И.П. Художественный концепт как смысловой фокус поэтического мира // Герменевтика поэзии. — Армавир: АГПУ, 2007. — С. 58–88.

Родовое и жанровое своеобразие трагической повести для театра М. Рощина «Эшелон»

Шалимова Е.В., аспирант

Самарский государственный университет

В XX веке «сольватация» литературных родов была спровоцирована текучим художественным процессом. В результате взаимодействия литературных родов появлялись новые жанровые образования. Драма черпала новые жанровые формы из смежных областей: лирики и эпоса.

Немало авторитетных литературоведов отмечают влияние эпических жанров на драматургию XX века, хотя уже с XIX столетия можно отметить внедрение и эпических, и лирических элементов в драматические тексты. Подобный синтез родовых начал обнаруживается в драматургии М. Рощина, фигурирующего в русской советской и постсоветской литературе и как драматург, и как прозаик, чем можно отчасти обусловить родовое взаимодействие в его текстах.

Во второй половине XX столетия М. Рощин начинает писать пьесы. «Драматургия и театр развиваются в шестидесятые годы в активном взаимодействии с поэзией, переживавшей тогда творческий взлет» [1, с. 212]. Помимо этого, со времени расцвета романа не прекращается процесс эпизации драмы, который нетрудно обнаружить в текстах М. Рощина.

Одной из наиболее любопытных пьес в плане жанрового и родового своеобразия можно считать «трагическую повесть для театра «Эшелон». По словам самого драматурга, пьеса задумывалась изначально как повесть, в основу ко-

торой должны были лечь биографические материалы из личного дневника автора. Во вступлении к своему пяти-томнику драматург писал об этой пьесе: «Вот и «Эшелон» сначала был задуман в прозе. Эвакуация — самое сильное впечатление детства все не отпускало меня, снова и снова грезился мне эшелон. Еще в юности я пытался написать роман, воссоздать подробно, до мелочей те страшные будни войны, что мы пережили. Читал знакомым из своей клеенчатой тетрадки и сам создавал, как это плохо и бледно. Опять вернулся к нему, и опять что-то не получалось. Приглядевшись, понял: из эшелона волне может выйти пьеса. Нелегко, но стоит попробовать» [2, с. 7]. Все, что пережил сам Рощин во время эвакуации, он выразил в своей «трагической повести для театра», где авторское жанровое наименование говорит о сложном родовом и жанровом сращении.

В пьесе изображен один из сотен эвакуационных эшелонов: в вагоне-теплушке едут подальше от разрывов бомб и снарядов люди, в одночасье сорванные с мест проживания. Люди разных сословий, разных привычек, незнакомые до встречи здесь, они вынуждены находиться в одном поезде, делить тепло одной печурки, сообща присматривать за детьми, добывать пропитание, ухаживать за больными.

Автор выстраивает многоуровневую систему конфликтов. Помимо внутри- и межличностных микроконфликтов героиня центральный — субстанциональный кон-

фликт — противостояние человека и войны. Рассеивание этого конфликта между героинями способствует проникновению лирического начала в «повесть». Каждый из персонажей по-своему противостоит войне, при этом все вместе герои представляют главное оружие противодействия: центральный конфликт конструируется на внутренних конфликтах героинь, на личном переживании войны. В «Эшелоне» основная тема обогащается и варьируется в личных темах каждого образа. Центральный конфликт экстраполируется на действующих лиц, размывая, таким образом, острое драматическое столкновение и способствуя лиризации текста.

Время в «повести» — сутки. Но все это кажется условным, создается ощущение, что теплушка движется гораздо дольше, потому что в пьесе изображено не только настоящее. Значительно расширяет временные рамки произведения изображение прошлого, будущего, что свойственно, прежде всего, эпическим жанрам. Автор использует наименование частей в пьесе («Утро», «День», «Вечер и ночь»), демонстрирующее логичное распределение событий в линейном времени, хотя многочисленны в «Эшелоне» темпоральные отступления в виде воспоминаний и надежд на будущее, что говорит о взаимодействии драмы с эпосом, которое проявляется и на уровне героев.

Развитие каждого характера, каждой сцены в пьесе четко вычерчено. Действие органично перетекает от массовой сцены к диалогу и монологу, от безысходности и недопонимания между обитателями теплушки к единению и надежде. Емкие, глубокие и совершенно естественно изображенные характеры — одно из многочисленных достоинств «повести». Время от времени тот или иной персонаж высвечивается крупным планом, но, останавливая на себе внимание, действующее лицо не отвлекает нас от развития общего действия. Подобная презентация героев составляет эпический элемент в пьесе. С одной стороны — многогеройность, несомненно подтверждающая эпический характер произведения, с другой — очень четкое вычерчивание образов, соответствующее драматическому изображению действующих лиц.

