МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Минский государственный лингвистический университет

СОЛОВЬЁВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2018

Сборник научных статей

Минск МГЛУ
2020

УДК 81’38
ББК 81.055
С60

Р е к о м е н д о в а н Редакционным советом Минского государственного лингвистического университета. Протокол № 7 от 21.05.2019 г.

Р е д а к ц и о н н а я к о л л е г и я: А. В. Ломовая (*ответственный редактор*), Н. В. Копытко, С. Е. Кунцевич, С. М. Коновалов

Р е ц е н з е н т ы: кандидат филологических наук, доцент *Ю. В. Стулов* (МГЛУ); доктор филологических наук, профессор *Л. В. Мацевко-Бекерська* (Львов. нац. ун-т им. И. Франко)

Соловьёвские чтения – 2018: сб. науч. ст. / редкол.: С60 А. В. Ломовая (отв. ред.) [и др.]. – Минск : МГЛУ, 2020. – 292 с.
ISBN 978-985-460-955-3.

Данное издание, посвященное памяти профессора Л. В. Борисовой, включает научные статьи по проблемам дискурсивной стилистики и структурной типологии языков и продолжает серию публикаций, освещающих актуальные вопросы страноведения, интерпретации и перевода художественного текста, жанрово-стилевого своеобразия литературных произведений.

Адресуется специалистам в области лингвистики, филологии и лингвокультурологии, аспирантам и магистрантам.

УДК 81’38
ББК 81.055

ISBN 978-985-460-955-3

© УО «Минский государственный лингвистический университет», 2020

ПОСТКЛАССИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА И ТИПОЛОГИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ПОДХОДЫ

В. С. Абраменко, И. В. Иванова-Мицевич
г. Минск, Беларусь; г. Варшава, Польша

ПРИНЦИПЫ СТРУКТУРНОЙ ТИПОЛОГИИ ДЕНОТАТИВНЫХ ОБЛАСТЕЙ

То, что предложение – это знак, уже не вызывает ни у кого никаких сомнений. Но если это так, то предложение как знак представляет собой что-то иное. Это иное является некоторым положением дел, то есть тем, что находится вне предложения, будучи отражением мира.

Коммуникативной функцией предложения оказывается необходимость передать информацию о некоторой ситуации внеязыковой действительности. При этом форма, в которую облекается эта информация, должна, с одной стороны, отражать определенные характеристики самого положения дел, с другой – должна быть адекватно интерпретирована получателем информации. Необходимость в интерпретации вызвана тем, что форма, в которую облечена информация о некотором положении дел, заведомо не изоморфна структуре этого положения дел [1]. Из сказанного следует, что форма, в которую облечена информация, зависит, или, вернее сказать, ориентируется как на структуру самого положения дел (денотат), так и на структуру, позволяющую получателю информации интерпретировать ее (сигнификат).

Знание об этих структурах даст возможность определить, как работает система согласования денотата и сигнификата, в результате чего появляется семантическая конфигурация, которая затем задает уже формальную структуру предложения [2, л. 17].

Для выявления закономерностей образования предложения, таким образом, необходимо определить строение как сигнификата (пропозиции), так и денотата (ситуации). Типология пропозиций довольно просто и легко вычисляема.

Иначе обстоят дела в типологии денотативных областей.

Структура пропозиций, то есть сигнификативной части семантики предложения, имеет логическую природу и поэтому может достаточно легко быть исчислена, денотативный аспект семантики предложения определяется нашим отражением положения дел, которые от нас не зависят и поэтому их типологизация может быть произведена только после обработки значительной части языкового материала. В настоящее время такая возможность появилась, поскольку за последние годы было описано значительное число денотативных областей, созданы их модели, определены отношения, существующие в них, что позволило их типологизировать.

Систематическое и верифицируемое моделирование денотативных областей (групп изосемантических положений дел) началось в восьмидесятых годах прошлого века [3; 4; 5; 6; 7; 8; 9]. За это время было построено 15 моделей денотативных областей.

Как показали исследования, осуществляемые в рамках композиционного синтаксиса в структуре пропозиции имеется два коммуникативно значимых аргумента. Первый из них – центр эмпатии, то есть тот участник положения дел, от которого начинается знаковое моделирование ситуации [4, л. 26]. Например: в предложении *Michael opens the door* центр эмпатии включает Михаила, а в предложении *The door opens* в центр эмпатии помещается *door*. Вторым важным элементом является фокус интереса говорящего [2, л. 17]. Этот элемент размещается непосредственно за предикатом или, если продолжения нет, на самом предикате. Так в паре предложений, представленных выше, фокус интереса заполнен в первом предложении объектом действия, а во втором – именем самого действия.

Исследования, проводимые с целью поиска закономерностей отражения различных ситуаций в предложении, показали, что заполнение фокуса интереса полностью зависит от говорящего. Он может быть заполнен любым компонентом ситуации, включая квалификацию отношения, связывающего участников отражаемого положения дел [2, л. 18]. Например, *The cow milks easily*, где в позицию фокус интереса помещено обстоятельство образа действия.

Возможности же заполнения центра эмпатии ограничены двумя характеристиками: во-первых, структурой самого положения дел или, иными словами, строением денотативной области и, во-вторых, заполнением позиции фокуса интереса.

Именно тот факт, что возможности отражения различных денотативных областей в предложениях и способы их трансформаций в значительной степени зависят, в первую очередь, от того, какова их структура, возникает необходимость типологизировать денотативные области по крайней мере по трем параметрам: 1) по характеру отношения между компонентами денотативных областей; 2) по статусным характеристикам связанных элементов; 3) по отношению денотативной области с тем, что мы можем назвать фрагментом картины мира.

Анализ различных денотативных областей показал, что по характеру отношения между компонентами они разбиваются на четыре класса, которые похожи по своим свойствам на отношения предикатов в пропозиции. Распределение по классам происходит по тем же признакам: наличие/отсутствие энергии и равноправие/неравноправие участников, связанных этим отношением. Перечисленные признаки отношений определяют стандартные заполнения аргументов пропозициональных структур, предназначенных для отражения этих ситуаций в предложениях [10].

Сопоставление моделей некоторых денотативных областей в плане их структуры позволяет утверждать, что в значительной степени различия между ними зависят от того, сколько отношений обнаружено внутри модели и как связаны данные модели с другими структурами, с другими денотативными областями.

Если сопоставить строение денотативной области передвижения или разрушения с денотативной областью информирования, то обнаружится

существенное различие между ними, хотя на первый взгляд это различие неочевидно: все три положения дел связаны каким-то одним отношением. В предложениях *Adam brought the bag to me*; *Bill broke the glass*; *Paul read the book* мы обнаруживаем одно динамическое отношение, которое связывает деятеля (*Adam, Bill, Paul*) и объект (*bag, glass, book*). Однако разница заключена как раз в объекте и предикате. Чтобы произвести действия перемещения или разрушения, нет необходимости знать происхождение объекта, оно несущественно. Но действие чтения невозможно, если объект чтения не был создан заранее, не был написан. Таким образом, можно считать, что действие написания текста инкорпорируется в действие чтения текста через результат написания. То, что действие написания инкорпорируется в действие чтения, подтверждается тем фактом, что можно произвести метонимическую замену в действие написания и вставить результат в описание чтения: *Paul reads Hemingway* [2, л. 73]. Денотативные области типа перемещения, разрушения, созидания, то есть те, которые не предполагают включения в себя других денотативных областей, назовем элементарными. А те денотативные области, которые предполагают интеграцию в себя других денотативных областей, назовем интегральными.

Элементарные денотативные области не всегда бывают простыми. В них иногда обнаруживается более одного отношения, которое обязательно связывает компоненты денотативной области в единую структуру. Примером таких сложных элементарных денотативных областей может служить область обмена. В этой области задействованы две операции: передачи и получения. Ситуация обмена реализуется тогда, когда выполнены оба действия.

Интегральные денотативные области тоже можно признать сложными, но сложность их иного рода и определяется не столько количеством отношений, сколько способом их включения друг в друга.

По способу интеграции дополнительных денотативных областей интегральные области можно разделить по крайней мере на 3 класса. В первый класс войдут инкорпоративно-иерархические области, в которых дополнительные денотативные области представлены каким-либо одним своим участником, их развертывание предполагает опору на пресуппозицию [2]. Во второй класс войдут денотативные области, которые можно назвать цепочечными, в этот класс можно включить те области, где связь между компонентами реализуется через последовательное выполнение некоторых действий над одним и тем же компонентом, например, денотативная область поглощения пищи (*eat*). Реализация этого действия предполагает по крайней мере три операции: 1) поднесение пищи ко рту, 2) пережевывание, 3) глотание пищи. Цепочечность и относительная независимость этапов поддерживается тем, что каждый этап может быть представлен как отдельное положение дел, а также тем, что на каждом этапе имеется свой инструмент, свое орудие выполнения действия, и поэтому орудие, которое используется для наименования только одного из них, не может быть использовано в качестве подлежащего в предложениях, как это положено для нормальных

орудий. Например, предложение *Mary cuts the bread with the knife* может быть преобразовано в следующее: *Mary's knife cuts the bread*. Однако предложение *Nick eats the soup with the spoon* не преобразуется в **The spoon eats the soup* [11].

Третий класс интегральных денотативных областей имеет весьма сложную структуру. Дело в том, что в этих областях включенные денотативные области нефиксированны, фиксировано только место для включения описаний положений дел, а заполняются эти места по воле говорящего. Например, *Alan asked Ann to come, Allen asked Ann to read, Alan ordered beer*. Этот класс денотативных областей представлен модальностью и каузативностью. Поверхностная структура предложений, передающих данные денотативные области, опирается, как правило, на позиции с предикатами второго порядка. Этот класс денотативных областей следует назвать матричным.

Исследование некоторых денотативных областей показало, что в некоторых случаях они не полностью охватывают тот фрагмент картины мира, на отражение которого в языковой картине мира они нацелены. А это относится в первую очередь к таким областям, как местоположение, чувственное восприятие и психическое состояние. Покажем это на примере денотативной области психического состояния, классифицируемой как элементарная и сложная. Она включает в себя двух участников, один из которых является источником физического или иного воздействия на другого участника. Второй участник оценивает это воздействие и соотносит оценку с источником воздействия, становясь таким образом одновременно и экспериенцером, и эстиматором. В древнеанглийском некоторые глаголы именно таким образом отражали эту ситуацию: *Se hund liceth me*. Такая структура охватывает денотативную область полностью: *se hund* – источник, *me* – экспериенцр/эстиматор, *lician* – воздействие/оценка. Но в конце XIV – начале XVI веков эстиматор перемещается в позицию центра эмпатии, и предложение отражает только оценочную часть денотативный области: *Arnold likes the hound.*

В результате этих изменений в английском языке воздействие и оценка воздействия разделились на две денотативные области, которые, однако, остались связанными. Их можно назвать сопряженными.

Итак, моделирование денотативных областей позволило выделить три их типа: 1) элементарный тип с классами «простое» и «сложное»; 2) интегральный тип с классами «икорпоративно-иерархический», «цепочечный» и «матричный»; 3) сопряженный тип.

ЛИТЕРАТУРА

1. Outline of the Compositional Syntax / D. G. Bogushevich [et al.] // Proc. of the 16th Intern. Congr. of Linguists, 20–25 July 1997 : Philosophy of Linguistics. – Oxford : Pergamon, 1997. – Paper № 0013.

2. *Иванова-Мицевич, И. В.* Денотативная область вербального информирования и особенности ее отражения в английском предложении : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / И. В. Иванова-Мицевич. – Воронеж, 2009. – 110 л.

3. *Панина, В. Н.* Лексико-семантическое взаимодействие подлежащего и сказуемого в семантико-синтаксической структуре немецкого языка: дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / В. Н. Панина. – Минск, 1983. – 202 с.
4. *Маркот, Я. И.* Семантико-синтаксическая структура предложений с глаголами физического воздействия в современном английском языке : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Я. И. Маркот. – Минск, 1990. – 200 л.
5. *Федорова, Н. Н.* Синтаксико-семантический потенциал глаголов перемещения в английском языке : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Н. Н. Федорова. – Минск, 1992. – 220 л.
6. *Звонак, Н. П.* Элементы синтаксиса в семантическом поле : в подъязыке экономики : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Н. П. Звонак. – Минск, 2000. – 151 л.
7. *Дубровская, Т. Н.* Семантическая структура предложений с ментальными глаголами в английском языке : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Т. Н. Дубровская. – Минск, 2001. – 141 л.
8. *Макуца, Е. В.* Структура и семантика предложений с глаголами физического восприятия в английском языке : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Е. В. Макуца. – Минск, 2003. – 116 л.
9. *Коренько, Е. А.* Формальные различия предложений с глаголами-конверсивами в современном английском языке : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Е. А. Коренько. – Минск, 2007. – 123 л.
10. *Бекреева, Ю. В.* Субъект как семантический компонент значения динамического глагола : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Ю. В. Бекреева. – Минск, 2016. – 125 л.
11. *Беланович, Е. В.* Вариативное отражение сложной денотативной области в структуре английского предложения : дис. … канд. фил. наук : 10.02.04 / Е. В. Беланович. – Минск, 2016. – 137 л.

А. В. Бенедиктович
г. Минск, Беларусь

ФУНКЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ АБСТРАКТНОЙ ЛЕКСИКИ В МЕДИАДИСКУРСЕ НА АНГЛИЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Проблема абстрактного имени давно привлекает внимание исследователей. К ней обращались такие лингвисты, как О. Есперсен, И. В. Арнольд, М. В. Никитин, Л. О. Чернейко, Л. В. Калинина, Е. В. Рахилина, Н. Д. Арутюнова, Z. Vendler, Е. С. Кубрякова и многие другие. Ученые исследуют семантическую структуру абстрактного имени, принципы классификации абстрактных имен, их грамматическую природу, особенности когнитивной концептуализации абстрактных сущностей, специфику функционирования абстрактных имен в различных типах дискурса.

В современной лингвистике существуют различные подходы к критериям разграничения конкретных и абстрактных имен. Так, принимая во внимание экстралингвистическую природу референта, лингвисты утверждают, что предметные имена обозначают чувственно воспринимаемые объекты, а референты абстрактных имен – нематериальные сущности (идеи), важные для обеспечения интеллектуально-духовной жизни человека [1, с. 21].

По характеру знакового значения выделяется денотативная лексика, предназначенная для обозначения предметов внешнего мира, и сигнификативная лексика, используемая для обозначения понятий [2]. Хотя большинство исследователей считают, что в семантике и конкретной и абстрактной лексики присутствуют оба компонента, но в различном соотношении. Так, конкретная лексика включает имена с денотативным и денотативно-сигнификативным компонентом, а абстрактная лекика – с сигнификативным и сигнификативно-денотативным типом значения [3].

Выделение абстрактных имен возможно и в опоре на морфологический критерий, так как большинство из них образовано от соответствующих глаголов и прилагательных с помощью соответствующих суффиксов [4].

Синтаксическим критерием отнесенности существительных к области абстрактной лексики является возможность трансформации номинализации [5; 4], так как многие абстрактные существительные образованы от глаголов и прилагательных. Исходя из синтаксических возможностей имени, Н. Д. Арутюнова разделяет субстантивы на три класса: имена лица/не лица, имена конкретно-предметного и абстрактно-событийного значения [6].

Существует большое количество работ, посвященных анализу абстрактного имени с когнитивных позиций [7; 1; 8; 9]. Так, говоря о сущности и особенностях концептов абстрактных понятий, Л. О. Чернейко отмечает их субъективность: инвариантное содержание таких концептов меньше вариативной части, зависимой от личного опыта и редко совпадающей в сознании разных людей. По ее мнению, концепты абстрактных понятий «надличностны», носители языка овладевают абстрактными номинациями бессознательно, в силу своей принадлежности к определенному языковому коллективу [7].

Исследователи также говорят о перцептивном модусе восприятия объектов и инферентном модусе их осмысления. Именно различение двух этих модусов концептуализации референта часто служит критерием противопоставления конкретных и абстрактных существительных. Этот критерий «ориентирован не на мир, а на познающего субъекта» [6, с. 243]. При данном подходе принято делить имена на те, которые служат целям указания на объект, его идентификации (конкретная лексика), и те, которые настраивают на дальнейшее мысленное освоение действительности, ее интерпретацию, т.е. на рассуждение (абстрактная лексика). В абстрактных именах инферентный модус осмысления объекта вытесняет перцептивный модус его восприятия.

Однако большинство исследователей абстрактного имени основным критерием выделения лексико-грамматических разрядов имен считают семантический, другие же критерии (словообразовательный, морфологический, синтаксический) рассматривают как вспомогательные.

Так, А. А. Уфимцева сводит абстрактные существительные к трем группам: общие имена, десемантизированные существительные; имена родовых понятий мыслительных, физиологических, психических, социально-нравственных категорий, свойственных человеку и окружающим его объективному и субъективному мирам, т.е. имена опредмеченных признаков (действий, свойств, состояний, процессов и т. п.); имена научных понятий [3, с. 130].

Выделяя лексико-грамматические разряды существительных, Л. В. Калинина использует сочетание семантического и когнитивного критериев. Она полагает, что абстрактные существительные являются высшей степенью выражения языкового абстрагирования (которое в той или иной степени представлено в любом существительном). Чаще всего они называют отвлеченные качества, признак, действие, состояние или чувство [1].

По мнению Н. Д. Арутюновой, в номинациях могут проявляться признаки событийности и фактуальности. Событийный семантический тип отражен в обобщающем значении слов *событие, состояние, свойство, действие, поступок, изменение, процесс,* а фактообразующий семантический тип отражен в обобщающем значении таких слов, как *суждение, мнение, утверждение, сообщение, факт*, и в конкретном значении соотносительного с ними придаточного изъяснительного [10].

Рассматривая значение отглагольных существительных абстрактного значения, Е. С. Кубрякова показывает, что они, в зависимости от характера мотивирующего глагола, называют действие, процесс, состояние или событие, акт действия, его результат и т.д. [4, с. 154].

В настоящей работе в качестве объекта исследования выбраны абстрактные существительные: имена действий, процессов, состояний, качеств, а также общесобытийные существительные. Следует отметить, что к числу общесобытийных существительных относятся как имена собственно событий, в словарных дефинициях которых фиксируется событийная сема, так и широкозначные существительные, которые могут выступать в качестве номинаций обширного спектра ситуаций и событий [11; 12].

Абстрактные существительные – важный языковой элемент, используемый авторами аналитических статей как для создания объективной информационной картины, так и для формирования интерпретации и оценки ситуаций и событий.

Исследование проводилось на материале качественной британской и русскоязычной белорусской прессы, откуда было отобрано по 15 аналитических статей на английском и русском языках объемом 15 891 и 10 684 словоупотребления соответственно. Количество абстрактных существительных составило 1101 (6,9 %) в статьях из английской прессы и 1137 (10,6 %) – из белорусской прессы (таблица).

Функционально-стилистическая дифференциация
абстрактных существительных в медиадискурсе, %

Абстрактные существительные	Статьи на английском языке	Статьи на русском языке
Стилистически нейтральные	96,3	93,5
Метафорического значения	3	5,3
Книжные	0,5	0,6
Разговорные	0,2	0,6
Всего	100	100

Анализ материала исследования показал, что доминирующим типом существительных, употребляемых в аналитическом медиадискурсе, являются стилистически нейтральные абстрактные существительные (96,3 % и 93,5 % от общего числа абстрактных существительных в англоязычных и русскоязычных статьях соответственно). Они выступают в качестве обобщенного обозначения ситуаций, явлений, а также мнения, суждения автора об описываемых проблемах: *developments, stability, support, investment, goal, выход Италии из Еврозоны, выход Вашингтона из ядерной сделки с Ираном, испытания баллистических ракет, демонтаж ядерного полигона.* Например:

Many scientists believe ***developments*** *in medicine will change humanity as profoundly in the next 20 years as the internet has in the past 20.*

But, that means fostering a climate where researchers have the ***stability, support and investment*** *to think differently about the world we live in. That must be our* ***goal*** (The Daily Telegraph, 08.12.2016);

Серджо Маттарелла подпись ставить отказался из-за того, что в новом правительстве министром финансов назначался Паоло Савона, известный евроскептик и даже, поговаривают, сторонник ***выхода Италии из еврозоны*** (Народная газета, 01.06.2018);

Вдобавок ко всему серьезным ***раздражителем*** *в отношениях между США и ЕС стал* ***выход Вашингтона из ядерной сделки с Ираном*** (Народная газета, 01.06.2018);

Северная Корея заморозила ***испытания баллистических ракет****, освободила троих заключенных граждан США и заявила о* ***демонтаже ядерного полигона*** (Народная газета, 25.05.2018).

Как видно из приведенных примеров, абстрактные существительные могут употребляться как изолированно, так и с различного рода распространителями, которые позволяют детализировать представление ситуации или события.

Словосочетания с несколькими абстрактными существительными, как правило, выступают в качестве обозначения соотношения различных ситуаций: *Freedom of Movement rules, immigration restrictions, attack on inequality, стабилизация ситуации, хаотичность движений, оптимизация стратегии управления, полномочия по принятию решений о введении запретов и ограничений на взаимные поставки продукции.* Например:

May wants an end to ***Freedom of Movement rules*** *(as does Starmer – at least he did back in October, judging by what he told Andrew Marr) and unless she can negotiate* ***immigration restrictions*** *alongside continued membership of the single market, then we'll probably find ourselves outside it* (The Daily Telegraph, 13.12.2016);

Cripps needed wages to rise more slowly than prices – and the sweetener was ***the attack on inequality*** (The Guardian, 08.11.2015);

…о ***стабилизации ситуации*** *в азиатском регионе в ближайшей перспективе можно забыть. Наоборот,* ***хаотичность движений*** *основных политических игроков заметно усиливается* (Народная газета, 11.05.2018);

Эксперт уверен – речь идет не о том, чтобы полностью отказаться от кредитов, а скорее об ***оптимизации стратегии управления госдолгом*** (Народная газета, 25.05.2018);

…для ***устранения*** *необоснованных* ***барьеров в торговле*** *необходима* ***передача*** *на наднациональный уровень* ***полномочий по принятию решений о введении запретов и ограничений на*** *взаимные* ***поставки продукции*** *в ЕАЭС* (Рэспубліка, 12.05.2018).

Экспрессивная функция языка газеты проявляется в интенсивном использовании различных выразительных средств, одним из которых является метафора. Будучи лаконичной, она обладает широкими возможностями образной передачи смысла, что делает ее весьма привлекательным средством для оформления газетных заголовков: *HAMMOND'S A TIN MAN BUT MAY HAS A TIN EAR.*

Использованная в заголовке метафора подкрепляется рядом ярких метафор в основном тексте:

In Wizard of Oz terms, a chancellor is more like the Tin Man, who lacks a heart, and a prime minister tends to resemble the Scarecrow, who needs a brain, and both are clinging on for dear life to the Lion, who is looking for some courage. The point is that they both need each other to get down the yellow brick road to the Emerald City without being destroyed by flying monkeys.

For all the sound and fury in the House of Commons, however, the real opposition from now on will come not from Westminster but from Brussels – and indeed Edinburgh. There will be nowhere to hide. The prime minister will need a lot more emotional intelligence if she is going to avoid being exposed, like the Wizard of Oz, projecting an image of power from a position of weakness behind the Downing Street curtain (The Times, 14.03.2017).

Следует заметить, что с точки зрения формальной структуры метафоры могут быть выражены существительными различных лексико-семантических классов, именными или глагольными словосочетаниями. Как показал проведенный анализ, абстрактные существительные могут использоваться в метафорическом значении непосредственно или входить в состав словосочетаний метафорического характера. Количество метафорических употреблений существительных в статьях на английском и русском языках существенно не отличается (3 % против 5,3 %). Например:

I'm sure there are ***useful leads that could be mined*** *from our health records* (The Guardian, 08.11.2015);

The euro has trapped poor countries *like Italy* ***in a failed experiment****. It* ***must give them an exit*** *– or collapse* (The Daily Telegraph, 05.12.2016);

We always maintained that forcing many countries to have the same interest rates and exchange rate would be a problem: some would have booms followed by big busts, as has happened in Ireland, Portugal and Spain. The enthusiasts told us that this would be temporary and ***"convergence" of all the members*** *would follow* (The Daily Telegraph, 05.12.2016);

Nor did we have any challenge to supremacy of statute and common law from a rival legal system with its own courts such as that now represented by the network of Sharia law and courts. These thoughts are not an attack on Islam and its values (The Daily Telegraph, 12.12.2016);

Tucked away in paragraphs 80-86 are ***the latest plot twists in the ongoing tragi-comedy*** *that is British defense procurement* (The Times, 25.11.2016);

Не получив желаемых результатов на китайском направлении, ***США бросили силы*** *на европейское и предложили ЕС сократить объемы экспорта стали и алюминия на 10 процентов. Пока добровольно. А если не прислушаются, Вашингтон готов* ***пустить в "бой" тяжелую артиллерию*** (Народная газета, 01.06.2018);

Словом, должна сформироваться система. Но заработает она, когда появится критическая масса пассионариев. Тогда процесс станет попросту необратим. При всех видимых и скрытых достижениях ядро для ***инновационного взрыва*** *в стране пока скромного «диаметра»* (Рэспубліка, 12.05.2018);

А в Австрии к тому же крайне правая партия Свободы вошла не только в парламент, но и в правительство – ***пощечина*** *всей цивилизованной Европе* (Народная газета, 01.06.2018);

Мировая экономика – ***клубок*** *из множества тонких нитей, тесно переплетенных друг с другом. Потяни за одну – может порваться сотня других. Поэтому, несмотря на все тревоги и опасения, большинство экономистов все же придерживаются* ***оптимистичного сценария****: да, глобальный долг продолжит расти. Но для его снижения резко повышать ставки никто не будет. Мы все слишком зависим друг от друга, чтобы надеяться безопасно* ***пересидеть бурю*** (Народная газета, 25.05.2018);

Этой весной ***ЕС накрыла стачечная волна*** (Народная газета, 04.05.2018).

Метафоры в аналитическом медиадискурсе являются средством привлечения внимания читателя, создания выразительности повествования, образности речи. Они «несут большую смысловую нагрузку, соединяя в себе реализацию функции воздействия на уровне языка с реализацией интерпретационной функции массовой коммуникации» [13, с. 119]. Метафоры также содержат имплицитно выраженную оценку, передавая отношение автора к предмету сообщения.

Вследствие употребления метафор язык современной британской и белорусской прессы приобретает особую выразительность и экспрессивность.

Оценочная тональность аналитического медиадискурса создается и за счет абстрактных существительных оценочного характера: *anger, resentment, victory, война, уничтожение, скандал.* Употребление подобных абстрактных существительных в высказываниях еще больше усиливает эффект воздействия, позволяя автору создавать положительный или отрицательный образ события, которое является предметом описания:

Tens of millions of people in southern Europe will increasingly find that they cannot tolerate staying in the euro, but nor can they leave it without great cost.

Their ***anger*** *and* ***resentment*** *will only intensify* (The Daily Telegraph, 05.12.2016);

After all, this ***fiasco*** *comes from the government department that brought you aircraft carriers without planes, helicopters that can't fly when it's cloudy, automatic rifles that won't work when it's a bit chilly, a radio system so unwieldy it breaks the axles of Land Rovers and desert boots whose soles melt in the heat of, well, the desert* (The Times, 25.11.2016);

A victory *for the FN would receive a fraction of the coverage of the Trump presidency but would be a bigger setback for liberal democracy* (The Times, 25.11.2016);

Дональда Трампа, похоже, мало волнуют последствия его радикальных действий. Политолог Сергей Судаков не видит в этом ничего экстраординарного:

– США ведут сейчас колоссальную торговую ***войну****, которая направлена прежде всего на* ***уничтожение*** *чужих рынков* (Народная газета, 01.06.2018);

В Германии разгорается ***скандал****: Федеральное ведомство по миграции и делам беженцев (BAMF) разрешило остаться в стране слишком большому количеству людей. Причем не тех, которые действительно имели на это право* (Народная газета, 08.06.2018).

В корпусе абстрактных существительных было выявлено незначительное количество разговорной и книжной лексики (0,2 % и 0,5 % от общего количества абстрактных существительных в статьях на английском языке и по 0,6 % – в статьях на русском языке). Примерами разговорной лексики могут служить такие слова, как *slog* 'a piece of work that takes a lot of time and effort and is usually boring', *задумка* 'замысел, намерение, заветное желание':

It's been a hard ***slog*** *but three years into the Labour government – the first for more than a decade – the chancellor stands up at a union conference to announce: success* (The Guardian, 08.11.2015);

К каждому району привяжут инвестиционные проекты. Всего их более 1,7 тысячи. Министр экономики Владимир Зиновский уверен: если ***задумку*** *удастся осуществить, то вполне реально к 2025 году достичь ВВП 100 миллиардов долларов* (Народная газета, 01.06.2018).

Примером книжной лексики могут служить абстрактные существительные *peril* ‘great danger, especially of being harmed or killed’, *верховенство* ‘главенство, господство’:

A growing and vast arc of the world’s territory from North Africa through the Middle East to Iran and Afghanistan is becoming off-limits – you travel there at your ***peril*** (The Guardian, 08.11.2015);

Забеспокоились Чехия, Румыния и Словакия: они тоже иногда своевольничают. Одни мигрантов по квотам наотрез отказываются принимать, другие недостаточно, по мнению ЕС, борются с коррупцией. Ну и с ***верховенством*** *закона непорядок почти у всех* (Народная газета, 18.05.2018).

Известно, что книжная лексика характерна для научного и официального стилей. Разговорная лексика, в свою очередь, типична для непринужденной беседы в неофициальной обстановке. Автор же аналитической статьи, передавая свое мнение, представляя комментарии политиков, экспертов, как правило, ориентируется на общеупотребительные, нейтральные в лингвистическом отношении лексические средства, которые легко воспринимаются читателем.

Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что абстрактные существительные составляют многочисленную лексико-семантическую группу, представленную в медийном дискурсе. Подавляющее большинство корпуса абстрактных существительных относится к стилистически нейтральной лексике, использование которой позволяет автору представить объективную картину событий в различных сферах окружающей действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Калинина, Л. В.* Лексико-грамматические разряды имен существительных как пересекающиеся классы слов (когнитивно-семасиологический анализ) : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.02.01 / Л. В. Калинина. – Киров, 2009. – 45 с.
2. *Степанов, Ю. С.* Имена, предикаты, предложения / Ю. С. Степанов. – М. : Наука, 1981. – 361 с.
3. *Уфимцева, А. А.* Лексическое значение / А. А. Уфимцева. – М. : Наука, 1986. – 240 с.
4. *Кубрякова, Е. С.* Типы языковых значений: Семантика производного слова / Е. С. Кубрякова. – М. : Наука, 1981. – 200 с.
5. *Vendler,* Z Linguistics in Philosophy / Z. Vendler. – London : Cornell Univ. Press, 1967. – 203 p.
6. *Арутюнова, Н. Д.* Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1976. – 383 с.
7. *Чернейко, Л. О.* Лингвофилософский анализ абстрактного имени / Л. О. Чернейко – М. : МГУ, 1997. – 319 с.
8. *Кузикевич, Г. П.* Абстрактные имена существительные в когнитивном аспекте : на материале современного немецкого языка / Г. П. Кузикевич. – Минск : БНТУ, 2010. – 384 с.

9. *Пупынина, Е. В.* Абстрактные существительные как лингвистическая проблема : на материале английского языка / Е. В. Пупынина // Науч. ведомости БелГУ. Сер. Гуманит. науки. – 2011. – № 18 (113), вып. 11. – С. 142–150.
10. *Арутюнова, Н. Д.* Типы языковых значений: оценка, событие, факт / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 341 с.
11. *Якушева, И. В.* Типология и семантико-функциональные характеристики событийных существительных английского языка : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / И. В. Якушева. – М., 1984. – 196 л.
12. *Вольф, Е. М.* Семантика общесобытийных существительных и их роль в тексте / Е. М. Вольф, Г. С. Романова // Грамматический строй и стилистика романских языков. – Калинин, 1979. – С. 18–25.
13. *Добросклонская, Т. Г.* Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ : Современная английская медиаречь / Т. Г. Добросклонская. – М. : Флинта, 2008. – 263 с.

Д. Г. Богушевич, И. В. Иванова-Мицевич
г. Минск, Беларусь; г. Варшава, Польша

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СТРУКТУРНОЙ ТИПОЛОГИИ

Структурная типология исследует и описывает способы оформления единиц, имеющих семантический компонент, в первую очередь форм слов. Она обычно опирается на распределение в речевой цепи элементов словоформ. Основное положение структурной типологии заключается в том, что противопоставляются цельнооформленные и раздельнооформленные словоформы [1]. Цельнооформленность подразумевает, что все морфы словоформы располагаются в одном месте. Иными словами, весь комплекс морфов, образующих данную словоформу, перемещается в составе предложения целиком. Если же словоформа раздельно оформлена, то образующие ее морфы могут занимать разные места в составе предложения.

Цельнооформленные словоформы образуют синтетический тип, а раздельнооформленные – аналитический. Появление аналитических форм, то есть форм, состоящих из нескольких компонентов, которые имеют свою собственную отдельную систематическую позицию в предложении, свидетельствует о том, что некоторые единицы, имевшие статус слова, снизили свой ранг, превратившись в морфемы, вернее, морфы какой-либо морфемы.

Снижение ранга отмечается не только для слов, превращающихся в морфы, но и для других единиц. Так, морфы могут снизить свой ранг до фонемного. Например, формы немецкого причастия прошедшего времени (Partizip II) включают в себя приставку *ge-* и суффикс *-t* – *ge-mach-t* – и только вместе они выражают грамматическое значение Partizip II. Следовательно, морфема причастия прошедшего времени в немецком языке отражается двумя звуковыми комплексами, расположенными в разных

местах словоформы. Поэтому можно считать, что морфема причастия прошедшего времени в немецком языке отражается аналитическим морфом: *ge-mach-t*.

Однако именно в немецком языке возможно восстановление морфного ранга суффикса*: spazier-t*. Таким образом, в немецком языке обнаруживается четыре морфа морфемы причастия прошедшего времени: ‘ge...t’, ‘ge...n’, ‘t’, ‘n’, использование которых определяется структурой слова и классом, к которому принадлежат основы глаголов.

Уже приведенные факты образования Partizip II ставят под сомнение привычное нам понимание морфемы как инварианта морфов. Инвариант, как известно, является тем, что не изменяется при любых условиях. В таком случае морфемой причастия прошедшего времени оказывается значение и наличие какого-либо воспринимаемого объекта, обозначающего это значение. Но и такой объект тоже может отсутствовать, как, например, в русском *мог* или английском прошедшем времени: *cut, put*. Более того, в восточнославянских языках формой настоящего времени глагола *быть* является отсутствие какой-либо формы: *Минск – столица Беларуси.*

Эти и подобные явления позволяют считать, что эмические единицы не являются просто инвариантами этических, а представляют собой принципиально иные единицы [2]. Этот факт наиболее очевиден, если мы сопоставим фоны, этические единицы, и фонемы, эмические единицы. Если фонема – это пучок дифференциальных признаков, то фоны не могут содержать вариативность даже дифференциальных признаков фонем. Однако это далеко не так. Мы имеем в виду не только нейтрализацию, но и вариативность дифференциальных признаков при отсутствии нейтрализации. Так, английская фонема /t/ в сильной позиции квалифицируется как апикально-альвеолярная глухая взрывная напряженная (придыхательная): *take*. Но уже в слове *steak* она теряет напряженность (придыхание), в слове *football* – взрыв, а в словах *little* и *eaten* взрыв уже не альвеолярно-апикальный. Таким образом, инвариантом остается только молчание.

В таком случае возникает вопрос, что же представляет собой эмическая единица. Поскольку эмическая единица, как инвариант, включает в себя только функцию (для фонем) или значение (для более крупных единиц) и необходимость каким-то образом отражаться в физическом проявлении в речи, то она образуется этим значением/функцией и комплексом операций, создающих конфигурацию физических элементов для отражения этого значения/функции [3].

Однако такое соотнесение этических и эмических единиц справедливо только в том случае, если мы признаем семиотическое понимание значения как операции по знаковому отражению картины мира с определенной прагматической целью [4]. Полагаем, что именно такое понимание значения единственно правильное, поскольку язык является семиотической знаковой системой.

Из этого следует, что отражение представления о картине мира, то есть создание конфигураций для отражения эмических абстрактных или, иначе, семантически нагруженных единиц, не обязательно жестко связано с теми сегментными единицами, которые мы выделяем при наблюдении за потоком речи.

Такое «расползание» эмической единицы по потоку речи мы наблюдаем во многих языках. Так, в восточнославянских языках вспомогательный элемент сослагательного наклонения сливается с союзом в единую форму *чтобы*. В германских и романских языках наблюдается фонетическое слияние вспомогательных элементов с предшествующим словом, а также предлога и артикля, особенно в итальянском и немецком языках.

Описанная здесь вкратце операциональная система создания конфигураций эмических единиц охватывает всю систему языка. Действуя согласно принципу прагматической достаточности, это система отвечает за проявление семантических и прагматических функций сегментных единиц, так что они могут реализовывать сразу несколько функций и, таким образом, могут отразить то, что называется скрытой грамматикой, а также косвенно отражать понятийные категории. Поэтому мы можем утверждать, что язык (language) включает в себя не два компонента, т.е. систему языка (language) и речь (parole), но и третью систему – систему конфигураций.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Смирницкий, А. И.* Морфология английского языка / А. И. Смирницкий. – М. : Изд-во лит. на иностр. яз., 1959. – 440 с.
2. *Богушевич, Д. Г.* Единица, функция, уровень: к проблеме классификации единиц языка / Д. Г. Богушевич. – Минск : Выш. шк., 1985. – 116 с.
3. *Иванова-Мицевич, И. В.* Денотативная область вербального информирования и особенности ее отражения в английском предложении: дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / И. В. Иванова-Мицевич. – Минск, 2009. – 200 л.
4. *Моррис, Ч. У.* Знаки и действия. Значение и означивание / Ч. У. Моррис // Семиотика / сост., общ. ред. Ю. С. Степанова. – М., 1983. – С. 118–133.

Е. А. Бухаткина
г. Минск, Беларусь

МНИМОКОНВЕРСИВЫ В АНГЛИЙСКОМ И ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКАХ

В лингвистической литературе отсутствует единое мнение по вопросу о критериях конверсности и выявлении тех единиц, которые можно считать конверсными. Конструкции, которые не отвечают критериям истинной или полной семантико-синтаксической категории конверсности, называют *мнимоконверсными* [1; 2, с. 7], *псевдоконверсными* [3] или *квазиконверсными* [4, с. 275–283].

Наиболее адекватным, на наш взгляд, представляется термин *мнимоконверсный* (*мнимоконверсивы*), поскольку термины *псевдоконверсный* и *квазиконверсный* несут на себе дополнительные стилистические оттенки. Особенно наглядно разногласия проявляются в случае глаголов говорения вопросно-ответной семантики (*ask – answer* и др.), а также противопоставления типа *offer – accept, offer – refuse*: одни лингвисты относят их к конверсивам [5, с. 194], другие – к псевдоконверсивам [3, с. 8; 1; 6, с. 19]. Такие глаголы Э. В. Зуева определила как «сукцессивные конверсивы», обозначающие отношение, в котором существует определенная последовательность действий участников, и назвала их «псевдоконверсивами», не обнаруживающими основных признаков конверсности: «действия, обозначаемые такими конверсивами, не просто следуют одно за другим, но связаны отношением односторонней импликации» [3, с. 9]. В данных случаях последовательность двух действий строго детерминирована: «действия следуют друг за другом только в одном определенном порядке, часто отражая естественный ход событий» [7, с. 36].

На наличие односторонней импликации между подобными парами глаголов, когда «только второй член пары детерминирует наличие первого, а не наоборот», указывал и С. А. Добричев, называв их «полуконверсными» [1, с. 30]. Здесь, по его словам, можно говорить о значении «контактности», «последовательности ситуаций в семантике глаголов», но не о значении одновременности, не о «симультанной (одновременной) связи», которая присуща «полным глагольным конверсивам» [6, с. 18–19].

Так, в ситуации, отображаемой глаголами *ask – answer,* имеется два участника. Один из участников спрашивает у другого о чем-то. Отношения между участниками можно продемонстрировать наглядно следующим образом (рис. 1).

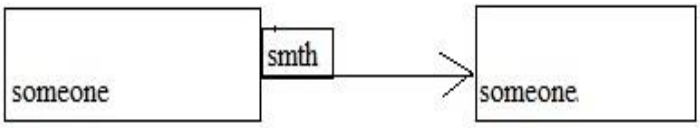

Рис. 1. Схема отношений участников ситуации,
описываемой глаголами *ask – answer*

I ***asked*** *a guy if Lucky put up any money or worked for his end of the bookmaker's profit* (I. Fleming "Diamonds Are Forever").

Подобная картина наблюдается и во французском языке с глаголом *demander,* определяемым как «interroger, questionner quelqu'un à propos de quelque chose, solliciter de sa part une réponse» (Larousse):

Elle avait oublié de lui ***demander*** *son nom* (K. Pancol "Les Yeux Jaunes des Crocodiles").

Что же касается *answer* («to say something to someone as a reply when they have asked you a question, made a suggestion, etc») (Longman Dictionary), то в данном случае мы имеем дело со следующей ситуацией: «кто-то отвечает

(реагирует) на уже кем-то заданный вопрос (предложение)». Другими словами, ответ, или своего рода реакция, подразумевает то, что был поставлен кем-то вопрос:

Now, you've ***answered*** *all my questions very fairly, sir, and here's just one more* (Ph. Pullman "The Golden Compass").

У глагола *répondre* следующая дефиниция: «Dire ou écrire sa pensée, son opinion à celui qui la sollicite ou s'adresse à vous, dire en reponse à quelque chose» (Le Petit Robert):

Écoutez, mon cher ami, j'ai bien réfléchi... déjà... à ce que vous m'avez proposé, et je ne veux pas vous laisser partir sans vous ***répondre*** *un mot* (G. Maupassant "Bel Ami").

На первый взгляд кажется, что вполне возможно назвать глаголы *ask – answer*, *demander – répondre* конверсными. Однако, если провести более детальный анализ, становится очевидным, что в предложениях с данными парами глаголов описывается далеко не одна и та же ситуация. Думается, что *answer* и *répondre* предполагают присутствие вторых членов оппозиций, а именно *ask* и *demander* соответственно: наличие ответа подразумевает предшествующую постановку вопроса (если *answer*, то *ask*; если *répondre*, то *demander*).

У пар *ask – answer, demander – répondre* нет взаимной импликации. *Ask* не подразумевает *answer*, как и *demander* не подразумевает *répondre*. Не в каждой ситуации человек, спрашивая, уверен, что тот второй знает ответ на заданный вопрос. Следовательно, после вопроса ответа может и не поступить: *You didn't* ***answer*** *my question.*

Если учитывать, что постановка вопроса не влечет за собой обязательного ответа, то можно утверждать, что предложения с данными глаголами не отображают абсолютно одинаковые ситуации. Таким образом, глагольные пары *ask – answer, demander – répondre* можно отнести к *мнимо-конверсным*.