В пьесе «Эшелон» эпическое начало транслируется и в заявленном автором обозначении жанра, не соответствующем привычным. Повествовательный элемент обнаруживается в рошинских ремарках, где в большинстве случаев даны не только краткие характеристики и описания в качестве подсказок режиссеру или читателю, но довольно объемное повествование, цепь словесных высказываний о происходящем. Вот один из таких повествовательных моментов из первой части: *«Все замирают в ужасе — на эшелон внезапно падает рев и тут же тень летящего на бреющем самолета. Секунда оцепенения. «По вагонам!» — кричит Есенюк. Затем дает новую команду: «Рассыпайсь!» Но лязгает сцепление, паровоз гудит, и Есенюк снова кричит: «По вагонам!» Все бросаются по местам. Глухонемой прикрывает собой детей, на тамбур цепляется Федор Карлыч. Есенюк убегает вдоль поезда, Тамара зовет его назад. Га-*

лина Дмитриевна командует. Маша тащит за собой Катю, а потом вместе с Ивой и Леной швыряют в вагон кастрюли, чайники, горячие кирпичи. А самолет делает новый заход, и теперь к его все заглушающему реву прибавляется четкий звук крупнокалиберного пулемета...» [3, с. 86]. Подобная ремарка неотличима от отрывка из повести и не свойственна классической драме. Так, в трагедии Пушкина «Борис Годунов», по словам Б.О. Кормана, который говорит о двуродовых жанровых образованиях, ремарки, хоть и не столь объемны, но, тем не менее, далеко не всегда выполняют роль вспомогательных элементов и нередко описывают ситуацию, не только не проигрывая ее, но и не давая возможности проиграть [4]. У М. Рошина большинство ремарок носит именно такой характер, достигая все большего объема.

В повествовательных ремарочных элементах обнаруживается детальное описание событий, а также авторские рассуждения и обращения к персонажам. Повествователь-посредник между читателем и действующим лицом, присущий прежде всего эпосу, в драматургии XX века уже не является неожиданностью. Форма авторского присутствия в пьесах М. Рошина представляют довольно сложное образование лирического и эпического элементов. С одной стороны, автор в повествовательных фрагментах явно функционирует в роли эпического повествователя, с другой — сохраняя свое лицо, свои переживания, опираясь на собственные воспоминания и внося тем самым в текст пьесы некоторый автобиографизм, драматург демонстрирует лирическое начало.

По утверждению Шитовой, драматургия М. Рошина есть «драматургия с откровенным авторским присутствием» [5, с. 263]. Автор беседует со своими героями, убеждает их, поддерживает: *«Дорогие мои, вам надо ехать дальше. Дальше. Долго. И вы будете ехать. Вы доедете. Вы должны доехать»* [3, с. 124]. Любопытно, что на первых представлениях «Эшелона» в театре «Современник» М. Рошин выходил на сцену, чтобы, сидя за столиком, самому читать и обращения и ремарки, обнажая тем самым лирическое Я.

А «специфика лирики, — по словам Л.Я. Гинзбург, — в том, что человек присутствует в ней не только как автор, не только как объект изображения, но и как субъект, включенный в эстетическую структуру произведения в качестве действенного ее элемента. При этом прямой разговор от имени лирического я нимало не обязателен. Авторский монолог — это лишь предельная лирическая форма. Лирика знает разные степени удаления от монологического типа, разные способы предметной и повествовательной зашифровки авторского сознания — от масок лирического героя до всевозможных «объективных» сюжетов, персонажей, вещей, зашифровывающих лирическую личность именно с тем, чтобы она сквозь них просвечивала» [6, с. 274]. Таким образом, проявление лирического начала есть зашифрованное присутствие авторского голоса, сознания, авторского я в произведении.

Значительно позже публикации «Эшелона» М. Рошин напишет, что эта пьеса тоже по-своему счастливая, хоть и трагичная. Но и другой она, по его мнению, быть не могла, ибо война осталась в памяти писателя, несмотря на то, что он был тогда еще ребенком. Столь открытый автобиографизм подчеркивает лирическое начало в пьесе, которое помимо этого транслируется и ремарочными философскими отступлениями: «...Я думаю о силе жизни, об инстинкте самосохранения, которым наделила нас природа, о силе простых вещей. Есть арифметика борьбы за существование: голод, холод, опасность, страх, но человек все равно живет, выживает. Это арифметика. Но есть алгебра. Сила простого инстинкта — одно, а мощь сознания — другое. Есть жизнь человеческого духа, к которому неприменима арифметика, сила духа, дающая силу сопротивления. Голод плюс холод и даже плюс смерть вдруг дают по-

ложительный результат. Слабый человек встает из праха и делает шаг вперед. Мы сами не знаем за паса своей прочности. Начинает действовать закон непотопляемости подводной лодки: разбит один отсек, затоплен другой, но мы — сражаемся, мы не тонем, хоть и ложимся на дно» [3, с. 102–103].