Аналогичная ситуация наблюдается и с глаголами *offer – accept* (*offer – refuse*) и их французскими эквивалентами *offrir – accepter* (*offrir – refuser*). Дефиниция глагола *offer* следующая: «to ask someone if they would like to have something or if they would like to do something» (Cambridge Dictionary), а у *offrir* – «proposer, presenter une chose à quelqu'un en la mettant à sa disposition» (Le Petit Robert). Из словарных статей очевидно подобие значений, которое подтверждается примерами:

Can we ***offer*** *you something to eat or drink?* (T. Williams "To Green Angle Tower");

Il ***offrit*** *à son maître un repas frugal, mais tout parisien: le rôti cuit au four du boulanger, avec les légumes, la salade, et le dessert emprunté à la boutique même* (A. Dumas "Le Vicomte de Bragelonne").

Глагол *accept*, в свою очередь, означает «to take something that someone offers you, or to agree to do something that someone asks you to do» (Longman Dictionary). Схожее значение и у французского глагола *accepter* – «consentir à prendre quelque chose, à recevoir ce qui est offert» (Larousse):

*I **accept** your offer* (C. Cussler “Valhalla Rise”);

*Monck, aussitôt à son arrivée, avait **accepté** la proposition d’entrevue faite la veille par Lambert et que les lieutenants de Monck avaient refusée, sous prétexte que le général était malade* (A. Dumas “Le Vicomte de Bragelonne”).

Лексические значения глаголов *refuse* и *refuser* идентичны: «to say firmly that you will not do something that someone has asked you to do» (Longman Dictionary) / «répondre négativement à la demande de quelqu’un, ne pas lui autoriser quelque chose» (Larousse):

*And if I **refuse** your request?* (C. Cussler “Valhalla Rise”);

*C’est toute la vérité, mon cher monsieur, et, lui ayant **offert** un verre de cassis, qu’il **refusa** de boire, la vieille insista pour qu’on parlât dans le rapport des fausses pesées du boucher* (G. Maupassant “Bel Ami”).

Отношения между участниками ситуации можно представить в следующем виде (рис. 2).

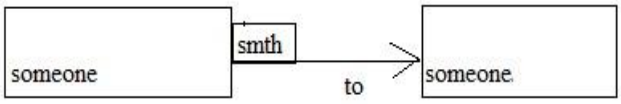

Рис. 2. Схема отношений участников ситуации,
отображаемой глаголами *offer – accept*

В данную ситуацию вовлечены такие участники, как *предлагающий*, *принимающий* и собственно предлагаемая *вещь*. Иными словами, кто-то предлагает что-то кому-то, а другой принимает либо соглашается сделать то, что предлагает или просит его первый. Здесь, как и в предыдущих парах, имеет место односторонняя импликация, от второго члена оппозиции к первому, так как тот факт, что кто-то согласился на что-то (отказался от чего-то), означает, что перед этим кто-то это предложил:

*To a man, they **offered** their services, which were gracefully **accepted*** (C. Cussler “Valhalla Rise”).

Довольно странно было бы предположить, что принятие (отказ) произошел без предшествующего предложения чего-либо. Что касается импликации со стороны глагола *offer*, то этого нельзя заметить, так как, предлагая, у нас может быть только предположение, согласится (откажется) человек либо нет:

*She was kind enough to **offer** me a lift in her private jet to the airfield near Dad’s farm* (C. Cussler “Valhalla Rise”).

Резюмируя все вышеизложенное можно сделать вывод о том, что глаголы *ask – answer*, *offer – accept*/*offer – refuse* и их французские эквиваленты (*demander – répondre, offrir – accepter/offrir – refuser*) едва ли можно квалифицировать как конверсивы, поскольку они, в отличие от подлинных конверсивов, при помощи которых возможно отображение одной и той же ситуации, описывают разные события, точнее, последовательность событий.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Добричев, С. А.* К вопросу о мнимоконверсных структурах в современном английском языке / С. А. Добричев // Семантические и прагматические аспекты изучения языковых единиц : материалы краев. науч.-практ. конф. / Барнаул. гос. пед. ин-т; редкол.: Л. Ф. Супрун [и др.]. – Барнаул : Полиграфист, 1987. – С. 29–31.
2. *Рудакова, Л. С.* Конверсные соотношения между глаголом и глагольно-именным словосочетанием в английском языке : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Л. С. Рудакова ; Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. – М., 1980. – 16 с.
3. *Зуева, Э. В.* Конверсные отношения в лексике в современном английском языке : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Э. В. Зуева ; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. – Л., 1980. – 18 с.
4. *Апресян, Ю. Д.* Лексическая семантика. Синонимические средства языка / Ю. Д. Апресян ; под ред. В. Ю. Розенцвейга. – М. : Наука, 1974. – 368 с.
5. *Уфимцева, А. А.* Слово в лексико-семантической системе языка / А. А. Уфимцева ; под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Наука, 1968. – 272 с.
6. *Добричев, С. А.* О некоторых вопросах семантико-парадигматического анализа конверсных глаголов английского языка / С. А. Добричев // Семантический синтаксис современного английского языка : сб. ст. / Пятигор. гос. пед. ин-т иностр. яз. ; под ред. П. И. Шлейвиса. – Пятигорск, 1976. – С. 16–25.
7. *Варшавская, А. И.* Системные лексические противопоставления и их взаимодействие с синтаксисом (на материале английских предложений, выражающих последовательность двух действий) / А. И. Варшавская // Системное описание лексики германских языков : сб. науч. ст. / Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова ; под ред. К. А. Ивановой. – Л., 1976. – Вып. 1. – С. 36–40.

О. С. Горицкая
г. Минск, Беларусь

ОЦЕНОЧНЫЕ СУЖДЕНИЯ: ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РУССКОГО ЯЗЫКА В БЕЛАРУСИ*

Русский язык как полицентрический. Русская речь жителей Беларуси имеет специфику на различных уровнях языковой структуры: в фонетике, лексике, морфологии и синтаксисе [1; 2; 3; 4; 5; 6], что обусловлено языковыми контактами (в первую очередь влиянием белорусского языка), а также действием внутриязыковых факторов языковой эволюции. Основным экстралингвистическим фактором, способствующим появлению и распространению этих особенностей, является русско-белорусский билингвизм, законодательно закрепленный в Беларуси как независимом государстве.

* Исследование выполнено при поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований (проект Г18М-062).

Мы полагаем, что русскую речь жителей Беларуси можно рассматривать как недоминантную разновидность русского языка, которая находится в процессе формирования (см. также [7; 8]), поэтому в данной статье используются обозначения *белорусская разновидность русского языка* и *белорусский русский*. Кратко обоснуем нашу позицию.

В научных публикациях представлены различные критерии отнесения языков к *полицентрическим* (*pluricentric*). Максимальное количество полицентрических языков дает применение подхода, представленного в [9]. Р. Мур предлагает относить к полицентрическим языки, которые обладают как минимум одним из свойств из следующего списка (чем больше условий соблюдается, тем более развит полицентрический язык):

- использование языка представителями нескольких наций;
- официальный статус языка (государственный, официальный, региональный и т.п.) как минимум в двух странах;
- наличие языковых особенностей, которые могут приобретать символическую функцию;
- принятие полицентризма (представители языкового коллектива считают свой идиом особой разновидностью полицентрического языка);
- значимость разновидности полицентрического языка для идентичности;
- кодификация национально специфических норм;
- изучение особенностей идиома в школе, развитие разновидности и распространение знаний о ней в обществе.

Полицентрические языки представлены двумя типами разновидностей – доминантными и недоминантными [9; 10]. Как правило, у доминантных разновидностей полицентрических языков больше носителей, чем у недоминантных, а нормы доминантных разновидностей кодифицируются и «экспортируются» в другие страны. Соответственно, носители недоминантных разновидностей обычно «импортируют» кодифицированные нормы, но иногда самостоятельно кодифицируют свои. Кроме того, люди, говорящие на недоминантных разновидностях, часто не в полной мере осознают специфику своего идиома.

Особенности белорусской разновидности русского языка становятся предметом обсуждения не только лингвистов, но и «наивных» говорящих. Это свидетельствует о том, что специфика разновидности в некоторой степени осознается носителями. В данной публикации мы сосредоточим внимание на высказываниях, в которых говорящие дают оценку языковым фактам, характерным для белорусского русского. Приведем в качестве примера фрагмент интернет-дискуссии, стимулом к которой послужила статья под названием *«Шуфлядка», «ссобойка» и «закатки». Какие русские слова не знают сами россияне и почему?* (news.tut.by/culture/546274.html):

(1а) *У меня сын когда приходил из школы и приносил очередное словцо на трасянке, так я его ругала, будто он бранных слов нахватался, ну потом он подрос, сам стал понимать, что не к чему ему эти словечки, теперь вот учится в РФ, так иногда со смехом вспоминает все эти «куплять»…*

(1б) *Ну и зря. Разнообразие и составляет всю прелесть жизни. Когда я приезжаю в Гомельскую область, то с умилением ожидаю как меня начнут отправлять идти «тудой» или «сюдой». А когда приезжаю в Полоцк, то всегда с нетерпением жду, как на вокзале мне объявят, что я приехал в ПолоцЕк.*

(1в) *Ну да, мы на работе смеялись с коллегами, как наша начальница говорила «тутака/тамака». А ведь это беларусские слова. И это круто!*

(1г) *Уверены, что это именно «белорусские» слова? Для меня они звучат как «лисапед» – слова, искаженные из-за неграмотности* (tut.by).

Цель статьи – систематизировать оценочные высказывания об особенностях белорусской разновидности русского языка. Чтобы достичь этой цели, необходимо решить следующие задачи:

- выявить тематические группы метаязыковых высказываний и определить место эмоционально-оценочного компонента в комментариях;
- узнать, существуют ли различия в восприятии языковых единиц различных типов;
- обнаружить установки, которые лежат в основе положительных и отрицательных оценочных комментариев.

В этой работе рассматриваются метаязыковые дискуссии (на русском и белорусском языках), найденные в ходе наблюдения над коммуникацией в Интернете, а также при помощи поисковых систем и Генерального интернет-корпуса русского языка (ГИКРЯ, webcorpora.ru). Мы анализируем публикации об особенностях русского языка в Беларуси в социальных сетях и блогах, высказывания на форумах, а также комментарии к различным материалам, в первую очередь из электронных СМИ, на эту тему. В некоторых комментариях эксплицитно указывалось на филологическое образование автора, однако мы полагаем, что большинство высказываний принадлежат «наивным» говорящим.

Объем основной картотеки – около 30 000 слов. Все проанализированные комментарии были написаны в XXI в., при этом большинство высказываний датированы периодом с 2015 по 2017 г. Для сохранения анонимности и облегчения восприятия текста в статье не приводятся гиперссылки: мы ограничились указанием на сайт, где были обнаружены метаязыковые высказывания; цитаты можно найти при помощи поисковых систем, поиска по ГИКРЯ и социальным сетям (комментарии к статьям, опубликованным на портале TUT.BY, в настоящее время формально находятся на другом ресурсе – talks.by, но мы отмечали их в тексте как *tut.by*). В контекстах в целом сохраняется авторская орфография и пунктуация, исправлены лишь отдельные опечатки и другие технические погрешности, усложняющие восприятие текста.

Особенности белорусской разновидности русского языка вызывают интерес у интернет-пользователей, а статьи на эту тему в электронных СМИ сопровождаются большим количеством комментариев, что указывает на интерес общества к лингвистическим вопросам. Так, например, менее чем за

две недели интернет-пользователи написали более 1 300 комментариев к статье *«Не Белоруссия, а Беларусь». 11-летняя девочка поспорила с Галкиным в эфире «Первого канала» России* (news.tut.by/culture/587225.html). Конечно, далеко не все комментарии к публикациям на лингвистические темы непосредственно касаются языка, а в части высказываний отмечается, что в Беларуси существуют и более важные проблемы, чем языковые:

(2) *да говорите вы хоть по-китайски… только нормальными людьми оставайтесь... есть лингвисты (странная специальность) пусть занимаются... в стране других проблем не осталось...!??* (tut.by).

В нашей картотеке представлены комментарии, в которых обсуждаются различные темы. С одной стороны, освещаются общие социолингвистические вопросы. Так, интернет-пользователи затрагивают проблемы идеологического характера: связь между языком и нацией, лингвистический фактор национальной идентичности, право белорусов на русский язык, влияние политики на лингвистические феномены и т.п. Обсуждается территориальное и социальное варьирование русского языка и место наблюдаемых языковых фактов в данном лингвистическом конгломерате. Ведутся споры о том, существует ли особая белорусская разновидность русского языка или же отмеченные закономерности – это примеры белорусско-русской смешанной речи (так называемой трасянки), нарушения норм языка и т.п. Кроме того, интернет-пользователи пишут о перспективах стандартизации белорусской разновидности русского языка.

С другой стороны, фиксируются конкретные языковые факты. Интернет-пользователи дают обзор языковых особенностей и оценивают их количество. Перечисляются структурные (фонетические, лексические, морфологические и синтаксические) и коммуникативно-прагматические характеристики белорусской разновидности русского языка. Русская речь рассматривается и в нормативном аспекте: говорящие отмечают типичные для Беларуси отступления от норм, а также дают общую нормативную характеристику речевой продукции белорусов. В выборке также представлены споры носителей о том, действительно ли единицы, отмеченные другими людьми, характерны для речи жителей Беларуси. Темой для обсуждения становится и уникальность языковых особенностей: некоторые пользователи полагают, что языковые факты, которые считаются свойственными белорусам, должны использоваться только в Беларуси, и если они встречаются где-то еще, то такие единицы нельзя считать национально специфическими.

Особенностью «наивных» метаязыковых дискуссий является их оценочность и эмоциональность. В отличие от лингвистов, непрофессионалы не стремятся беспристрастно описывать язык – они эмоциональны и субъективны: «Для человека *emotio* идет впереди *ratio*, и, хотя официальная наука стыдливо прячет голову в песок от признания этого, индивидуальное знание всегда имеет оценочный компонент, человеческая эпистемология аксиологична. Язык и все, что с ним связано, также всегда оценивается “простыми людьми”» [11].

Языковые особенности белорусского русского вызывают у носителей различные эмоции – от умиления до пренебрежения и злости, а одной из типичных реакций на такие языковые факты со стороны человека, говорящего иначе, является смех, см., в частности, примеры (1а–1г) выше, а также следующий диалог:

(3а) *помнишь, как вы смеялись над «шуфлядкой»?)))))*

(3б) *Разумеется, помню! И «буську», конечно, тоже))) Звучало действительно необычно, но очень мило, вместе с тем))* (facebook.com).

Многие из этих эмоциональных реакций, а также восприятие местных слов как девиантных, милых и т.п. характерны и для других недоминантных разновидностей полицентрических языков, в особенности если языковые факты оцениваются носителями доминантных разновидностей [9].

В метаязыковых высказываниях представлена как общая (положительная и отрицательная), так и частная оценка языковых единиц (сенсорно-вкусовая, психологическая, эстетическая, этическая, утилитарная, нормативная, телеологическая) [12, с. 75–77], причем эти типы оценок нередко накладываются друг на друга: ненормативное воспринимается как некрасивое, неприятное, отталкивающее и т.п. (см. также [13]):

(4) *А где «приснила» и «снила» вместо «мне снилось, что»? – Это ж даже самые гродненцы в целом третьем поколении так говорят. Более уродливого не слышал ничего* (s13.ru).

В данной работе мы сосредоточим внимание на общей (отрицательной или положительной) оценке языковых фактов.

Языковые единицы как объект оценочного отношения. Один и тот же стимул может вызывать разные реакции, что связано со спецификой языковой идеологии носителей, в том числе с различным отношением к белорусскому языку, смешанной речи и отступлениям от кодифицированных норм русского языка. Рассмотрим в качестве примера некоторые комментарии из одной дискуссии:

(5а) *Слушаю радио редко, а этот канал – впервые. Очень симпатичный ведущий, но его ужасный акцент и дикция сильно портят впечатление от передачи. Все же это радио, а не подзаборный междусобойчик. У нас что, в стране такая проблема с кадрами?*

(5б) *Да, произношение великого и могучего русского мягко говоря подкачало...*

(5в) *он говорит на нем для Шендеровича. Это белорусскоязычный/белорусскодумающий человек*

(5г) *А мне падабаецца акцэнт нашага вядучага. Чаму у немца можа быць акцэнт, а у беларуса – не?*

(5д) *Ничего удивительного для беларускамоунага. Этим можно гордиться.*

(5е) *лукашук действительно с таким жэстачайшим акцентом говорит? это же треш, волосы дыбом встают.*

(5ж) *отличный акцент, заслухалси* (facebook.com).

Вместе с тем интернет-пользователи упоминают различные языковые единицы, которые могут вызывать неодинаковые реакции. Другие участники дискуссий, в свою очередь, указывают на различную природу обсуждаемых языковых фактов и разводят более и менее престижные единицы. Так, например, среди «наивных» говорящих есть тенденция относить многие факты, которые встречаются в бытовой коммуникации, к национально специфическим. Поэтому часто к местным особенностям ошибочно причисляют просторечные или разговорные единицы, которые активно используются в различных странах [14]. Несколько иллюстраций:

(6) *я закасываю рукава, характерно дзенькаю и ценькаю, от «хрумстеть» и «скребсти» аж передернуло. это просто безграмотно* (facebook.com);

(7) *А и еще «морозиловка» и «протвень» – это не особенность речи, это Безграмотность!* (s13.ru);

(8) *Одно дело диалектизмы – это нормально. Другое дело безграмотность – это ненормально, но это повсеместное явление, к Беларуси оно отношения не имеет* (livejournal.com).

Анализ метаязыковых комментариев показал различия в восприятии единиц, относящихся к различным уровням языка. Многие фонетические и грамматические единицы, которые встречаются в русской речи жителей белорусов, выводятся за рамки русского языка. Их считают фактом стигматизированной смешанной речи и/или ошибкой, которой просто не должно быть. Проиллюстрируем это несколькими комментариями к упомянутой выше статье *«Шуфлядка», «ссобойка» и «закатки». Какие русские слова не знают сами россияне и почему?*:

(9) *По моему скромному мнению, перечисленные слова – обычная «трасянка». Как можно называть это «белорусский русский язык»?*

(10) *При чем тут русский язык? Каличный – слэнг, который знает не каждый зрелый белорус, а все остальные слова белорусские. Статья высосана из пальца* (tut.by).

В целом большинство дивергентных явлений в белорусском русском имеют контактную природу (даже внутриязыковые феномены часто поддерживаются со стороны белорусского языка). Единицы, специфические для белорусской разновидности русского языка, могут рассматриваться как проявление стигматизированной смешанной речи, поскольку границы между идиомами в языковом континууме являются нечеткими.

Так, к примеру, из фонетических особенностей белорусского русского интернет-пользователи более охотно отмечают явления типа «цеканья» и «дзеканья» (произношение аффрикат на месте [т’] и [д’]), в той или иной степени свойственные всем белорусам, см. пример (6) выше, чем такие феномены, как фрикативное [γ] и твердое [ч], которые социально маркированы и считаются элементами стигматизированной смешанной речи [15]. Лексические единицы, в отличие от фонетических и грамматических, скорее оцениваются как местные «особенности», «фишки», а не как «ошибки». При этом явные заимствования из белорусского типа *бульба* обсуждаются не так активно, как менее очевидные регионализмы.

Нормативный аспект языковых единиц и оценка. Анализ комментариев демонстрирует, что отрицательное отношение к национально специфическим языковым фактам связано с социальным аспектом языковых норм. Некодифицированные единицы связываются с речью низов, а не элит и, как следствие, считаются непрестижными:

(11) *А в общем, как правильно заметили выше, у нас хватает людей, которые говорят правильно. Приведенные признаки более характерны для тех «гродненцев», которые гродненцами стали совсем недавно. Ну либо для тех, чьи родители переехали в Гродно из окрестных колхозов и дети повторяют за родителями их «колхозный русский»* (s13.ru).

В метаязыковых дискуссиях о белорусской разновидности русского языка звучат традиционные для народной лингвистики мысли о порче языка [11], в том числе и в ироническом ключе:

(12) *Я уже в какой-то соседней ветке писал о том, что вы, братцы, и свой родной не знаете, и ещё измываетесь над русским... Даже ведущие на Бел.ТВ уродуют русский со страшной силой. Ганьба* (forum.grodno.net).

Символический аспект языковых единиц и оценка. Положительно оценивая особенности белорусской разновидности русского языка, интернет-пользователи делают акцент не на *нормативной*, а на *символической* стороне языка – его связи с идентичностью и принадлежностью (belonging) к коллективу. Специфические языковые факты воспринимаются как проявление национального колорита, самобытности белорусов, их отличия от россиян и т.п.:

(13) *Я бы еще добавила сюда слово «абы-што», которое я всегда говорю. В разговоре с россиянами я его фильтрую, хотя не стоит. Нужно быть самобытными!* (tut.by).

Соответственно, особенности белорусского русского рассматриваются как маркер «своего» и оцениваются положительно. Приведем в качестве иллюстрации комментарий к посту в социальной сети о том, как распознать белоруса:

(14) *Да, хороший постик) свойский. Каждый ещё десяток фенечек выдаст. Меня, так это радует)* (facebook.com).

Люди, придерживающиеся подобных взглядов, не разделяют стремления ряда носителей языка устранять местные особенности из своей речи:

(15) *Да это у лимиты комплекс какой-то. Перебрался в город – срочно избавляться от языка, с которым вырос; вырос на хуторе – срочно избавиться от всей растительности вокруг и закатать всё в плитку и асфальт. =)* (s13.ru).

(16) *А что все так против деревенского говора то? У меня бабушка (Кировская область), например, говорила не «церковь», а «церква», и ничего плохого в этом я не вижу. Различия в произношении – это прекрасно. В какой-то мере это обогащает язык* (s13.ru).

В некоторых случаях пользователи говорят об уместности локальных языковых единиц лишь в неформальной коммуникации:

(17) *А вообще-если люди не работают в пуфосных офисах на ресепшене и не дикторы на тв и радио – то все эти акценты и словечки очень даже замечательные. Делают язык живым* (facebook.com).

Кажется, что положительное отношение к вариативности и нестандартным разновидностям языка является достаточно новым для Беларуси и других стран постсоветского пространства. Оно свойственно демократическому обществу [16, с. 133], а также находится в русле тенденций к локализации, противопоставленной глобализации (см. также [17] об отношении к регионализмам).

В отдельных случаях о т р и ц а т е л ь н а я оценка связывается не с нормативным, а с символическим аспектом языка. Современное общество достаточно чувствительно к национальным вопросам, и поэтому обсуждение региональных различий в речи иногда рассматривается как провоцирование национальных конфликтов и проявление ксенофобии:

(18) *Ну идентифицировали вы белоруса, и что дальше с этим гадом делать? Он же не такой как мы гэкает пэкает ату его ату!!!* (facebook.com).

(19) *Стыдно не за слова, а за пафосную спесь, которая сквозит из многих пишущих здесь, что, мол, соседи не понимают некоторые слова, которые употребляем мы* (facebook.com).

Резюмируя содержание данной статьи, отметим, что в метаязыковых дискуссиях представлено как отрицательное, так и положительное отношение к специфическим характеристикам белорусской разновидности русского языка. Язык – сложное, многоаспектное явление, и, когда люди неодинаково оценивают чью-либо речь, они зачастую смотрят на лингвистические феномены с разных сторон.

Отрицательная оценка особенностей белорусского русского, как правило, связана с социальным аспектом языковых норм. Считается, что отступлениям от кодифицированных норм не место в образцовой речи. Кроме того, необходимо отметить, что многие черты исследуемой разновидности русского языка имеют контактную природу и ассоциируются со стигматизированной, непрестижной русско-белорусской смешанной речью.

Положительная оценка единиц, характерных для русской речи белорусов, демонстрирует связь языка и идентичности. Специфические языковые факты воспринимаются как маркеры принадлежности (belonging) к особому языковому коллективу – кругу «своих». Впрочем, в отдельных случаях перспективы дивергенции разновидностей русского языка оцениваются отрицательно (в том числе и со стороны интернет-пользователей из Беларуси), поскольку единый литературный язык воспринимается как средство борьбы с ксенофобией и уменьшения межэтнической напряженности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Русский язык в Белоруссии / под ред. А. Е. Михневича. – Минск : Наука и техника, 1985. – 272 с.

2. *Мощенская, Л. Г.* Как белорусы говорят по-русски? Варианты рода имен существительных в русской речи белорусов / Л. Г. Мощенская ; ред. П. П. Шуба. – Минск : Университетское, 1992. – 158 с.

3. Типология двуязычия и многоязычия в Беларуси / науч. ред.: А. Н. Булыко, Л. П. Крысин. – Минск : Беларус. навука, 1999. – 245 с.
4. *Норман, Б. Ю.* Русский язык в Беларуси: особенности социолингвистической ситуации / Б. Ю. Норман // Humaniora: lingua russica. Развитие и вариативность языка в современном мире. – Tartu : Tartu Ülikooli Kirjastus, 2010. – P. 175–192.
5. *Woolhiser, C.* «Belarusian Russian»: Sociolinguistic Status and Discursive Representations / C. Woolhiser // Non-dominant varieties of pluricentric languages. Getting the picture. In Memory of Prof. Michael Clyne / ed. by R. Muhr. – Wien [et al.] : Peter Lang Verl., 2012. – P. 227–262.
6. *Woolhiser, C.* The Russian language in Belarus: language use, speaker identities and metalinguistic discourse / C. Woolhiser // The Russian language outside the nation: speakers and identities / ed. by L. Ryazanova-Clarke. – Edinburgh : Edinburgh Univ. Press, 2014. – P. 81–116.
7. *Del Gaudio, S.* Russian as a non-dominant variety in post-Soviet states: a comparison / S. del Gaudio // Exploring linguistic standards in non-dominant varieties of pluricentric languages. – Frankfurt am Main [et al.] : Peter Lang Verl., 2013. – P. 343–363.
8. *Мечковская, Н. Б.* Постсоветский русский язык: новые черты в социолингвистическом статусе / Н. Б. Мечковская // Russian Linguistics. – 2005. – Vol. 29, No. 1. – P. 49–70.
9. *Muhr, R.* Linguistic dominance and non-dominance in pluricentric languages. A typology / R. Muhr // Non-dominant varieties of pluricentric languages. Getting the picture. In Memory of Prof. Michael Clyne / ed. by R. Muhr. – Wien [et al.] : Peter Lang Verl., 2012. – P. 23–49.
10. Pluricentric languages: differing norms in different nations / ed. by M. Clyne. – Berlin ; N. Y. : Walter de Gruyter, 1991. – 481 p.
11. *Кашкин, В. Б.* Обыденная философия языка, наивная лингвистика и наивная лингвистическая технология / В. Б. Кашкин // Обыденное метаязыковое сознание: онтологические и гносеологические аспекты / редкол.: Н. Д. Голев (отв. ред.) [и др.]. – Кемерово [и др.] : Изд-во Алт. гос. ун-та, 2009. – Ч. 1. – С. 41–60.
12. *Арутюнова, Н. Д.* Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 341 с.
13. *Горицкая, О. С.* Эмоциональный компонент в метаязыковой деятельности: когнитивный аспект / О. С. Горицкая // Язык – когниция – социум : тез. докл. Междунар. науч. конф., Минск, 12–13 нояб. 2012 г. / редкол.: З. А. Харитончик (отв. ред.) [и др.]. – Минск : МГЛУ, 2012. – С. 177–178.
14. *Горицкая, О. С.* Лексические шибболеты в русской речи жителей Беларуси (на материале интернет-коммуникации) / О. С. Горицкая // Параўнанне сістэм беларускай і рускай моў і даследаванне асаблівасцей іх функцыянавання ў сучасным грамадстве : матэрыялы дакл. Рэсп. навук. канф., прысв. 40-годдзю аддзела беларус.-рус. моўных сувязей (Мінск, 16 чэрв. 2017 г.) / Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культ., мовы і літ., Ін-т мовазнаўства імя Якуба Коласа ; пад агул. рэд. А. А. Лукашанца. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2017. – С. 59–65.

15. *Hentschel, G.* Eleven questions and answers about Belarusian-Russian mixed speech (‘Trasjanka’) / G. Hentschel // Russian Linguistics. – 2017. – Vol. 41, Iss. 1. – P. 17–42.
16. *Мечковская, Н.* Демократизация языков: факторы, коллизии и альтернативы / Н. Мечковская // Acta Neophilologica. – 2006. – Вып. VIII. – С. 129–138.
17. *Лукашанец, Е. Г.* Регионализмы в языковом сознании пользователей Интернета / Е. Г. Лукашанец // Семантика и прагматика языковых единиц : тез. докл. Междунар. науч. конф., Минск, 11–12 мая 2015 г. / редкол. : А. М. Горлатов (отв. ред.) [и др.]. – Минск : МГЛУ, 2015. – С. 208–210.

Н. В. Дардыкова
г. Минск, Беларусь

КАТЕГОРИЯ ФАЗОВОСТИ В РАЗНОСТРУКТУРНЫХ ЯЗЫКАХ
(на материале русского, английского и турецкого языков)

Фазовость, или *фазисная детерминация*, представляет собой «выделение одной из фаз в протекании действия или состояния – начальной, серединной или конечной» [1, с. 321]. План выражения фазовых значений условно состоит из трех компонентов. Первый компонент составляют семантические классы предикатных слов, которые сочетаются с фазовыми значениями. Второй компонент – лексико-грамматические, грамматические и контекстуальные средства, в той или иной степени используемые для выражения фазовых значений. К третьему компоненту относятся слова и словосочетания, лексически выражающие фазовые значения и соответственно сочетающиеся с семантическими классами глаголов, образующими первый компонент [2, с. 155]. Сферу нашего интереса составили глагольные конструкции, которые представляют лексико-грамматический способ выражения категории фазовости и являются сочетаниями фазового (грамматический компонент конструкции) и полнозначного (лексический компонент конструкции) глаголов.

Задачей исследования является определение особенностей актуализации различных фаз действия в английском, турецком и русском языках путем сравнения исходных текстов с их переводами.

Источником материала для исследования стали сопоставимые по объему художественные тексты и их переводы на два других языка общим объемом примерно три миллиона слов. В качестве исходных текстов в русском языке были выбраны романы Д. А. Глуховского «Метро 2033», «Метро 2034», «Метро 2035» (объемом примерно 353 тыс. слов); в английском языке – трилогия С. Коллинз «Голодные игры» («Голодные игры», «И вспыхнет пламя», «Сойка-пересмешница», объемом 305 тыс. слов); в турецком языке – романы «Музей невинности», «Снег» и сборник эссе и очерков «Другие цвета» О. Памука (объемом 357 тыс слов). Все указанные тексты и их переводы являются современными, так как были выпущены после 2000 года.

В исходных текстах для анализа были отобраны глагольные конструкции, представленные базовыми фазовыми глаголами, к которым относятся: в русском языке – *начать* (205 контекстных употребления, далее КУ), *стать* (274 КУ), *приняться* (65 КУ), *продолжить* (89 КУ), *остаться* (6 КУ), *прекратить* (6 КУ), *перестать* (49 КУ), *кончить* (2 КУ), в английском языке – *begin* (237 КУ), *start* (102 КУ), *continue* (24 КУ), *keep* (76 КУ), *stop* (34 КУ), *finish* (4 КУ), в турецком языке – *başlamak* (403 КУ), *girişmek* (3 КУ), *koyulmak* (9 КУ), *durmak* (10 КУ), *-Ip/-A-kalmak* (45 КУ), *-Ip gitmek* (18 КУ), *-Ip/-A-gelmek* (6 КУ), *bitirmek* (2 КУ; всего 22 глагола). Конструкции с указанными фазовыми глаголами сопоставлялись с их переводами на два других языка, в результате чего общая выборка составила 4 952 контекста с учетом того факта, что некоторые контексты в исходном тексте были опущены при переводах.

Для начала сопоставим способы передачи исходного начинательного значения в исходных текстах и в текстах переводов. В целом передача идеи начала не является частотной в переводах – проявляется примерно в 58 % переводных эквивалентов (1 495 из 2 565 КУ). При этом анализ показывает, что при передаче начинательных значений семантически более опустошенные глаголы используются чаще, чем семантически менее опустошенные глаголы. Так, значение энергичности вступления в действие, присущее фазовым глаголам *приняться* в русском языке и *koyulmak* в турецком, наблюдается только в трети переводов на два других языка, в остальных случаях заменяется чисто фазовым начинательным значением, преимущественно выраженным глаголами *begin* и *start* в английском языке (в случае с *приняться* – 43 из 51 эквивалента с начинательным значением; в случае с *koyulmak* – 3 из 7 эквивалентов), *начать* в русском языке (в случае с *koyulmak* – 3 из 7 эквивалентов с начинательным значением), *başlamak* в турецком языке (в случае с *приняться* – 28 из 40 эквивалентов с начинательным значением). Это может объясняться самими особенностями мышления, когда при выборе способа перевода переводчик с большей вероятностью выберет уже готовые более регулярные средства. При этом могут действовать механизмы экономии и редукции, когда выбранное средство не полностью передает семантику исходной единицы.

Другой важный результат анализа переводных эквивалентов заключается в том, что при переводе глаголов одной и той же фазы действия фазовые различия между ними остаются, что называется, «за бортом», даже если язык перевода обладает возможностями для их экспликации.

В частности, часть авторов [3, p. 70–71; 4; 5, p. 86, 92] усматривает следующее различие между английскими фазовыми глаголами: *begin* обозначает постепенное вступление в действие, в то время как *start* обозначает резкое, моментальное наступление действия. В турецком языке указанное имплицитное семантическое противопоставление нейтрализуется, и оба глагола почти во всех случаях переводятся семантически нейтральным *başlamak* (63 % эквивалентов *begin* (149 из 237 КУ) и 65 % эквивалентов *start*

(66 из 102 КУ). Русский язык, для которого релевантной является оппозиция предельности/непредельности действия, теоретически обладает средствами экспликации семантической оппозиции *begin* и *start* (оппозиции форм типа *начать/начинать*, *стать/становиться*, *зацвести/зацветать*). В рассмотренных нами переводных эквивалентах подобное наблюдается лишь частично. Так, для перевода *begin* предпочтение действительно отдавалось непредельной форме *начинать* + инфинитив (67 употреблений по сравнению с 18 употреблениями *начать* + инфинитив). Однако в переводах *start* обе формы (предельная и непредельная) встречаются с почти одинаковой частотой (18 контекстов с *начинать* и 19 контекстов с *начать*). Аналогичная ситуация наблюдается и в переводах с русского языка, где видовое различие между *начать/начинать* никак себя не проявляет.

При этом модальные и темпоральные оттенки значений фазовых глаголов практически всегда проявляются в переводах. Так, значение «осознанного выбора» [6] у форм *не стал/не стану* и употребление *стану* в значении будущего аналитического всегда проявляются в переводах на английский и турецкий языки. В английских эквивалентах *не стать* + инфинитив значение осознанного выбора передается сочетаниями с *would (not)* ‘(не) стану’, *decide not to* ‘решать не (делать что-либо)’, *try not to* ‘пытаться не’, в турецких эквивалентах – сочетаниями типа *-mAyA girişmemek* ‘не пытаться’, *gerek duymamak* ‘не считать необходимым’, *yapmamak için çaba sarf etmek* ‘стараться не делать что-либо’. Аналогичным образом присущее *стану* темпоральное значение на русский и турецкий языки передается формами будущего времени.

Глаголы серединной фазы действия нечасто становятся эквивалентами друг друга. Так, русский глагол *продолжить* в половине случаев на английский язык переводится с помощью конструкций с глаголом *continue* (40 из 89 КУ), а более семантически опустошенный глагол *keep* употребляется всего в двух случаях. Подтверждением сходства *продолжить* и *continue* может послужить анализ переводов с английского языка: глагол *продолжить* используется как переводной эквивалент *continue* в половине случаев (11 из 24 КУ). Для сравнения: *продолжить* используется для перевода *keep* только в десятой части выборки (8 контекстов из 76) и только в контекстах со значением продолжения актуального действия: *I just keep swimming as hard as I can and end up slamming into her body* (“Catching fire”, p. 334). *Но я не сдаюсь – продолжаю плыть, пока не врезаюсь в труп* («И вспыхнет пламя», с. 367). Это может объясняться тем, что в семантике *продолжить* не наблюдается итеративного значения, присущего *keep*.

Вместе с тем все три рассмотренных глагола (*продолжить*, *continue* и *keep*) на турецкий язык преимущественно переводятся именной конструкцией *devam etmek* ‘продолжать’ (21 из 89 эквивалентов *продолжить*; 16 из 24 эквивалентов *continue* и 21 из 79 эквивалентов *keep*), которая, вероятно, является достаточно универсальной для того, чтобы передавать разные оттенки значений, присущие рассматриваемым глаголам. Либо в переводах

на турецкий язык, предпочтение отдается более регулярным грамматикализованным средствам, что мы уже отмечали при анализе переводных эквивалентов глаголов начальной фазы действия.

Нечастое использование фазовых глаголов в переводных эквивалентах может объясняться тем, что само значение серединной фазы находится на стыке языковых категорий фазовости, длительности и кратности действия. Поэтому переводы могут по-разному «фокусировать» контексты с рассматриваемыми глаголами: это зависит от смысловой и коммуникативной направленности всего высказывания.

В нашей выборке наиболее частым способом «фокусировки» является выражение эквивалентами дуративного значения с помощью форм длительных времен. Данные формы наблюдаются примерно в четвертой части переводов на каждый из языков.

Следующим по частоте способом фокусировки (не более шестой части выборки по каждому из языков) является выражение итеративного значения посредством фазовых обстоятельств типа *много раз, регулярно, всё время, то и дело, всё чаще* в русском языке и *tekrar tekrar* ‘снова и снова’, *her defasında* ‘каждый раз’ в турецком языке.

В некоторых переводных эквивалентах глагольных конструкций серединной фазы в турецком языке фиксируется начинательное значение. К этому же пункту относятся переводы турецкой формы *Akalmak,* которая в нашей выборке в основном используется в сочетании с *uyumak* ‘спать’ (36 КУ из 39). Длительность, выражаемая в русских эквивалентах этой формой, является сопряженной с начинательностью (с предполагаемым продолжением начатого действия [7, с. 110]) и передается в большинстве случаев инхоативными формами *заснуть/уснуть* и редко оборотами *начинать дремать* и *сморил сон*. В переводах на английский язык почти во всех случаях используются устойчивые выражения и фразовые глаголы типа *to fall asleep* ‘уснуть’ (18 КУ), *to drift off (to sleep)* ‘отойти ко сну’ (4 КУ), *to doze (off)* ‘задремать’ (5 КУ), *to drop off to sleep* ‘заснуть’ (1 КУ), *to nod off* ‘задремать’ (1 КУ), *to fall off to sleep* ‘крепко уснуть’ (1 КУ), которые все подчеркивают факт вхождения в состояние сна. Такая ситуация позволяет предположить, что в разных языках разные этапы одного и того же процесса имеют разную степень значимости: для носителей русского и английского языков более важным представляется указание на начало состояния, а для носителей турецкого языка – нахождение в нем. Однако эта мысль требует детального рассмотрения на более широком материале.

Конструкции финитивной фазы представляют собой самую маленькую группу для анализа. В каждом из трех рассмотренных языков по способу окончания действия наблюдаются терминативные (обозначающие прекращение действия) и финитивные глаголы (обозначающие доведение действия до конца).

Терминативные глаголы, такие как *перестать* и *прекратить* в русском языке и *stop* в английском языке часто становятся эквивалентами друг друга. В частности, в русских эквивалентах *stop* значение конца действия пере-

дается в 16 случаях (из 36), из которых в 7 КУ наблюдается глагол *перестать* и в трех КУ глагол *прекратить*. *Прекратить* встречается только в эквивалентах ситуаций социальной деятельности (*прекратить стараться, прекратить бороться*), а первый наблюдается в разных эквивалентах в сочетании с глаголами движения (*перестать убегать*), потребления (*перестать есть*), речевой (*перестать говорить*) и социальной деятельности (*перестать брать в долг*).

В то же время *stop* является основным английским эквивалентом *перестать* (38 из 42 эквивалентов со значением конца действия) и *прекратить* (5 из 6 эквивалентов). Таким образом, выражение смысла конца действия выглядит более частотным и универсальным в английских эквивалентах, чем в русских.

Что касается турецких эквивалентов терминативных глаголов, то представляется возможным проследить следующие тенденции. Во-первых, здесь значение конца действия передается примерно в половине случаев (в 17 из 36 эквивалентах *stop*, 20 и 49 эквивалентах *перестать*, 4 из 6 эквивалентах *прекратить*). Во-вторых, для передачи данного значения используются конструкции не с фазовыми, а с полнозначными глаголами *-maktan vazgeçmek* ‘отказываться’ (11 эквивалентов *перестать*, 2 эквивалента *прекратить,* 12 эквивалентов *stop*) и *-mayı bırakmak* ‘оставлять’ (6 эквивалентов *перестать,* 2 эквивалента *прекратить* (3 эквивалента *stop*). Результаты анализа турецких эквивалентов показывают, что *vazgeçmek* и *bırakmak* употребляются только для обозначения агентивных, контролируемых ситуаций.

Фазовые глагольные конструкции с финитивным значением в выборке из художественных текстов встретились очень редко: 2 КУ с *закончить*, 4 КУ с *finish*, 2 КУ с *bitirmek*. Интерес представляет тот факт, что все три глагола выглядят близкими по значению, однако почти не выступают эквивалентами друг друга. В переводах на русский язык встречаются финитивные способы действия (*доделать, договорить*), а в переводах на турецкий язык предпочтение отдается полнозначному глаголу *tamamlamak* ‘довести до конца, завершить’. Только в переводах на английский язык глагол *finish* встречается однажды в качестве эквивалента конструкции с *bitirmek*.

Таким образом, анализ способов передачи фазовых значений в трех языках показывает, что предпочтение чаще отдается более семантически нейтральным способам выражения фазовых значений (даже в ущерб потери некоторых смыслов, присущих исходной единице). При этом, поскольку категория фазовости действия находится на стыке функционально-семантических категорий модальности, темпоральности и кратности, в переводах на другие языки фазовые оттенки значений могут опускаться, уступая место модальным и темпоральным оттенкам.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Маслов, Ю. С.* Избранные труды : Аспектология. Общее языкознание / ссост. и ред. А. В. Бондарко, Т. А. Майсак, В. А. Плунгян ; вступит. ст. А. В. Бондарко [и др.]. – М. : Языки слав. культуры, 2004. – 840 с.