В ремарках в пьесах М. Рошина зачастую сталкиваются и гармонично сосуществуют эпическое и лирическое начала. Этот синтез обнаруживается в повествовании о событиях, в оценке автора, в его взглядах на обстоятельства и персонажей. Следует помнить также и об особенностях конфликта, и о внутреннем действии, и об обрисовке характеров, которые в той или иной степени демонстрируют родовой синтез в драматургии Михаила Рошина. Ибо «трагическая повесть для театра «Эшелон» — лишь одна из наиболее ярких и известных пьес, где эпический и лирический элементы взаимодействуют на различных уровнях.

Литература:

1. Современная русская советская литература. В 2 ч. Ч. 2. Темы. Проблемы. Стилль/ Г.А. Беляя, А.Г. Бочаров, В.Д. Оскоцкий и др.; Под ред. А.Г. Бочарова, Г.А. Белой. — М.: Просвещение, 1987. — 256.
2. Рошин М.М. Собрание произведений в пяти книгах. Кн. 1: Лиха беда начало. Повести, рассказы, пьесы, очерки и статьи. — М.: ООО «Издательская группа ЖИЗНЬ», 2006. — 576 с.
3. Рошин, М.М. Спешите делать добро/ М.М. Рошин. — М.: Советский писатель, 1984. — 368 с.
4. Корман, Б.О. Избранные труды. Теория литературы/ Ред. сост. Е.А. Подшивалова, Н.А. Ремизова, Д.И. Черашняя, В.И. Чулков. — Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. — 552 с.
5. Шитова, В. В прозе и драме/ В.В. Шитова// Новый мир. 1982. №5. — С. 259–263.
6. Гинзбург, Л.Я. О лирике/ Л.Я. Гинзбург. — М., 1974.

Концептуирование художественной ткани романа Сола Беллоу «Герцог»

Шоболова С.В., аспирант

Нижегородский государственный педагогический университет

В 1964 г. вышел роман Сола Беллоу «Герцог». Герой книги — профессор еврей Мозес Герцог, мучительно пытающийся найти связь между дорогими ему духовными ценностями и идеалами гуманизма и варварским равнодушием к этому окружающего мира. Эта книга была удостоена Национальной премии США, несколько международных премий, экранизирована, переведена на многие языки и, безусловно, принадлежит к числу крупнейших достижений американской литературы XX в.

Отдельное направление повествовательной стратегии связано с концептуированием художественной ткани романа. Образование концептов происходит или на основе философского контекста и выглядит как особый вид типологии идей, или же выдвигается самим героем/автором и тогда к выделенному концепту подвешиваются сюжетные ситуации, воспоминания, рассуждения Герцога — героя романа Беллоу.

Поиски истины героя романа — профессора философии Мозеса Герцога, как раз и начинаются с бунта против ли-

цемерия, против безответственного манипулирования словами из интеллектуального обихода. Ему не по себе, когда ключевое для экзистенциализма понятие Пустоты рекламируют как «пользующуюся спросом недвижимость».

Метафизическую свободу, даруемую отчужденностью от других, можно обратить в свободу причастности к их заботам и тревогам — реальную свободу, потому что только чувство причастности придает существованию гуманность и смысл. А если этот смысл найден или, как произошло с Герцогом, если он хотя бы приоткрылся, свобода перестает быть бременем, побуждающим к беспрерывным поискам, «пред кем преклониться».

«Сейчас можно быть свободным, однако свобода ничего в себе не заключает. Это вроде кричащей пустоты». Из бремени она становится «вдохновенным состоянием», и уходит ощущение всевластной Пустоты, преследовавшее Герцога все те годы, что он обретался в сфере чистых идей. «Моя жизнь представит совершенно другие выводы. Набил оскомину современный ис-

торизм, видящий в нашей цивилизации крах заветных упований западной религии и философии, второе грехопадение человека, по слову Хайдеггера — заброшенность в каждодневное, в обыденное. Что такое обыденное — не знает ни один философ, ибо не погружался в него достаточно глубоко. Вопрос обыденности человеческого существования есть главный вопрос новейшей истории, что ясно понимали Монтень и Паскаль, несхожие во всем остальном. Надежность нравственности, духовная наполненность человека определяется его обыденной жизнью. Так или иначе, но бесспорно сумасшедшая мысль внедрилась в мое сознание: что мои поступки имеют историческое значение и в свете этого (каприза?) мешавшие мне срывали важный эксперимент». Одним из важнейших аспектов этой идеи является нигилизм, понимаемый в самом широком смысле как критика традиционных ценностей.