2. *Храковский, В. С.* Семантика фазовости и средства ее выражения / В. С. Храковский // Теория функциональной грамматики : введение, аспектуальность, временная локализованность, таксис / редкол. : А. В. Бондарко [и др.]. – Л. : Наука, 1987. – С. 153–180.
3. *Freed, A.* The semantics of English aspectual complementation / A. Freed. – Dordrecht, Boston : Reidel, 1979. – 172 p.
4. *Schmid, H. J.* Introspection and computer corpora : the meaning and complementation of start and begin / H. J. Schmid // The 7th symposium on Lexicography, 5–6 May 1994 / Univ. of Copenhagen ; ed.: A. Zettersten, V. H. Pedersen. – Tübingen, 1996. – P. 223–239.
5. *Franceschi, D.* Ingressive and egressive verbs in English: a cognitive-pragmatic approach / D. Franceschi. – Cambridge : Cambridge Scholars Publ., 2015. – 205 p.
6. *Стойнова, Н. М.* Конструкции (не) стать + инфинитив : корпусные свидетельства микродиахронических изменений / Н. М. Стойнова // Грамматические процессы и системы в диахронии и синхронии : материалы междунар. науч. конф., Москва, 30 мая–1 июня 2016 г. / ИРЯ РАН ; редкол.: А. М. Молдован [и др.]. – М., 2016. – С. 296–311.
7. *Бондарко, А. В.* Длительность / А. В. Бондарко // Теория функциональной грамматики : введение, аспектуальность, временная локализованность, таксис / редкол. : А. В. Бондарко [и др.]. – Л. : Наука, 1987. – С. 98–124.

А. Э. Иванов
г. Минск, Беларусь

МОДЕЛИ КОММУНИКАТИВНОГО ПОВЕДЕНИЯ В КООПЕРАТИВНОМ ДИСКУРСЕ НА РУССКОМ И АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Во многих исследованиях кооперация рассматривается как процесс и результат самоорганизации системы смыслов любого типа дискурса. В данном понимании кооперация находится в оппозиции конфликту, так как коммуникативные стратегии и тактики ее реализующие направлены на поиск и достижение согласия, компромисса и взаимовыгодных решений. Тем не менее на формирование и выбор той или иной модели стратегического поведения коммуниканта влияют различные факторы, которые определяют внешнюю среду любого типа дискурса, в частности, русскоязычного и англоязычного кинодискурса. Так, в зависимости от коммуникативной установки на вступление в диалог, ситуации общения, психоэмоциональных особенностей коммуникантов, а также характера их взаимодействия участники обиходно-бытового диалога выбирают приемы реализации модели своего речевого поведения, т.е. стратегии и тактики, которые могут быть ориентированы как на кооперацию, так дистанцирование (ухода от конфликта или взаимовыгодного взаимодействия) и конфронтацию. Кооперация в данном значении представляет собой следование коммуникативной норме, реализуемой в сфере *кооперативного дискурса*, под которым понимается

«речевое взаимодействие агентов коммуникативного акта, характеризующееся позитивной направленностью, реализующееся в наборе кооперативных стратегий и тактик, а также в стремлении участников процесса итеракции к достижению взаимопонимания, к реализации координированных и согласованных когнитивных и речевых действий» [1, л. 136].

В нашем исследовании под моделями коммуникативного поведения понимаются определенные стереотипы речевого поведения, которые являются отражением комбинации одной или нескольких вышеупомянутых стратегий в реализации англоговорящими и русскоговорящими коммуникантами. Для построения конструктивных моделей, направленных на достижение цели и положительного, взаимовыгодного исхода коммуникации, целесообразно опираться и учитывать факторы формирования дискурса. В данном случае не ставится под сомнение тот факт, что речевое поведение коммуниканта всегда ориентировано «на значимые для него и данного социума идеалы, ценности, присущие данной лингвокультурной общности нормы поведения» [2, л. 236]. Это значит, что каждая модель имеет как общие факторы ее формирования, выделенные на основе принципов универсальной прагматики, так и является носителем информации о пользователях и для пользователей языка, осуществляющих оценку и выбор данных моделей.

С целью определения основных моделей поведения коммуникантов были отобраны 60 диалогов на русском языке из 8 художественных фильмов белорусского производства и 56 диалогов на английском языке из 8 британских художественных фильмов, т.е. материалом для данного исследования стали образцы кинодискурса. Кинодискурс является «креолизованным образованием, так как представлен единством двух компонентов – вербального, т.е. связного текста, и невербального, или аудиовизуального ряда» [3, л. 45].

В ходе анализа диалогов было установлено, что как в русскоязычном, так в англоязычном материале стратегия кооперации используется хотя бы одним из коммуникантов в 100 % случаев.

Из всего вышеизложенного следует, что коммуникативное поведение участников диалога формируется под влиянием различных факторов и может быть представлено комплексом моделей, которые являются комбинацией глобальных стратегий коммуникантов (т.е. кооперация, дистанцирование и конфронтация). Рассмотрим данные модели более подробно на основе примеров из русского и английского языков.

Самой распространенной моделью коммуникативного поведения как в русском, так и в английском корпусе диалогов – 68 % и 62 % соответственно – является *взаимная кооперация,* т.е. такая модель, при которой коммуниканты избирают обоюдоприемлемые средства достижения целей. Обратимся к примерам.

1. Разговор происходит между отцом и дочерью. Дочь высказывает опасения по поводу психологического состояния своего мужа, так как в детстве он пережил трагедию на Чернобыльской АЭС. Отец также является

лечащим врачом ее мужа, поэтому дочь обращается к нему за советом и поддержкой, так как ожидает ребенка, в то время как ее брак и будущее семьи находится под угрозой.

Дочь: Ты знаешь, сколько я молила Буслова? ***Я ведь женщина, я хочу ребенка.*** *А он ни в какую. Говорит, я родителей потерял, брата, ребенка потерять не хочу. Папа****, ну скажи мне, ты его лечишь. У него что-то со щитовидкой, это что-то серьезное?***

Отец: Пока ничего определенного сказать нельзя.

Дочь: Я не верю, что он болен. С ним что-то другое происходит. Понимаешь, он как будто разрушает себя изнутри. Даже во сне свой Чернобыль видит.

Отец: Да, знаешь, ***меня тоже беспокоит его состояние.***

Дочь: Его творческий кризис. А он и ребенок, папа, для меня уже слишком. Я просто не выдержу. Я выбрала ребенка.

Отец: Инна, ***я прошу тебя подумай, не горячись.***

Дочь: Папа, я для себя уже все решила. И ты еще не знаешь, что сказал мне врач.

Отец: И что?

Дочь: Если я сейчас не рожу, то потом уже никогда. Выбора у меня, пап,…(плачет).

Отец: ***Девочка моя…(обнимает)*** (Диалог из х/ф «Я помню»).

В данной ситуации мы можем наблюдать, как участники следуют общей стратегии укрепления родственных отношений. Дочь ищет поддержки у отца, а отец проявляет должное участие в семейных проблемах дочери. Модель взаимной кооперации в данном случае осуществляется следующими тактиками: тактика **выражения заботы и обеспокоенности** (*это что-то серьезное? Меня тоже беспокоит его состояние*), тактика **увещевания** (*я прошу тебя подумай, не горячись*), различные тактики **аргументации** (*я ведь женщина*). Следует особо отметить тактику **поддержки и сочувствия**, которая проявляется не только вербально (*девочка моя*), но и невербально (*отец обнимает дочь*).

2. Разговор происходит между двумя старыми друзьями – Карен и Джоном. У Джона недавно умерла жена, но у него остался одиннадцатилетний приемный сын, с которым они не очень близки. Сын очень часто запирается в своей комнате и проводит там много времени, что вызывает сильную обеспокоенность у Джона. Он встретился с Карен для того, чтобы обсудить сложившуюся ситуацию, попросить совета и найти утешение.

Джон: He now spends all the time in his room, I mean, he'll be up there by now. 'Он проводит все время в комнате, он даже сейчас там, наверху'.

Карен: There's nothing unusual about that. my horrid son… 'В этом нет ничего необычного. Мой ужасный сын…'

Джон: Bernard? 'Бернард?'

Карен: ***Bernard. Stays in his room all the time. Thank goodness.*** 'Бернард. Он тоже все время сидит в комнате'.

Джон: Yeah, but Caren this is all the time. ***I'm afraid that there's something really wrong, you know?*** *I mean clearly it's about his mum. But Christ, he might be injecting heroin into his eyeballs for all I know.* 'Да, но, Карен, все время. Мне кажется, что случилось что-то серьезное, знаешь? Я уверен это из-за его мамы. Но, Господи, но, может быть, он уже колет героин в глазные яблоки'.

Карен: ***At the age of 11****?* 'В одиннадцать лет?'

Джон: Well, may be not his eyeballs than, maybe just his veins. The problem is that his mum always used to talk to him, you know… ***I don't know, this whole stepfather thing seems suddenly to be somehow something that matters like it never did before.*** 'Ладно, может быть, пока только в вены. Проблема в том, что его мама все время с ним разговаривала. Я не знаю, все обязанности приемного отца стали значить гораздо больше, чем когда-либо'.

Карен: Listen, it was always going to be a totally shit time. ***Just be patient. And may be check the room for needles.*** 'Послушай, всегда будут проблемы. Просто потерпи. И проверь комнату на наличие иголок'.

Джон: And then when he sometimes does come out, it's obvious he's been crying… it's just such a ridiculous waste. And if it's going to ruin Sam's life as well… I just don't know. 'И когда он все-таки выходит, становится понятно, что он плакал. Это просто смешно, и если это разрушит его жизнь тоже, я не знаю…'

Карен: Get a grip. People hate sissies, no one's ever gonna shag you if you cry all the time. 'Держись. Никто не любит маменьких сынков. Если ты будешь плакать, никто не захочет с тобой встречаться'.

Джон: ***Yeah. Absolutely. Helpful.*** 'Да, точно, спасибо' (Диалог из х/ф «Реальная любовь»).

Разговор между Джоном и Карен представляет собой реализацию таких стратегий, как укрепление дружеских отношений, а также утешение и поддержка. Джон находится в абсолютном отчаянии по поводу смерти жены и возникших проблем с приемным сыном и обращается к своей подруге за помощью, которую в итоге он и получает. Кооперативные стратегии в данном конкретном случае реализуются набором следующих тактик, используемыми обоими коммуникантами: тактика **заботы и обеспокоенности** (*I'm afraid there's something wrong, it's going to ruin his life*), тактика **обращения к собственному опыту** (*Bernard, my son*), тактика **увещевания** (*just be patient*), тактика **шутки** (*check the room for the needles*), тактика **благодарности** (*absolutely, helpful*), а также такая неспецифичная для кооперативных стратегий тактика, как **ирония** (*at the age of 11?*).

Еще одной моделью коммуникативного поведения участников диалога является *кооперация-дистанцирование*, употребительность которой составила 8 % в материале исследования на русском языке и 14 % – английском. Рассмотрим примеры данной модели на конкретных диалогах.

1. Разговор происходит между двумя старыми друзьями – Геннадием и Андреем. Андрей – успешный бизнесмен. Геннадий испытывает некоторые трудности на работе и в семье. У его дочери онкологическое заболевание, ей

срочно требуется операция, на проведение которой Геннадий пытается своими силами найти необходимые средства. Андрей не знает о горе, случившемся в семье друга.

Андрей: Ты куда пропал? Вчера Тимоха в клубе отмечал свой тридцатник, тебя не было, он обиделся.

*Геннадий: Да**, настроение не то**, ты прости.*

Андрей: Ну вот, Ген, и отдохнул бы от работы. Я вчера себе позволил, в рулеточку поиграл, просадил, правда, две штуки. Зато стресс снял. На год хватит.

Геннадий: Сколько говоришь проиграл?

Андрей: Две штуки, американских рублей.

*Геннадий: **Ммм… круто.***

*Андрей: Ген, че ты кривишься? Гена, я че, зря что ли пашу? **Вкалываю, как папа Карло**. **Мне даже моя мелкая замечания не делает.***

*Геннадий: **Ладно, понятно.***

*Андрей: Гена, я, может, зарабатываю меньше, чем выигрываю. **И вообще, Гена, я че, каждый день проигрываю по две тысячи?***

*Геннадий: Ты прости меня, Андрюш. **Мне пора. Я поеду, хорошо?***

*Андрей: Ген, ты чего? Ты чего? Так на две тысячи задергался. Я же тебе сам по жизни должен, как белка лесу. Круче даже. Ген, ты скажи, деньги нужны, да? Ты скажи. **Мои деньги – это твои деньги**.*

Геннадий: Я знаю, Андрюха, только не в деньгах дело, ну, вернее не только в них (Диалог из х/ф «Рифмуется с любовью»).

Из приведенного выше диалога становится очевидно, что Геннадий не хочет делиться со всеми своими проблемами и надеется справиться с ними своими силами без чьей-либо помощи. Андрей этого не понимает и различными способами пытается узнать, что случилось и в чем он виноват. Данная стратегия четко прослеживается в тактиках **аргументации и оправдания** (*я пашу, как Папа Карло*), **предложения** (*мои деньги – твои деньги*). Геннадий в данном случае следует стратегии дистанцирования, т.е. уклонения от неприятной темы, используя тактики **соглашательства** (*ладно, понятно; мм… круто*), **прерывания диалога** (*мне пора*), **мнимого предлога** (*настроение не то*).

2. Рассмотрим пример диалога на английском языке. Разговор происходит между пожилыми супругами. Жена достала из шкафа старые видеокассеты, на которых запечатлено, как они вместе с детьми ездили на отдых. Жену охватывает ностальгия по прошлому, и она выпивает виски, что очень не понравилось мужу.

Муж: Cornwall, wasn't it? Bloody hell... ‘Корнуол, не так ли? Черт побери…’

Жена: Look at 'em, little twins. ‘Только посмотри на них, мои близняшки’.

*Муж: **You never really got golf, did you?*** ‘Тебе же никогда не нравился гольф?’

*Жена: **You look happy.*** ‘Ты выглядишь счастливым’.

Муж: Yes, I do, don't I? You're drinking too much. Whatcha doing? Not like you. Looking back. Don't want to dig around too deep, M. Don't know what you might find. You can rewind it, but you can't change it. ‘Да, все верно. Ты слишком много пьешь. Что ты делаешь? Оглядываешься. Не копай глубоко, Эм. Ты не знаешь, что можешь найти. Ты можешь перематывать ее, но ты ее не изменишь’.

Жена: ***They grow up so fast*** ‘Они вырастают так быстро’ (Диалог из х/ф «Железная леди»).

Данный диалог является ярким примером дистанцирования одного из коммуникантов, в данном случае – жены. Инициальные реплики диалога демонстрируют намерение мужа установить контакт со своей женой. В ответ вторым участником диалога используется тактика **«глухого уха»**, которая представляет собой отказ от реакции на нежелательные коммуникативные стимулы (*you look happy, they grow up so fast*).

Третьей моделью коммуникативного поведения участников диалога является сочетание *кооперации и конфронтации.* В исследуемом материале данная модель имела наименьшую степень рекуррентности – 9 % в диалогах на русском языке и 6 % – на английском.

1. Разговор происходит между двумя подругами – Ольгой и Еленой. К Ольге пришел в гости ее коллега по работе – Константин, детский онкохирург. Однако при появлении ее подруги сразу удалился, сославшись на неотложные дела. Елена – незамужняя женщина, она была заинтересована в молодом человеке, и поэтому пытается узнать, почему он так быстро ушел. Ольга не хочет раскрывать истинные мотивы Константина, что выливается в конфликт.

Ольга: Да, ладно, Ленка, брось. Все равно не твой вариант.

Елена: Знаю, знаю. Не ходи в сорок за двадцать. Эх, Олечка, скинуть бы лет двадцать. ***Или добавить градусов сорок.*** *Ну, вообще, странно. Че он убежал? Я ведь не замуж за него собралась*.

Ольга: Тебе не сорок, ему не двадцать. Просто не твой вариант, вот и все.

Елена: Ах, голубой!

Ольга: Лена! ***Ну, не придумывай ты ничего лишнего****. У него проблемы. Все. Я сказала, ты забыла.* ***Принимай как должное.***

Елена: Он ликвидатор?

*Ольга****: Господи, Лена, ну успокоишься ты или нет?***

Елена: Или на атомной подводной лодке служил. Это точно.

Ольга: ***Какая к черту подводная лодка!*** *У него психологическая травма. У него недавно на столе девочка умерла.*

Елена: Ах, кошмар какой! ***Как печально, извини*** (Диалог из х/ф «Рифмуется с любовью»).

В начале данного диалога Ольга использовала стратегию дистанцирования и тактику **отказа** от дальнейшего обсуждения вопроса, пыталась сменить тему, что только подогрело любопытство подруги. Далее Ольга

использовала тактики, наиболее свойственные реализации стратегии конфронтации: **приказ** (*принимай как должное*), **возмущение** (*какая к черту подводная лодка*) и **требование** (*ну успокоишься ты или нет*). Второй участник диалога тем не менее использует кооперативную стратегию, которая реализуется тактиками **шутки** (*добавить градусов сорок*) и **извинения** (*как печально, извини*).

2. Диалог происходит между мужем и женой. Жена вспомнила ситуацию, когда она находилась в комнате с другим мужчиной. Муж при этом был хорошо осведомлен о данном факте, тем не менее не предпринял никаких шагов, чтобы остановить жену от совершения необдуманного поступка. В ходе общения жена обвиняет мужа в бездействии.

Жена: Walter! Why didn't you break down that door... ...when you knew I was in there with Charlie? ***You might have at least tried to thrash him***. ‘Уолтер! Почему ты не выломал дверь, если ты знал, что я была там с Чарли’.

Муж: He wasn't worth it. Or maybe I'm just too proud to fight. I don't know about that. ‘Он был не достоен этого. А может быть, я просто слишком гордый, чтобы драться. Я не знаю’.

Жена: I hate you for that, you ***boneless cunt.*** ‘Я ненавижу тебя, безвольный ты человек’.

Муж: ***You may call me whatever you want****, but I still hold to my point. I did nothing and I would have done once again.* ‘Можешь называть меня, как хочешь. Я останусь на своем. Я ничего не сделал и не жалею об этом’.

Жена: You could have divorced me, ***you could have sent me away****. Why?* ‘Ты мог со мной развестись, ты мог меня куда-нибудь отправить’.

Муж: ***You may say what you want****, but* ***I still love you****.* ‘Можешь говорить, что хочешь, я все равно тебя люблю’.

Жена: No, I can’t bear it. ‘Я этого не вынесу’ (Диалог из х/ф «Разрисованная вуаль»).

Из диалога становится понятно, что данный брак нельзя назвать самым счастливым. Муж пытается сохранить отношения с женой несмотря ни на что, используя, таким образом, стратегию укрепления отношений, реализующуюся, главным образом, тактиками **прямого выражения чувств** (*I still love you*) и **уступки** (*you may call me whatever you want*). Жена, в свою очередь, определенно использует следующие конфронтационные тактики: **упрек** (*you might have at least tried to thrash him*), **возмущение** (*you could have sent me away*) и **оскорбление** (*boneless cunt*).

И последняя модель, которая была зарегистрирована в исследуемом материале, является неоднородной и *смешанной* по своей природе, так как по той или иной причине один из коммуникантов или оба участника диалога меняли избранную в начале стратегию, что неизбежно влекло за собой изменение коммуникативной модели поведения. Частотность реализаций подобных моделей составила 15 % в корпусе диалогов на русском языке и 18 % – на английском. Рассмотрим примеры таких диалогов более подробно.

1. Мать разговаривает со взрослой дочерью, которая является инвалидом по зрению. Много лет они пытаются восстановить зрение, потерянное после серьезной автомобильной аварии. При этом незамужняя мать старается устроить свою личную жизнь, что не всегда нравится дочери.

Мать: Перестань его слушать, ***мы с тобой со всем справимся, все преодолеем****. Ну вот сейчас, только одну вещь не купили.*

Дочь: Какую?

Мать: Шотландку твою.

Дочь: Из моей прошлогодней коллекции…

Мать: Не понимаю, почему. Но все же остальное ушло на ура. ***Ну, не расстраивайся, ну не плачь ты.***

Дочь: Да я не плачу, это ты плачешь. ***Слушай, мама, а, может, переезжай обратно ко мне жить.***

Мать: Как, Саша? Ты же сама хотела жить отдельно. Переехать к тебе? Смешно. Это твоя квартира, дед на тебя ее переписал.

Дочь: Аа. Все время забываю.

Мать: И потом, должна же я когда-нибудь подумать о себе. Мне вчера Гурков сказал, что у меня ноги, как у молодой кобылы.

Дочь: А кто такой Гурков?

Мать: Ах! Президент известного турагентства. Неужели не помнишь, Саша? Ты же ему шила.

Дочь: ***Ах, да…***

Мать: Так вот, он попросил меня поиграть с ним в одну игру. Ну, игра есть такая, где там в друг друга стреляют краской. У них на фирме сейчас это очень популярно.

Дочь: ***Мама, я не хочу чаю.***

Мать: ***Что бы мне лучше надеть для этой игры?*** *А зятек давно мой к тебе заходил?*

Дочь: ***Давно.***

Мать: ***Саша, хочешь, я провожу тебя в парк?*** (Диалог из х/ф «Поводырь»).

В начале разговора оба коммуниканта следуют стратегии поддержки: мать старается поддержать дочь по причине ее недуга, дочь пытается поддержать мать, которая постоянно испытывает неудачи в личной жизни. В начале диалога оба коммуниканта используют кооперативные тактики: **уверение** (*мы все преодолеем*), **увещевание** (*ну, не плачь ты*), **предложение** (*переезжай ко мне*). Однако предложение дочери снова съехаться расценивается матерью как нарушение ее личного пространства, что грозит ей окончательным прекращением всякой личной жизни. После данной реплики мать неоднократно пытается восстановить прежний разговор с дочерью, используя тактики **просьбы о помощи или совете** (*что бы мне лучше надеть?*), **предложения** (*хочешь, я тебя в парк провожу?*). Дочь, в свою очередь, занимает твердую позицию дистанцирования, применяя тактики **отказа** (*мама, я не хочу чаю*), **соглашательства** (*ах, да…*), **умалчивания** (*давно*). Итак, в результате взаимная кооперация сменяется кооперацией с одной стороны, и дистанцированием – с другой.

2. Разговор происходит между двумя старыми друзьями – Биллом и Джоном. Также Билл является продюсером Джона. В канун Рождества они ссорятся, и Джон уходит от друга, чтобы весело отпраздновать Рождество с другими совершенно чужими ему людьми. Однако он чувствует свою вину и возвращается, чтобы впервые в жизни принести свои извинения.

Билл: Well, what was that epiphany? 'Что на тебя снизошло?'

Джон: Erm, it… it was about Christmas. 'Эээээ… Рождество'.

Билл: ***You realized it was all around.*** 'Ты понял, что оно наступает'.

Джон: I realized that ***Christmas is the time to be with people you love.*** 'Я понял, что Рождество – это праздник, который мы празднуем с теми, кого мы любим'.

Билл: Right. 'Хорошо'.

Джон: And I realized that, as dire chance and fateful cockup would have it, here I am, mid-fifties, and without knowing it, I've spent most of my adult life with a chubby employee. And much as it grieves me to say it, ***it might be that the people I love is, in fact, you.*** 'И я понял, что мне уже за пятьдесят, а я все еще не до конца осознал, что большую часть своей взрослой жизни я провел со своим пухлым подчиненным. И как бы не прискорбно это звучало, возможно, человеком, которого я люблю, являешься ты'.

Билл: ***Well, that is a surprise. Ten minutes at Elton John's and you are as gay as a nipple?*** 'Неожиданно. Десять минут у Элтона Джона, и ты уже сделался геем'.

Джон: No, look, I'm serious here. I left Elton's where there were a hefty number of half-naked chicks with their mouths open in order to hang out with you at Christmas. 'Нет, я серьезно. Я уехал с этой вечеринки, несмотря на полуголых девиц, которые так хотят с тобой провести вечер'.

Билл: Well, John… 'Джон…'.

Джон: It's a terrible, terrible mistake, chubs… but you turn out to be the love of life. And to be honest, despite ***all my complaining we have had a wonderful life.*** 'Это ужасная ошибка, но ты, видимо, любовь всей моей жизни. И несмотря на все мои жалобы, мы прожили прекрасную жизнь'.

Билл: Well, thank you. 'Что же, спасибо'.

Джон: ***I mean, come on, it's been an honour. I feel very proud.*** 'Ну, чего ты? Это было честью. Я тобой так горжусь'.

Билл: Don't be a moron. (обнимаются). 'Не будь идиотом' (Диалог из х/ф «Реальная любовь»).

Джон определенно следует кооперативной стратегии восстановления и укрепления дружеских отношений, и потому он часто прибегает к тактикам **искренности** (*Christmas is the time to be with people you love.*), **апелляции к положительному опыту** (*we have had a wonderful life*), **прямому выражению чувств и эмоций** (*the people I love is, in fact, you.*). Билл, напротив, настроен не очень положительно и все еще таит обиду, потому использует модель поведения, которую лучше всего можно описать как дистанцирование, реализуя ее тактикой **иронии**, в некоторых моментах граничащей с колкостью.

Таким образом, проанализировав и сопоставив коммуникативные модели кооперативного поведения в кинодискурсе на английском и русском языках, мы обнаружили ряд сходств и различий в поведении представителей русскоязычной и англоязычной лингвокультур. Нами были установлены такие модели поведения, как взаимная кооперация, кооперация-дистанцирование, кооперация-конфронтация и смешанный тип. Наиболее распространенной моделью, характерной как для русскоязычного, так и для англоязычного кинодискурса, в ситуации обиходно-бытового общения является взаимная кооперация, которая выражается в направленности коммуникантов использовать взаимоприемлемые средства для достижения поставленных целей. Частотность таких диалогов составила 68 % в русском материале и 62 % – английском. Вторая по частотности модель коммуникативного поведения представлена смешанным типом – 15 % в корпусе диалогов на русском языке и 18 % – английском. Смешанный тип предполагает переход одного из коммуникантов с одной стратегии на другую, например, с конфронтации на дистанцирование или с кооперации на дистанцирование. Модель кооперация-конфронтация использовалась представителями двух лингвокультур реже других моделей (9 % и 6 % соответственно). Особенностью англоязычного кинодискурса, выявленной в нашем материале, оказалось более частотное использование модели кооперация-дистанцирование, чем в русскоязычном (14 % против 8 %), что, на наш взгляд, может быть национальными чертами, характерными для представителей британской лингвокультуры. В целом основные различия локализуются не в частотности использования той или иной модели в русскоязычном и англоязычном кинодискурсе, а в реализации данных моделей речевыми стратегиями и тактиками, более или менее характерными для того или иного языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кошкарова, Н. Н.* Конфликтный и кооперативный типы русскоязычного дискурса в межкультурном политическом пространстве : дис. … д-ра филол. наук : 10.02.01 / Н. Н. Кошкарова. – Екатеринбург, 2015. – 441 л.
2. *Третьякова, В. С.* Речевой конфликт и гармонизация общения : дис. … д-ра филол. наук : 10.02.01 / В. С. Третьякова. – Екатеринбург, 2003. – 304 л.
3. *Зарецкая, А. Н.* Особенности реализации подтекста в кинодискурсе : дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / А. Н. Зарецкая. – Челябинск, 2010. – 180 л.

Е. И. Коваленко
г. Витебск, Беларусь

МЕМУАРНАЯ ПРОЗА КАК ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Несмотря на длительную историю мемуарной прозы, ряд проблем остается открытым, что побуждает исследователей различных научных областей к изучению этого культурного феномена. В определении понятия

«мемуарная проза» нет единства, и, как правило, авторами этих дефиниций являются литературоведы. Рассмотрим некоторые определения мемуаристики, представленные в энциклопедических литературных словарях. «*Мемуаристика* – разновидность автобиографического письма, по форме изложения (от 1-го лица) граничащего с автобиографией и с дневником, а по предмету – с документально-историческим повествованием» [1, с. 118]. «*Мемуары* (фр. *memoires* – воспоминания) – разновидность документальной литературы и в то же время один из видов так называемой исповедальной прозы. Представляет собой повествование участника или свидетеля общественно-политической, социальной, литературно-художественной жизни о событиях, свидетелем или действующим лицом которых он был, а также о людях, с которыми он общался» [2, с. 524–525]. Однако исследовательский интерес к мемуарным произведениям проявляют не только литературоведы, но и лингвисты. Это обусловливает изучение мемуарной прозы в двояком жанровом аспекте: при литературоведческом подходе мемуары рассматриваются как жанр литературы, при лингвистическом – как речевой жанр (РЖ). Данные филологические подходы тесно взаимодействуют между собой, так как понятие речевого жанра является родовым по отношению к понятию литературного жанра. Рассмотрим мемуарную прозу в жанровом аспекте.

Литературный жанр – «исторически складывающийся и развивающийся тип литературного произведения (художественного, публицистического, научного и др.)» [3, с. 56]. То есть каждый литературный жанр обладает «исторической памятью». Так, Д. С. Бураго полагает, что генезис мемуаров как жанра восходит к античной прозе, в которой «на первом месте стоит биография – героя, полководца, цезаря и пр., – написанная нравоучителем вроде Плутарха» [4, с. 160]. Также исследователь утверждает, «что именно мемуарно-эссеистическая стихия наследует опыт христианской исповедальности и культ откровенного, честного слова» [4, с. 160]. Таинство Исповеди бессомненно автобиографично. Действительно, взаимодействие биографических и автобиографических элементов характерно для мемуарной прозы. Именно поэтому «прототипом» мемуарного жанра в русской литературе многие исследователи считают жития Елеазара, Епифания и Аввакума, которые стали тем переходным «мостом» между средневековой «житийной» литературой и мемуарами Нового времени.

Теперь рассмотрим мемуары как речевой жанр. Результатом сближения коммуникативного и речеведческого направлений лингвистики в 1990-х годах явилось формирование жанрологии как особой филологической дисциплины. Предпосылкой к этому послужило введение понятия *речевой жанр*, предложенного М. М. Бахтиным в 1920-х годах. «Согласно Бахтину, РЖ – это первичная форма существования языка, возникающая в определенной ситуации общения; жанр обязательно адресован, имеет собственную нормативную экспрессию; каждая сфера общения вырабатывает собственный репертуар РЖ; при этом первичны РЖ повседневного общения, на основе которых культивируются системы вторичных, в том числе литературных

жанров» [5, с. 573]. Таким образом, мемуарный жанр представляет собой вторичный речевой жанр. В основе РЖ *мемуары* лежат как внешнекоммуникативные, так и автокоммуникативные установки пишущего. А. Вежбицка, которая предлагает моделирование каждого речевого жанра при помощи последовательности простых предложений, выражающих мотивы, интенции и другие ментальные акты говорящего, применительно к мемуарам выделяет следующий комплекс предложений:

«– Хочу писать о разных вещах, которые помню из моей жизни.

– Пишу это, потому что хочу сказать то, что помню об этих вещах.

– Думаю, что люди хотели бы знать об этих вещах и хотели бы иметь возможность представить их себе так, как я их помню» [6, с. 107].

Исследователь выделяет воспоминания как первичный речевой жанр, на основе которого сформировался вторичный жанр *мемуары*. Речевой жанр *воспоминания* определяется следующими высказываниями:

«– Говорю то, что помню.

– Говорю это, потому что хочу представить заново некоторые вещи, которые случились в моей жизни» [6, с. 106].

Следующее определение РЖ *мемуары* дает Н. А. Орлова: «Мемуарный текст как высказывание является субъективированным повествованием, создателем которого является свидетель или участник изображаемых событий. В основе речевого порождения мемуарного текста лежит когнитивная деятельность автора, обусловленная функционированием специфических механизмов памяти, состоящая в реконструировании фактов и явлений прошлого и определяющая в тексте наличие особого хронотопа, двух временных планов, двойной точки зрения на события» [7, с. 11]. В нашем исследовании мы придерживаемся данного определения мемуаристики, руководствуясь которым, можно выделить наиболее существенные признаки мемуарного жанра:

1) *личностно-субъективное начало* как осознание себя в потоке истории;

2) *ретроспективность* (в широком значении – воспоминание о давно и совсем недавно минувшем);

3) наличие *двух временных планов* (восприятие событий прошлого из плана настоящего);

4) *ассоциативно-хронологический принцип* организации повествования, который позволяет соединить хронологическую канву с авторскими отступлениями;

5) *концептуальность* как образное отражение писателем в произведении определенного взгляда на действительность;

6) *репрезентативность* как отражение менталитета автора, с одной стороны, как личности, с другой – как представителя определенной группы, сословия, носителя культурной традиции;

7) *память* как специфика произведения (*мемориальность*) и как когнитивное основание для речепорождения мемуарных текстов;

8) *документальность* (отражение подлинного, бывшего, того, что подтверждается документами и свидетельствами очевидцев);

9) *уровень подлинности* (мемуарная проза предполагает слияние документа или документированного повествования, домысла и вымысла);

10) *типизация* (выявление общезначимого, характерного в реальных фактах и обстоятельствах);

11) *эстетизация* документа и реальной первоосновы произведения.

Комплекс перечисленных признаков служит методологическим критерием, позволяющим отнести то или иное произведение к мемуарному жанру.

Некоторые из перечисленных функциональных черт (документальность, ретроспективность, мемориальность, типизация, эстетизация) являются характерными не только для мемуаристики, но и для других жанров: для *исторической прозы, биографий, автобиографий, дневников, записных книжек*. Общность функциональных черт указанных жанров позволяет им активно взаимодействовать. Это взаимодействие проявляется следующим образом: в один жанр включаются элементы других; жанровая природа произведения порой размыта, наблюдаются случаи сближения жанров (автобиографии и мемуаров, дневника и записок, исторической прозы и биографической). Мемуары – сложный по составу жанр. Обладая четко выраженной мемуарной основой, они могут включать фрагменты, имеющие признаки исторического повествования, биографии. Автобиографические мотивы – непременный компонент жанра. Мемуары автобиографичны, но лишь в той степени, которая необходима для углубленного постижения исторически значимой проблематики произведения (например, мемуары «Люди, годы, жизнь» И. Г. Эренбурга менее автобиографичны, чем «Освещенные окна» В. А. Каверина с ярко выраженной автобиографической линией). Записки и дневники (свои или чужие) либо используются в качестве исходных документальных источников («На войне», «В плену» А. А. Успенского), либо мемуарное повествование частично повторяет форму этих жанров [8].

Мемуарная проза может включать в свой состав фрагменты произведений других жанров, которые стоят несколько в стороне от вышеперечисленных, хотя имеют общие с ними особенности. Например, для реализации творческих задач в мемуарах могут использоваться письма (эпистолярный жанр), равно как и цитатные фрагменты иных жанровых образований (например, «Из писем прапорщика-артиллериста» Ф. А. Степуна). Жанр *путешествие* также может быть задействован в мемуарной прозе, так как перемещение в пространстве часто выступает одной из тем мемуаров (например, «В поисках оружия» В. Г. Федорова). Публицистика (жанровая система, к которой относится очерк, статья, репортаж и т. д.) характеризуется рядом отличительных черт, среди которых главной выступает прямое высказывание. Прямолинейность проявляется и в мемуаристике – в открытых авторских оценках на информативном уровне («Люди, годы, жизнь» И. Г. Эренбурга). Резко размежевывает мемуары и публицистику фактор времени: публицистика ориентирована на современность, мемуары обращены к прошлому [8].

Одним из условий жизни жанра является его гибкость, способность к обновлению, к аккумулированию в себе тех новых тенденций и форм их проявления, которые возникают в литературе. Развитие мемуарной прозы неизбежно порождает внутривидовую дифференциацию, когда в рамках жанра возникает ряд образований, сохраняющих его доминантные свойства, но имеющих собственные индивидуальные особенности. В настоящее время сложилась система разновидностей мемуарной прозы, включающая в себя «большие» и «малые» повествовательные формы, отражающая варианты документированного и беллетризованного мемуарного письма, степень автобиографичности мемуаров. На этой основе Т. Г. Симонова [8] выделяет *мемуары-хронику* («На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций» А. Белого), *мемуары-роман* и *мемуары-повесть* («На берегах Невы», «На берегах Сены» И. В. Одоевцевой; «Трава забвенья» В. П. Катаева), *мемуары-очерк* (чаще в форме *литературного портрета,* например, «Некрополь» В. Ф. Ходасевича), *мемуарные зарисовки, миниатюры* («Камешки на ладони» В. А. Солоухина), *эссе* («Охранная грамота» Б. Л. Пастернака) и *мемуарные циклы* («Воспоминания» И. А. Бунина).

Жанровое обозначение произведения является его текстовым маркером, который помещается в предтексте. Следовательно, «указание жанровой принадлежности сразу определяет новый, незнакомый читателю объект в знакомое множество» [9, с. 82–84]. Вместе с тем, и для автора жанр служит своего рода каноном или творческой моделью, обладающей «жанровым потенциалом». Использование «жанрового потенциала» порой приводит к возможной жанровой неоднородности литературного произведения, которая обусловлена следующими моментами: 1) произведение может возникать на почве непродуманного замысла и поэтому нести на себе следы жанровой неорганизованности в отборе и расположении материала; 2) жанровая неоднородность отдельных произведений признается вполне нормальным явлением, и тогда различные тенденции считаются мирно сосуществующими в этом произведении, в то время как они очень сложно взаимодействуют друг с другом и одна из них чаще всего подчиняется, а подчас даже поглощается другой в интересах художественного целого [10].

Ввиду жанровой неоднородности многих произведений мемуарной прозы, обусловленной одним из вышеназванных факторов, некоторые исследователи противопоставляют мемуары общественных деятелей, представителей литературы, искусства и других частных лиц мемуарам профессиональных писателей. Т. Г. Симонова пишет по этому поводу следующее: «Рассказ непрофессионального мемуариста может быть ярким, выразительным, несущим на себе отпечаток естественным образом сложившегося индивидуального стиля. Однако при этом практически исключается творческое поведение индивидуума, озабоченного лишь воссозданием фактологической основы событий, а не литературным оформлением своих воспоминаний» [8, с. 28]. Д. С. Бураго полагает: «Нам представляется важным дифференцировать литературные и “неписательские” мемуары, так как

мемуары политиков, военных, экономистов и прочих общественных деятелей неизбежно отображают личность в первую очередь в контексте ее социально-бытового окружения, акцентируют ее социальную роль. <…> И русский писатель в подавляющем большинстве случаев выступает одним из последних “идеалистов”, для которых мемуары есть наследование древней исповедальной традиции» [4, с. 163]. Таким образом, по мнению этих исследователей, мемуары писателей являются литературными, а «неписательские» мемуары определяются как нелитературные, бытовые, обыденные. Мы разделяем их точку зрения только в дифференциации мемуаров на «писательские» и «неписательские». Деление же на «литературные» и «нелитературные» мемуары представляется нам неоправданным. В данном случае мы придерживаемся мнения тех ученых, которые выделяют две основные формы существования языка: употребление языка «в народе» (разговорный язык) и «в книге» (литературный язык) [11, с. 36]. Ссылаясь на это мнение, писательские и неписательские мемуары можно причислить к литературным. Следует также отметить, что основную долю мемуарной прозы составляют, как правило, произведения «неписательские», не нашедшие места в «большой» литературе. В лучшем случае они существуют полузабытыми в малоизвестных старых журналах, редких сборниках, архивохранилищах, в фондах библиотек. По нашему мнению, это лишь повышает их ценность для исследователей и интерес среди читателей.

Такие признаки мемуарного жанра, как документальность и уровень подлинности, с одной стороны, типизация и эстетизация документа и реальной первоосновы – с другой, приводят к взаимодействию документального и художественного начал в мемуаристике.

Диапазон используемых документов в мемуарах чрезвычайно широк – от официальных, исторических, личных (дневники, записки, письма) до отрывков из литературных сочинений (исторических работ, периодики, художественных произведений). Документ в мемуарной прозе выполняет функцию источника информации и в ряде случаев приобретает несвойственное ему изначально эстетическое значение. Он может служить художественной деталью, выполнять функцию сюжетной основы произведения.

Установка на подлинность предполагает анализ фактического содержания мемуарного произведения на предмет соответствия/ несоответствия реальности. В результате установки на подлинность многих мемуарных произведений (как писательских, так и неписательских) выявляются искажения фактов, неточности изображения, смещения событий, обусловленые рядом причин, которые могут иметь внутреннюю природу (бессознательную или намеренную), а также внешнюю (например, цензура). Именно поэтому по отношению к мемуарному произведению необходимо применять «понятие психологической достоверности как критерия точности в передаче мысли и чувства» [12, с. 23].

Конкретика реальности, представленная «свидетельскими показаниями» мемуариста, подтвержденная документами, перерастает границы единичного, частного, что приводит к типизации. Авторская интерпретация подлинных

фактов, событий, лиц выявляет в них симптоматичные закономерности, характерные особенности, распространяющиеся на другие, за пределами изображаемых, явления.

Типизация, в свою очередь, порождает эстетическое восприятие, которое есть обобщенное представление о красоте, определяющее анализ конкретного жизненного проявления. Именно типизация и эстетизация явлений действительности приобщают документальные в своей основе жанры к художественной литературе. Эстетическое начало так же, как и в случае типизации, угадывается в свойствах самого объекта, а не привносится исключительно волей и мастерством художника в процессе изображения.

Такое взаимодействие документального и художественного начал в мемуарной прозе обусловливает расхождение мнений исследователей о ее литературной разновидности. Н. И. Дикушина, Л. Я. Гинзбург, И. И. Бакланова относят мемуаристику к документальной литературе. Л. И. Тимофеев выделяет художественные мемуары и объединяет их вместе с очерками, художественно-биографическими произведениями под условным названием художественно-исторический жанр. Н. М. Разинкина относит мемуары, наряду с художественными очерками, эссе, дневниками писателей, эпистолярием ученых и писателей, историческими документальными повестями и романами, научно-художественной литературой, к пограничным жанрам, которые объединяет под одним названием – художественный документализм. В. Е. Хализев определяет мемуары как внехудожественный жанр. Не снимает всех противоречий и выделение рядом исследователей писательской мемуаристики как разновидности художественной прозы, на равных сосуществующей в их творчестве с традиционными художественными жанрами (В. С. Барахов, Л. М. Бондарева, Т. М. Колядич, Т. Г. Симонова, Э. В. Кардин Д. С. Бураго). Тем самым признается, что мемуары строятся по законам, обязательным для художественной литературы в целом [13].

Несмотря на принципиальную разницу между двумя типами прозы, определенную Л. Я. Гинзбург и заключающуюся в том, что «литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая ее художественной структурой», вследствие чего «фактическая достоверность изображаемого, в частности, происхождение из личного опыта писателя, становится эстетически безразличной – документальная литература живет открытой соотнесенностью этих двух начал», они вступают в сложное многообразное взаимодействие, образуя пограничный тип повествования – художественно-документальную прозу, причем в рамках конкретного произведения установить четкие границы не всегда возможно: «речь может идти лишь о предельных тенденциях той и другой» [14, с. 9].

Полагаем, правы исследователи, считающие, что мемуарная проза соединяет в себе обе тенденции литературного творчества: документальность (воспроизведение подлинных обстоятельств реального мира) и художественность (воссоздание действительности) (А. В. Антюхов, Л. Я. Гаранин, Н. Б. Полищук, Т. Г. Симонова, И. П. Смольнякова и др.). В зависимости

от степени документальности, способов творческой обработки документа выделяют два вида художественно-документальной прозы. В первом случае сам факт становится стержнем произведения. Авторское описание более нейтрально, исключает элементы домысла и вымысла. Возникшие в результате анализа документов версии, предположения оформляются как плод исследовательской деятельности писателя. Во втором – факт служит основой изображения, пересоздаваясь по законам художественного творчества. Активно используются средства беллетризации: описания, прямая речь героев, прямая и опосредованная интертекстуальность, авторские замечания. Оценивать такие произведения следует не по фактической достоверности, а согласно художественной правде и логике.