Приведенный образчик научной концепции героя-ученого является своеобразной формой его самораскрытия. Менталитет героя-нигилиста Беллоу коренным образом отличается от героев и «элегичной» литературы, и реалистичной, воплощающей «американскую мечту». Обыденное мышление современного человека, всегда ориентировавшееся на традиционные нормы, в настоящее время всё более тяготеет к ломке стандартов. Авторский прием обусловлен также исходной писательской интенцией — «дать крупицу здравого смысла, ясности, истины, по которым изголодались люди». Именно эта исходная писательская установка делает роман необычайно актуальным, даже спустя почти полвека после его появления.

Термин «нигилизм» прочно вошёл в европейскую культуру. Эта новая ситуация была схвачена прежде всего литераторами. Осмысление нигилизма как культурного и философского феномена в настоящее время продолжается в современной зарубежной литературе. С. Беллоу описал и дал толчок к развитию так называемого «американского нигилизма» и представил особый тип нигилистического героя-скептика в американской литературе.

Первоначально в явном своём виде нигилизм сформировался в рамках философской традиции, поскольку радикальность мысли в западноевропейской культуре всегда превосходит радикальность практики. Интеллектуальный нигилизм является специфическим феноменом западного сознания. Мыслителями, отрицавшим возможности построения полностью рациональной картины мира и пришедшим к метафизике воли как составляющей ев-

ропейского нигилизма стали А. Шопенгауэр, Ф. Ницше и М. Хайдеггер.

Хайдеггер считал нигилизм общечеловеческим состоянием «освобождения от всех прежних ценностей», к чему ведёт обесценивание всего внеличного и, таким образом, не обладающего онтологическим статусом. Хайдеггер также предпринял попытку классификации форм нигилизма: 1) пассивный нигилизм — представление, согласно которому в мире нет ценности и смысла, а воля понимается в её психологическом смысле; 2) активный нигилизм — переоценка имеющихся в мире высших ценностей, а субъект ставит перед собой цель активного разрушения старых ценностей.

В своих письмах к самым неожиданным адресатам, борющийся с одиночеством и ищущий единомышленников Герцог, направляя послание президенту, в частности, пишет: «Налоговое законодательство превратит всю нацию в счетоводов. Жизнь каждого человека становится бизнесом. По-моему, это едва ли не худшее толкование смысла жизни за всю историю. Человеческая жизнь не бизнес».

Научный и гражданский темперамент Герцога заставляет его откликаться на самые различные поводы — публикации в газетах, прочитанные исследования, общественные обобщения, перипетии драматической судьбы своих друзей и современников. При этом ныне живущие и здравствующие встают в один ряд с усопшими, но воскрешающими благодаря неумной жажде героя задавать вопросы и терпеливо ждать на них ответы: «Уважаемый доктор-профессор Хайдеггер, мне бы хотелось знать, какой смысл Вы придаете словам «Заброшенность в повседневное»? Когда это случилось? Где мы били, когда это произошло? Как жить в мире высоких идей и представлений, в самой незначительной степени отвечающих нынешним, каждодневным американским условиям?» Философская максима великого экзистенциалиста открывается Герцогу, когда он сам оказывается подобным образом «заброшен в повседневность» и не знает, как из нее выйти.

В итоге своего духовного паломничества герой Беллоу приходит к отречению от рационалистического конструирования жизни. Герцог воскресает и начинает радоваться жизни: чувствовать тепло солнца, различать краски, любить. Отказ от ложных претензий, отсутствие высокомерных претензий к повседневности — к такому финалу приходит Герцог.

Литература:

1. Беллоу С. Герцог. М.: Панорама, 1992. 365 с.
2. Зверев А. Быть человеческим, только и всего/ Послесловие к «Герцогу» Сола Беллоу. М.: Панорама, 1992. С. 350—365.
3. Ленчук А. Памяти Сола Беллоу// Иностранная литература. 2005. № 12. С. 43—46.
4. Хайдеггер М. Европейский нигилизм / Время и бытие. — М., 1993. — С. 179—180.
5. Chavkin, Allan. «Bellow's Investigation of the 'Social Meaning in Nothingness': Role Playing in Herzog.» (1982): 48—57. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.saulbellow.org/index.html> (дата обращения: 28.04.2008).

Научное издание

ФИЛОЛОГИЯ И ЛИНГВИСТИКА: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Международная заочная научная конференция
г. Челябинск, июнь 2011 г.

Материалы печатаются в авторской редакции

Дизайн обложки: *Е.А. Шишков*

Верстка: *П.Я. Бурьянов*

Подписано в печать 24.06.2011. Формат 60х90 ¹/₈.
Гарнитура «Литературная». Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 7,51. Уч.-изд. л. 5,63. Тираж 300 экз.

Отпечатано в типографии «Два комсомольца»
454008, г. Челябинск, пр. Комсомольский, д. 2