Двойственный документально-художественный характер мемуарной прозы, многообразие ее жанровых модификаций обусловливают широкую стилистическую вариативность и неоднородность мемуарных произведений. Любой текст фокусирует в себе особенности стилистического узуса (общепринятую систему стилистического употребления языковых средств, установленную, например, его жанровой принадлежностью) и специфику их индивидуально-авторского использования. «С точки зрения стилистического узуса выделяют пять функциональных стилей (*научный, официально-деловой, публицистический, разговорно-обиходный, художественный*), каждый из которых характеризуется особыми *стилевыми чертами»* [15, с. 63]. Анализ стилевых черт конкретного мемуарного текста позволяет установить его стилевую маркированность. Так, фактографичность, открытая оценочность, точность делают мемуарную прозу порой публицистичной, документальной; наличие образности, эстетической направленности, эмоциональности предопределяет возможную отнесенность к художественному стилю. Мемуарное повествование может быть отмечено и красочностью художественной прозы («Алмазный мой венец» В. П. Катаева), и публицистической пристрастностью («Люди, годы, жизнь» И. Г. Эренбурга), и строго научным обоснованием происходящего (5–7 части «Былого и дум» А. И. Герцена). Это значит, что стилевая принадлежность мемуарного текста может определяться в широком диапазоне: от научного, публицистического до художественного стиля. Также возможно сосуществование нескольких функциональных стилей в рамках одного произведения, что приводит к стилевой неоднородности.

Таким образом, мемуарный жанр, утвердивший свои позиции в XX веке, представляет собой вторичный речевой жанр и вместе с тем жанр литературы. Мемуаристика – не монолитное, а гибкое образование с присущими ему функциональными чертами. Некоторые из них (личностное начало, документальность, уровень подлинности, эстетизации и типизации) могут быть выражены различным образом и в неравной мере, что обусловливает наличие многообразия жанровых модификаций. Общность некоторых признаков мемуарной прозы с другими жанрами (документальность, ретроспективность, мемориальность, типизация, эстетизация) позволяет им

активно взаимодействовать, что приводит к жанровой неоднородности некоторых мемуарных произведений и их дифференциации на «писательские» и «неписательские». Такие признаки мемуарного жанра, как документальность и уровень подлинности, с одной стороны, типизация и эстетизация документа и реальной первоосновы – с другой, обусловливают взаимодействие документального и художественного начал в мемуаристике. Все это, в свою очередь, приводит к широкой стилевой вариативности и неоднородности мемуарных произведений. Именно поэтому для установления жанровой разновидности конкретного мемуарного текста, его условной принадлежности к документальной или художественной прозе, а также стилистической маркированности необходимо применять комплексный филологический анализ.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Савинов, С. В.* Мемуаристика / С. В. Савинов // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Н. Д. Тамарченко [и др.] ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 118–119.
2. *Якушева, Г. В.* Мемуары / Г. В. Якушева // Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин [и др.] ; под ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 524–525.
3. *Салимовский, В. А.* Жанр литературный / В. А. Салимовский // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Е. А. Баженова [и др.] ; под ред. М. Н. Кожиной. – М. : Флинта : Наука, 2006. – С. 56–57.
4. *Бураго, Д. С.* Мемуарный жанр: генезис и проблемы изучения / Д. С. Бураго // Учен. зап. УО «ВГУ им. П. М. Машерова» : сб. науч. тр. – Витебск : ВГУ им. П. М. Машерова, 2017. – Т. 24. – С. 159–164.
5. *Шмелева, Т. В.* Речевой жанр / Т. В. Шмелева // Культура русской речи : энцикл. словарь-справочник / О. Н. Емельянова [и др.] ; под ред. Л. Ю. Иванова [и др.]. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 573–574.
6. *Вежбицка, А.* Речевые жанры / А. Вежбицка // Жанры речи. – Саратов : Колледж, 1997. – Вып. 1 – С. 99–111.
7. *Орлова, Н. А.* Речевой жанр «мемуары» и его реализация в текстах носителей разных типов речевой культуры: автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.01 / Н. А. Орлова. – Омск, 2004. – 22 с.
8. *Симонова, Т. Г.* Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра : учеб. пособие / Т. Г. Симонова. – Гродно : ГрГу, 2002. – 119 с.
9. *Кухаренко, В. А.* Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
10. *Эсалнек, А. Я.* Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 184 с.
11. *Горшков, А. И.* Русская словесность: От слова к словесности : учеб. пособие / А. И. Горшков. – 7-е изд. – М. : Просвещение, 2010. – 492 с.

12. *Колядич, Т. М.* Мгновенья, полные как годы (20-е годы в воспоминаниях писателей): учеб. пособие / Т. М. Колядич. – М. : Прометей, 1993. – 90 с.
13. *Попкова, М. В.* Фразеология мемуарных текстов Георгия Иванова (структурно-семантический и функциональный аспекты): дис. … канд. филол. наук: 10.02.01 / М. В. Попкова. – Омск, 2008. – 330 л.
14. *Гинзбург, Л. Я.* О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1971. – 463 с.
15. *Болотнова, Н. С.* Филологический анализ текста: учеб. пособие / Н. С. Болотнова. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 520 с.

Н. А. Копачева
г. Минск, Беларусь

СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ СВОЙСТВА НЕКОТОРЫХ СРЕДСТВ ВНУТРИТЕКСТОВОГО ДЕЙКСИСА В АНГЛИЙСКИХ НАУЧНЫХ ТЕКСТАХ

Все единицы языка расклассифицированы по целому ряду признаков: структурных, семантических, функциональных. Общепризнано, что в языке есть две системы языкового обозначения: наряду с номинативными (называющими) словесными знаками, в значении которых хранится идеальная форма существования предметного мира, его свойств, связей и отношений, имеются (как универсальные) дейктические и местоименные слова, заместители и перформативы, индексы и актуализаторы, обслуживающие область реального функционирования языка, сферу организации конкретных актов говорения и понимания, основные координаты речевого пространства [1]. Следовательно, соотнесенность речевого высказывания с окружающей внеязыковой действительностью может осуществляться либо прямо, путем наименования объекта или действия, либо опосредованно, путем указания на него посредством функционально-эквивалентных ему единиц. Одной из разновидностей указания в языке является *дейксис*. Вслед за В. А. Виноградовым под дейксисом мы понимаем функцию языковой единицы, выражаемую языковыми средствами, служащую для актуализации компонентов денотативного содержания высказываний [2]. Традиционно в лингвистике дейксис исследуется в лексике, грамматике, хотя дейктическую функцию в той или иной мере выполняют все языковые единицы в конкретной речевой ситуации. Анализ литературы по проблемам дейксиса позволяет нам утверждать, что основными языковыми средствами выражения дейксиса являются местоимения разных разрядов, предлоги, артикли в языках, где они имеются, дейктические наречия, глаголы движения и производные от них слова и др. [3]. Все указанные группы слов образуют функционально-семантическое поле опосредованного наименования. Именно с помощью дейксиса проявляется глубокая связь и соотнесенность языка и контекста, в котором используется язык.

Целью настоящего исследования является анализ особенностей функционирования образований типа *thereby, hereof* как средств внутритекстового дейксиса в структуре письменных официально-деловых и научно-технических текстов. В отличие от полнозначных слов-дейктиков рассматриваемые образования являются служебными языковыми единицами.

Материалом исследования послужили англоязычные тексты из журнала Journal of Research and Development (т. 7, 2017, No. 1–6).

С позиции словообразования анализируемые единицы образованы соединением основ *here, there* и предлогов *in, of, by* и т.п. Структура этих сложных слов ставит вопрос об их месте в системе частей речи английского языка. Хотя исследуемые слова состоят из наречия и предлога, в существующих работах, прямо или косвенно затрагивающих анализируемые образования, четко не обозначена их принадлежность к определенной части речи. В лингвистических исследованиях их относят и к наречиям, и к союзным словам, и к местоименным наречиям. Следует отметить, что их принадлежность к местоименным наречиям поддерживается большинством лингвистов. Анализ их компонентной структуры позволяет нам рассматривать их как слова, обладающие адвербиальным значением, ибо первые элементы (*here, there*) относятся к классу наречий. Что же касается значения местоименности, то оно проявляется в их генетической связи с местоимениями, что подтверждается соотнесенностью с их функциональными синонимами. Ср. *herein – in this, thereby – by that.* На первый взгляд кажется странным, что наличие предлогов никак не отражается в названии этих слов как части речи, хотя они выполняют важную синтаксическую и семантическую функцию. Следовательно, возникают сложности в объединении неоднородных по лексическому составу слов в единый морфологический класс. Если учитывать все три признака, то их следовало бы назвать предложными местоименными наречиями, но такое название звучит громоздко. Категориальная семантика анализируемых слов представлена сочетанием адвербиальности и указательности, присущей основам *here, there* и как наречиям, и как местоимениям. Предлоги в сочетании с наречиями *here, there* выполняют роль падежных флексий в семантике этих слов. Следовательно, учитывая особенности общего категориального грамматического значения анализируемых слов, а также основываясь на исследованиях аналогичных образований в других германских языках, мы считаем возможным отнести их к разряду местоименных наречий. В этом названии отражено не только значение адвербиальности и местоименности, но и присутствует указание на значение конкретного отношения, которое выражается предлогом. Таким образом, анализируемые слова по своему категориальному значению также могут быть внесены в функционально-семантическое поле дейктичности, так как основным инструментом в изучении дейксиса выступает значение указательности. Следовательно, все слова, в семантической структуре которых содержится дейктический компонент, являются словами-дейктиками [4]. На основе функционально-семантического критерия значение исследуемых слов

можно представить в виде сочетания дифференциальных признаков, которые отражают особенности функционирования названных слов как дейктических средств.

Отнесение исследуемых слов-дейктиков к сложным словам ставит вопрос о специфике их словообразовательного значения, так как оно существенно отличается от словообразовательного значения полнозначных сложных слов, в которых собственно словообразовательное значение проявляется в процессе лексической деривации. В структурном отношении исследуемые слова представляют собой примеры синтаксической, а не лексической деривации. Линейная последовательность их компонентов, а также тип синтаксической связи между их компонентами выступают как признак, отграничивающий их от словосочетания, так как порядок следования их компонентов существенно отличается от порядка слов в свободных синтаксических словосочетаниях. Следовательно, анализируемые слова можно отнести к сложным словам особого типа, к сложно-синтаксическим словам, к словам-сдвигам, застывшим в определенной грамматической форме [5]. В отличие от других сложных слов первый компонент анализируемых образований выступает как величина постоянная, второй компонент является величиной переменной. В номинативном аспекте релятивный характер семантики обоих компонентов дает нам основание предполагать, что данные слова принадлежат к словам с опосредованным номинативным значением.

В функционально-семантическом аспекте в лингвистике предлагаются различные подходы классификации единиц с дейктической семантикой: дейктики (deictics), указатели (indexicals), шифтеры (shifters) и др. [6]. Выделяются новые типы и категории дейксиса, которые не всегда вписываются в рамки традиционного понятия о дейксисе: ситуативный, коммуникативный, адресатный, интеракциональный, синтаксический и другие типы. Выявляются также типы дейксиса по характеру центра координации, относительно которого ориентируется предмет речи: субъективный, объективный. Традиционно большинство лингвистов выделяют дискурсивный (discourse deixis), внутриструктурный или текстовый дейксис наряду с личным, временным, пространственным и социальным [7]. Существующие классификации не противоречат друг другу, а вносят дополнительные функциональные и семантические свойства дейктических средств в языке. Это объясняется тем, что все языковые средства, актуализирующие единицы в составе целого высказывания, выполняют указательную функцию. Это слова, указывающие на части относительно целого, на порядок следования единиц в тексте, их взаимоположение не столько как предметов реальности, сколько как предметов мысли и их линейной последовательности в конкретной речевой ситуации [8]. Таким образом, на основании общего категориально-семантического значения указательности, релятивности и контекстной соотнесенности анализируемых языковых единиц в структуре текста мы относим их к средствам внутритекстового дейксиса. На основе семантики и функции

первого компонента названные образования реализуют дейктическое значение отнесенности к ситуации высказываемого, а предлоги, которые также относятся к разряду не называющих словесных знаков, выполняют важную функцию конкретизации общего значения отношений внутри образования. Например: *…it was inevitable that a final breach should occur. The cause* ***thereof****, characteristically enough, was very trivial.*

Важно отметить, что удельный вес предлогов является решающим при определении общего значения дейктических слов в ситуации общения. Предлоги в структуре анализируемых слов указывают на конкретные синтаксические и семантические отношения между соотносимыми ситуациями. Предлоги в структуре этих слов выражают падежные отношения наподобие падежных морфем во флективных языках. Например: *The insulating layer may be fabricated at the same time as the mask and is laminated to the circuit-board, following its disposition* ***thereon.***

В номинативном аспекте анализируемые слова осуществляют называние опосредованно путем репрезентации содержания предыдущего высказывания. Наполняясь денотативным содержанием предшествующего высказывания, они в сжатой форме представляют его вторично в линейной последовательности текста. Благодаря взаимодействию семантики компонентов исследуемых слов, они эксплицируют последовательность событий в структуре текста, их смысловую целостность, линейную и структурную упорядоченность.

Анализ практического языкового материала позволяет нам утверждать, что дейктические слова обладают определенной стилистической направленностью. Основной сферой их использования являются письменные тексты официально-делового и научного стилей, которым в одинаковой степени присуща определенная стереотипность в отборе синтаксических конструкций. Функционирование данных слов преимущественно в этих стилях не случайно: являясь средствами компрессии информации, они способствуют реализации таких свойств, как логичность, последовательность и точность представления информации. Например: *… the surfaces of the materials merely must be such that a sufficiently adhesive aluminum oxide layer can be produced* ***thereon*** *by anodic oxidation, and the aluminum oxide layer, in turn, should enable a good adhesion of a light-sensitive layer to be applied* ***thereto.***

Как видно из примеров, специфика слов-дейктиков заключается в том, что они представляют ситуацию вторично и переносят ее содержание из одной синтаксической позиции в другую. Характерно, что они не занимают синтаксические позиции своих антецедентов, а выполняют указательно-репрезентативную и связующую функции в линейной последовательности текста. Например: *…the following regulations are* ***hereby*** *promulgated and shall be put into effect in all cases in which these organizations now enjoy or may* ***hereafter*** *be granted exemption from taxation as provided* ***herein*** *by virtue of any international agreement.* Анализируемые единицы осуществляют в названных стилях важную коммуникативную функцию последовательного представления информации.

В определенных жанрах официально-деловых текстов указанные слова обеспечивают структурную и смысловую упорядоченность высказывания, создавая тем самым текстовую архитектонику. Например: *I have the honor to transmit* ***herewith*** *the 5th annual report…. This order is* ***hereby*** *declared to be….* Указательно-репрезентативная функция анализируемых образований тесно связана с текстообразующей функцией, так как они обеспечивают структурную и смысловую связность языковых единиц в тексте. Таким образом, анализируемые служебные дейктические слова выполняют роль «регулировщиков» движения мысли в восприятии содержания письменного текста, акцентируя линейную и смысловую последовательность действий.

Результаты анализа практического материала позволяют нам также утверждать, что указанные слова имеют определенную прагматическую направленность в тексте. Известно, что прагматика языка неразрывно связана со всеми подсистемами его функционирования: синтактикой, семантикой, стилистикой. Прагматическое значение – это отношение между знаком и человеком, пользующимся этим знаком. Но так как анализируемые слова входят в релятивную подсистему языковой информации, наличие прагматического компонента значения определяется выполняемыми ими функциями в тексте. Как уже было определено выше, анализируемые слова являются средствами экспликации линейной последовательности, связности, логичности и точности изложения, реализуя таким образом коммуникативную цель изложения. В этом и заключается, на наш взгляд, прагматическая направленность указанных слов-дейктиков в тексте. Наличие у них прагматического значения подтверждается также функционально-стилистической избирательностью их использования, поскольку официально-деловой и научный стили, в которых они используются, репрезентируют определенные сферы деятельности людей.

Исследуемые немногочисленные слова служебного характера выражают многообразные связи и отношения. Во-первых, они эксплицируют связи, соединяющие структурный и смысловой аспекты языка. Во-вторых, в них отражены связи межуровневого характера, обусловливающие взаимодействие синтаксиса и семантики предложения и текста. Значение анализируемых слов определяется всякий раз конкретной ситуацией в тексте и ориентировано относительно некоторой точки отсчета в линейной цепи в пределах определенного текста, и может быть понято только на основе связи предыдущего или последующего фрагмента текста, воспроизводящего речевую ситуацию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Уфимцева, А. А.* Типы словесных знаков / А. А.Уфимцева. – 2-е изд., стер. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 208 с.
2. *Виноградов, В. А.* Дейксис / В. А. Виноградов // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Сов. энцикл., 1990. – С. 128.

3. *Подчасова, В. С.* Контекстуальные связи дейктических слов here, there / В. С. Подчасова // Актуальные вопросы семантики и синтаксиса : сб. науч. тр. / Ленинград. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. – Л. : ЛГПИ, 1977. – С. 96–100.
4. *Вольф, Е. М.* Грамматика и семантика местоимений (на материале иберороманских языков) / Е. М. Вольф. – М. : Наука, 1974. – 224 с.
5. *Копачева, Н. А.* Функционально-семантические характеристики местоименных наречий в английском языке / Н. А. Копачева // Материалы юбилейной науч. конф. преподавателей и аспирантов МГЛУ, посвящ. 50-летию университета, 23–24 апр. 1998 г. : в 3 ч. / отв. ред. Н. П. Баранова. – Минск : МГЛУ, 1999. – Ч. 2. – С. 132–133.
6. *Robins, R. H.* A Short history of linguistics / R. H. Robins. – 3rd ed. – London : Longman, 1990. – IX. – 271 p.
7. *Fillmore, Ch. J.* Toward a theory of deixis / Ch. J. Fillmore // In Working papers in linguistics. – 1971. – Vol. 3, № 4. – P. 219–238.
8. *Кирвалидзе, Н. Г.* Семантика и текстообразующие функции английских дейктических слов / Н. Г. Кирвалидзе. – Тбилиси : Изд-во Тбил. ун-та, 1989. – 305 с.

С. Е. Кунцевич
г. Минск, Беларусь

СПОНТАННЫЙ ИКОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД

Идея написания настоящей статьи возникла у автора во время случайного посещения двух сеансов арт-терапии, на первом из которых удалось оказаться в роли участника, а на втором – наблюдателем, заинтересовавшимся лингвистическим аспектом происходящего. Целью публикации является попытка проникнуть в суть арт-терапевтического процесса и сформулировать связанные с ним впечатления с профессиональных позиций.

В традиционном представлении **текст** выступает как завершенная смысловая последовательность языковых и/или неязыковых знаков, обладающая определенной внутренней организацией, имеющая формальное начало и формальный конец. Термином *текст* оперируют различные дисциплины – лингвистика, психология, философия, искусствоведение и не только. Ввиду данного обстоятельства рассматриваемое понятие трактуется с различных точек зрения, однако неоспоримо, что в зависимости от используемых в них знаковых систем тексты распадаются на вербальные, иконические и креолизованные.

Наиболее привычна для любого человека ассоциация слова *текст* с его реализацией посредством букв, в иных случаях иероглифов, с четко обозначенными началом и концом. Между тем совершенно очевидно, что существуют и иные типы текстов естественного языка, т.е. вербальные тексты, функционирующие как в письменной, так и в устной формах. Более

того, для современной коммуникации особое значение приобретают незавершенные, не имеющие четко обозначенных границ тексты. Примером тому могут служить беспрерывно создающиеся в глобальном интернет-пространстве гипертексты, интернет-чаты без видимых признаков завершенности циркулирующих в них сообщений, параллельно пишущиеся различными авторами художественные (либо претендующие так называться) произведения.

Нелинейный гипертекст характеризуется *разветвленной формой организации,* что позволяет читателю по своему усмотрению осуществлять его линейную структурацию, планировать собственный текстовый маршрут посредством отбора необходимых электронных документов. Такая возможность обеспечивается сегментацией и иерархической ассоциативной атрибуцией фрагментов гипертекста. Еще одной принципиально важной характеристикой гипертекста как *интерактивной системы*, опосредованной компьютерной средой, является *мультимедийность* – одновременное использование анимированной компьютерной графики, видео, музыки. Гипертекст разрушает традиционное представление о тексте как о линейно упорядоченном, обладающем внутренней тематической связностью единстве, поскольку материализован в нелинейной среде, обитает в виртуальной реальности и противопоставлен записанным на бумаге либо оцифрованным линейным текстам.

Иконичность как семиотическое понятие характеризует определенную разновидность знака, так или иначе подобного отражаемому объекту. В классической трактовке Чарлза Пирса, иконический знак обладает рядом свойств, присущих обозначаемому им объекту, независимо от того, существует данный объект в действительности или нет. Изображение может представлять реальные качества означаемого (фотографии, скульптура, живопись); быть метафорой, если кодификация производится по принципу параллелизма между знаком и объектом, что широко используется в театральной практике и художественной литературе. Логическим иконическим знакам (диаграммы, схемы, чертежи) не обязательно иметь чувственное сходство с объектом, достаточно аналогии между отношениями частей в самом объекте и в его знаке, как в математике или нотной грамоте. Таким образом, *иконический текст* сходен с отражаемым объектом подобно пиктограмме, картине, рекламному или иному рисунку; в отличие от вербального (словесного) текста, он не делится на дискретные единицы, а выступает целостно; знаковость возникает здесь в результате некоторых правил проекции объекта на плоскость либо иное зримое или воображаемое пространство.

Попутно заметим, что в семиотике текстом оказывается осмысленная последовательность любых знаков, в том числе обряд, ритуал, танец. Ввиду того, что порождение текста возможно не только на естественном языке, но и на языках других видов человеческой деятельности (язык музыки, кинематографа, рекламы, моды и пр.), к текстам наряду с дизайнерской одеждой, живописными полотнами либо произведениями архитектуры причисляются самые разнообразные артефакты.

Исследователи отмечают, что в иконических текстах связь означающего с означаемым «короче, нежели в вербальных, она гораздо менее устойчива, так как визуальные знаки обладают огромным числом параметров, существенных для их интерпретации, и их значение варьируется в зависимости от кода, применяемого при их восприятии, а у каждого адресата свой набор кодов, в значительной степени уникальный и отнюдь не совпадающий с кодом адресанта» [1].

Если для создания текста используются элементы различных знаковых систем, то текст оказывается полисемиотичным, или креолизованым. В простейшем случае креолизованный текст состоит из вербальной (словесной) и невербальной (иконической) частей. В таком случае статус креолизованного приобретает и сопровождаемый жестами, мимикой и даже запахами устный вербальный текст, к последним прибегают некоторые рекламодатели. Целостность и связность креолизованного текста, его коммуникативный эффект обеспечиваются взаимодействием друг с другом его вербального и иконического компонентов.

В современной коммуникативной среде креолизованные тексты предстают как гораздо более сложные семиотические образования, где изобразительный ряд превратился из подчиненного источника информации в равноправный компонент текста. Семиотически неоднородными, поликодовыми являются *видеотексты* и *мультимедийные тексты*, невербальные элементы которых (иконические и аудиальные знаки) активно и целенаправленно вовлекаются в процесс интенсификации передаваемого смысла.

Несмотря на то, что визуальный образ занимает доминирующее положение в структуре креолизованного текста, именно вербальная его часть в наибольшей степени обеспечивает адресанту точность передачи смысла и снижает вероятность его искажения (семантической девиации) при интерпретации информационного поля текста адресатом. Акустический канал донесения информации усиливает эмоциональность текста, повышает эффективность его воздействия на реципиента.

Приведенная выше текстологическая преамбула позволяет более точно оценить степень присутствия лингвистического аспекта в процессе психологической коррекции, называемом **арт-терапией**, где используются целебные силы искусства и индивидуального творчества, что выражается, по мнению психолога Елены Каменских, в метафоре. Метафору человек, посещающий сессии по арт-терапии, создает с помощью самых разнообразных средств – пластилина, глины, красок (разрисовывая маску, например), собственного тела, слова (сочиняя сказку). Психолог объясняет это тем, что «в нашем бессознательном информация содержится в виде символов, образов, метафор, которые имеют определенную эмоциональную наполненность» [2]. Для решения той или иной психологической проблемы методом арт-терапии, необходимо «найти и создать» некий образ, чтобы на осознанном уровне проработать связанные с ним эмоции и получить так называемый «инсайт», приносящий освобождение от негативных застарелых чувств.

Основная задача психотерапии состоит в том, чтобы помочь человеку быть в ладу с собой и другими, т.е. стать *аутентичным* и *адаптивным*. Аутентичность подразумевает согласие и контакт индивида с собственной уникальной сущностью, со своими чувствами и желаниями. Адаптивность предполагает умение находить баланс между собственными целями и намерениями, с одной стороны, и внешними условиями (желаниями других, имеющимися правилами игры), с другой.

Любое творческое занятие дает заряд энергии, освобождает от негатива, снимает напряжение, если получаешь удовольствие от него. Однако настоящая арт-терапия предполагает наличие подготовленного специалиста, целенаправленную работу над терапевтическим запросом. Существует мнение, что к конкретному психологу чаще приходят люди с такими запросами, с которыми он сам прежде столкнулся и проработал их для себя, в чем, безусловно, есть доля правды.

Большинство авторов определяют арт-терапию как популярное направление современной психологии, которое использует язык цвета, символов и образов вместо привычного вербального. Как представляется, без обращения к естественному языку арт-терапевтические сеансы не проходят (возьмем, к примеру, вышеупомянутое сочинение сказки). Следует признать, что ведущую роль в общем перечне решаемых арт-терапией задач играет цвет, ведь не случайно существует отдельный раздел психологии – **цветотерапия**, занимающийся изучением значения цвета и его влияния на настроение и самочувствие людей.

Психолог Светлана Филяева в статье «Арт-терапия – стань художником своего настроения!» рассказывает о том, как творческий подход помогает человеку «впустить в свою жизнь» новые краски (в прямом и в метафорическом смысле слова), чувства и события, приводя интерпретацию зеленого, желтого и оранжевого цветов, которые для многих являются символами весны [3].

Зеленый цвет ассоциируется с молодостью, началом нового цикла жизни, возрождением, наполняет надеждой и энергией благодаря тому, что на подсознательном уровне он вызывает представление о весеннем пробуждении природы; одновременно зеленый успокаивает и тонизирует, напоминая нам о нашем внутреннем потенциале, о способности к обновлению.

Желтый цвет символизирует солнце, давая ощущение тепла, начала дня, света, который позволяет нам увидеть мир, увеличить пространство, убрать границы, избавиться от всего, что угнетает и подавляет. Солнце наполняет созревающий плод своей энергией, значит, прибавляет нам жизненных сил, избавляет от плохого настроения и депрессии.

Оранжевый цвет является цветом праздника и хорошего расположения духа, добавляет тепла и остроты в палитру ощущений, подобно специям, часто оранжевым. Включение этих цветов и их оттенков в нашу жизнь способно дать толчок к позитивным переменам, позволяет «впустить весну в себя», улучшает настроение и контакт с окружающими.

В работе «Значение цвета в рисунке» [4] речь идет о том, что интерпретация значения цветов – дело достаточно непростое, поскольку существует множество теорий и подходов к толкованию цветового символизма. Несмотря на имеющиеся разногласия, большинство исследователей признают, что цвета отражают эмоциональное состояние индивида, его чувства, настроения, отношения. Выбор и использование того или иного цвета на рисунке может сигнализировать о наличии либо отсутствии равновесия жизненных сфер, о некоторых происходящих в организме соматических процессах (например, о болезненном состоянии).

При интерпретации значения цвета на рисунке необходимо учитывать несколько основных критериев: 1) как интерпретируемый цвет используется в рисунке; 2) является ли это использование необычным, нетрадиционным; 3) какой объем он занимает; 4) какой объект им закрашен; 5) какова интенсивность данного цвета; 6) какие цвета пропущены в рисунке; 7) какова динамика использования цветов в серии рисунков одного и того же автора. Исходя из перечисленных критериев и символического значения цветов, вполне реально получить обширную дополнительную информацию не только о психологическом, но и физиологическом состоянии человека.

Красный цвет на рисунке имеет свойство отражать эмоциональное напряжение, опасность, гнев, желание мести, стремление отстаивать свои интересы и границы, разрушительные тенденции. Так как в физиологическом плане красный цвет непосредственно ассоциируется с кровью, он может означать наличие у испытуемого острого заболевания. Уже упоминавшийся оранжевый цвет способен передавать неопределенность жизненной ситуации, борьбу с ее неизвестным исходом. Как смесь красного и желтого оранжевый нередко указывает на состояние сильной эмоциональной зависимости от мужчины, амбициозность, желание самоутверждения в противовес некой мужской фигуре, в качестве которой часто выступает отец. Желтый цвет вызывает ассоциации не только с солнцем, благодатным животворящим теплом, позитивными эмоциями, радостью, но также со значимой фигурой отца. Человек, выбирающий этот цвет, отличается высоким интеллектом, сильным характером, «здоровым» утверждением себя. Синий цвет часто указывает на фигуру матери, значимость отношений с ней, наличие конфликтов в этой сфере. Зеленый цвет на рисунке исходит из природного значения зеленого, который символизирует мощные тенденции к росту, развитию, жизни. Сочетание синего материнского цвета и желтого цвета отцовской фигуры порождают зеленый цвет, посему еще одно значение зеленого – это гармония мужского и женского начал, зрелость, способность стать родителем; однако чрезмерное обращение к зеленому может свидетельствовать о склонности индивида к чрезмерной опеке. Голубой цвет означает не только здоровье, но и наличие дистанции, отчужденности, размышлений; он ассоциируется с женским началом, чистотой, позитивным отношением к женственности. Черный цвет используется для обозначения чего-то неизвестного, пугающего, символизирует разрушение и смерть как

противостояние жизни. Однако черный не всегда негативен, в частности, если трактовать его как уход старого для зарождения чего-то нового; отсутствие черного отчасти понимается как стремление людей избегать воспоминаний об определенной части своей жизни.

Любой цвет можно истолковать как слово, сигнал, знак или символ, однако «прочтение» цвета оказывается разным по своей сути – субъективным, индивидуальным, коллективным, общим для крупных социальных групп или культурно-исторических регионов. Исчерпывающее описание цветовой символики ввиду широкого спектра проблематики, который она затрагивает, невозможно не только в рамках одной статьи, но и в гораздо более объемной публикации. Ограничимся здесь перечнем символических значений контрастирующего с черным белого цвета, со ссылкой на электронный ресурс [5].

В своем главном, исходном значении – свет – белый цвет был многозначным символом во все времена и у всех народов; в первую очередь свет есть божество, благо, жизнь, полнота бытия. *Символические значения* белого связываются с полным покоем, безмятежностью, миром, тишиной, чистотой, пустотой, целомудрием, девственностью, сосредоточенностью. Белый цвет является атрибутом высшей красоты, так как для великого множества людей нет ничего красивее белых облаков, хризантем, жасмина, цветущей вишни и белых лебедей.

Белому цвету приписывается *магическое действие*, к примеру, белая одежда и окраска считались у примитивных племен средством, способствующим удаче в войне, долгой жизни, здоровью, очищению, благу.

Как *знак общественного положения* белый цвет символизировал благородство, знатность, величие, благосостояние. Вспомним хотя бы белые одежды египетских фараонов, жрецов Древнего Востока, тоги римских патрициев; «белые воротнички» как знак интеллигентности; белые костюмы, автомобили, рубашки, интерьеры как знак принадлежности к обеспеченному классу.

Белые одежды богов, ангелов, святых и праведников в раю, одежды служителей православной и католической церкви, белая окраска христианских храмов являются *языком общения с богами и духами*. Белые одежды надевают во время праздников крещения, причастия, Рождества Христова, пасхи, Вознесения, освящения храмов, следовательно, белый цвет является и *языком ритуалов*.

Белый цвет широко используется как *символический знак*, например, в Индии – это «белый образ солнца», цвет касты брахманов; в христианстве белая лилия и белая роза – символы Девы Марии; всем известно, что белый флаг сигнализирует о предложении мира, о приглашении к переговорам.

Белый цвет заключает в себе и *негативную символику*, поскольку в некоторых культурах ассоциируется со смертью, болезнью, злом, отчуждением, страданием. В арабских сказках седина – это знак приближения

смерти, а белый цвет – цвет савана покойника, проказы и лишаев, бельма на глазу. В японской классической поэзии белый символизирует холод, разлуку, страдания неразделенной любви; в русской поэзии он связан с негативными эмоциями и с мыслями, обращенными в потусторонний мир. В культуре Европы Нового времени белым отмечены смерть, обморок, холод, молчание, истощение сил, одиночество, даже ненависть и жестокость.

Стремление к «грамотному прочтению» цвета наблюдалось на упомянутых в самом начале статьи арт-терапевтических сеансах, содержание которых в полной мере соответствует канонам, о которых шла речь выше. Психолог Владимир Царев в совершенстве владеет методикой проведения подобных занятий, популярных у женщин в возрасте от 23 до 45 лет. Наряду с прочими, на занятиях рассматриваются такие темы, как: 1) проблемы в отношениях с мужчинами; 2) проблемы выбора и смены профессии; 3) женское лидерство; 4) возрастные кризисы; 5) потеря смысла жизни, 6) проблемы с отстаиванием своих границ и пониманием «Чего я хочу на самом деле?», 7) психосоматические заболевания и поиск их причин.

Если основу сеанса составляет рисунок, то процедура его проведения состоит из введения темы, на которую присутствующие должны отреагировать *спонтанно*, передав свои ощущения от прорабатываемой проблемы в цвете – карандашами, фломастерами, акварельными красками, гуашью, мелками. Неважно, что некоторые практически не умеют рисовать, так как далее последует пояснение того, что автор пытался изобразить; затем содержание каждого рисунка обсуждается всей группой, но финальный аккорд ненавязчиво ставит арт-терапевт.

Особый интерес представляет работа в парах, когда одну и ту же проблему можно «прорисовать» со сменой соавтора, либо по выбору, либо по заданию психолога, который в данном случае имеет своей целью что-то уточнить, прояснить или проверить.

Приведем далее иллюстративные примеры рисунков, которые в лингвистической терминологии можно квалифицировать как спонтанные иконические тексты, выполненные в рамках посещенных нами сессий. Их названия отражают раскрывающиеся в них темы, при этом показанные на рис. 1 и рис. 2 спонтанные иконические тексты с лингвистической точки зрения носят *монологический* характер, *диалогическими* иконическими текстами являются примеры, представленные на рис. 3.

Как оказалось, трактовка цветов на рисунке представляет собой чрезвычайно интересное, увлекательное и глубокое занятие. При интерпретации значения цвета на выполненном изображении важно помнить о возможных собственных проекциях, необходимо также учитывать особенности личности автора, именно потому создание рисунков на сеансах Владимира Царева сочетается с их последующим детальным обсуждением.

Из вышеизложенного следует, что арт-терапия не может обойтись без использования естественного языка, без обращения к тексту в широкой его

трактовке. Сама проблема текста далеко не исчерпала своей актуальности, однако она может быть успешно решена лишь с позиций современной, тяготеющей к междисциплинарности лингвистической науки.

Рис. 1. Моя Вселенная

Рис. 2. Мое представление о доме

Рис. 3. Наше представление о доме

Невозможно досконально уяснить, что есть текст, ограничившись исключительно лингвистической перспективой, поскольку текст представляет собой сложнейший феномен – по крайней мере, семиотический, коммуникативный, психолингвистический.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Назайкин, А.* Текст: вербальный, иконический, креолизованный [Электронный ресурс] / А. Назайкин. – Режим доступа : http//www.nazaykin.ru/lekcii/copywriting/text.htm. – Дата доступа : 23.08.2018.
2. *Каменских, Е.* Что такое арт-терапия и как она работает: интервью с психологом Еленой Каменских [Электронный ресурс] / Е. Каменских. – Режим доступа : http: //ru.hellomagazine.com/stil-zhizni/psikhologiya/14624-chto-takoe-art-terapiya-i-kak-ona-rabotaet-intervyu-s-psikhologom-elenoy-kamenskikh.html. – Дата доступа : 23.08.2018.
3. *Филяева, С.* Арт-терапия – стань художником своего настроения! [Электронный ресурс] / С. Филяева // Лиза. – № 16. – Апрель 2014 г. – Режим доступа : filyaeva.com/art-therapy.aspx. – Дата доступа : 23.08.2018.
4. Значение цвета в рисунке [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ippt.ru/biblioteka/stati_po_psihologii/psihologiya_tvorchestva_artterapiya/znachenie_cveta_v_risunke. – Дата доступа : 23.08.2018.
5. Символика цвета [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://mironovacolor.org/theory/humans_and_color/symbolism. – Дата доступа : 23.08.2018.

Г. П. Латушка
г. Мінск, Беларусь

ЛЕКСЕМЫ *ПРАЎДА* ДЫ *ІСЦІНА* Ў СКЛАДЕ СНВ ЗГОДЫ
(на матэрыяле славянскіх моў)

Пад сінтаксічна нячленнымі выказваннямі (далей – СНВ) мы разумеем кароткія інтанацыйна аформленыя выказванні, што складаюцца з аднаго слова ці ўстойлівага спалучэння слоў і служаць для выражэння мадальных і экспрэсіўных адносін. СНВ звычайна функцыянуюць у дыялогу, для іх характэрныя такія якасці, як сцісласць, аграматычнасць і стэрэатыпнасць [1, с. 543].

У СНВ выяўляюцца своеасаблівасці мовы і моўнага мыслення народа, узровень яго эмацыйнасці, розніца ў культуры, што адлюстроўваецца ў лексічным напаўненні, сітуацыях выкарыстання, мадэлях пабудовы. У такіх выказваннях маецца глыбінная сувязь з гісторыяй і культурай народа [2, с. 167].

СНВ з’яўляюцца адзінкамі ідыяматычнымі, што і абумоўлівае немажлівасць іх даслоўнага перакладу. А. Я. Міхневіч адзначае, што ідыяматычнасць маўлення найбольш выразна заўважна падчас перакладу тэксту з мовы на мову і праяўляецца яна перш за ўсё ў немажлівасці літаральнага, паслоўнага перакладу [3, с. 325–326].

Мы параўналі СНВ згоды, якія змяшчаюць лексемы *праўда* ды *ісціна* ў беларускай, украінскай, чэшскай, балгарскай мовах і паспрабавалі высветліць, у чым іх падабенства і адметнасць. Матэрыялам для даследавання

паслужылі тэксты драматургіі на названых мовах апошніх пяцідзесяці гадоў. Выбар матэрыялу звязаны з максімальнай набліжанасцю твораў драматургіі да вуснага маўлення, якое і з'яўляецца найбольш натуральным асяродкам для існавання СНВ. У кожнай аналізуемай мове намі было сабрана каля 1000–1100 мікрадыялогаў, дзе ўжываюцца СНВ для выражэння згоды і нязгоды.

Для апісання СНВ важнымі з'яўляюцца такія віды мадальнасці, як эпістэмічная (выражае ўпэўненасць-няўпэўненасць), дырэктыўная (ступень настойлівасці), аксіялагічная (ацэнка), алетычная (праўдзівасць, правільнасць). Для нячленных выказванняў, якія ўключаюць у сябе лексемы *праўда* ды *ісціна*, больш характэрны апошні від мадальнасці, але гэта не выключае таго, што ў іх адначасова могуць праяўляцца і іншыя мадальнасці.

У беларускай мове нам сустрэліся наступныя СНВ згоды з лексемамі *праўда*: *<Ай> / <і то> праўда; Твая праўда; Што праўда, то праўда*. Усе названыя выказванні звычайна ўжываюцца для пацвярджэння слоў суразмоўцы, выражаюць падтрымку, станоўчую ацэнку, адабрэнне. Часам да СНВ могуць дадавацца часціцы і іншыя часціны мовы, што мяняюць сэнс ці адценне такіх адзінак. Так, лексічная адзінка *праўда* сведчыць аб падтрымцы моўцы, адабрэнні: *Ну якая ў вайну дабрыня? Тут азвярэць можна, – сказаў я. –* ***Праўда****. І ўсё ж яна ёсць, дабрыня* (В. Быкаў. «Пакахай мяне, салдацік»), а ў камбінацыі з лексемай *ай* выказванне атрымлівае дадатковае значэнне здзіўлення, узрушанасці: *Яна ж касая. Ты вось прыгледзься. На левае вока. –* ***Ай, праўда!*** *Яй-богу!* (У. Бутрамееў. «Страсці па Аўдзею»), калі СНВ функцыянуе ў выглядзе выказвання *і то праўда*, яно можа сведчыць пра тое, што думка суразмоўцы была нечаканай для моўцы, у названым выразе адлюстроўваецца таксама ахвотная падтрымка: *Калі б гэткае западозрыў, то з хаты б не гнаў. –* ***І то праўда*** (У. Бутрамееў. «Страсці па Аўдзею»).

СНВ *твая праўда* таксама функцыянуе для выражэння падтрымкі, але моўца не толькі падзяляе меркаванне суразмоўцы, але і падкрэслівае значнасць яго пазіцыі: *Нібыта гаворыць адно, а наўме трымае зусім іншае. –* ***Твая праўда*** (У. Сіўчыкаў. «Філасофскі камень»).

Выказванне *што праўда, то праўда* мае хутчэй выгляд маўленчай формулы, блізкай да прымаўкі, народнай мудрасці, у ім адлюстроўваецца задуменнасць, філасафічнасць: *А на вайне, Каваль, сам разумееш, усё можа здарыцца. –* ***Што праўда, то праўда*** (У. Сіўчыкаў. «Філасофскі камень»).

Акрамя таго, СНВ з лексемай *праўда* могуць выражаць не толькі згоду, але і нязгоду пад выглядам згоды, калі пасля такога выказвання ідзе адмаўленне (формула *яно-та/то праўда. А <ўсё ж>/ але/ толькі* і пад.), што сцірае станоўчую ацэнку СНВ, і такія выказванні становяцца «пустымі», «нулявымі», відавочна, што яны вымаўляюцца, каб змякчыць сваю нязгоду пры суразмоўцы: *Суседкі пагалосяць… Хаця нашто? –* ***Яно-то праўда****. А ўсё ж неяк бы там весялей было, калі б свой, родны, слязой на магілку капнуў…* (А. Дудараў. «Парог»).

Вельмі блізкія СНВ былі зафіксаваны намі ва ўкраінскай мове. Гэта выказванні *правда*; *і то правда*; *твоя правда*; *що правда, то правда*:

Хороше, правда? – ***Правда****…* (В. Фольварочний. «Дитячі забави»);

З трактора, комбайна ніхто тебе не зніме, з посади хлібороба тим більше. – ***І то правда*** (В. Фольварочний. «Вода з отчої криниці»);

Знаєш, піди до кухні. Там прислуга допоможе сукню просушити, а плями майже не видно, тільки трохи мокреньке. – ***Твоя правда****, Яно, так і зроблю* (Н. Уварова. «Коли настане весна»);

Мене ти так ніколи не чекала... – Ніколи... ***Що правда, то правда****…* (Н. Неждана. «Самогубство самоти»).

Прыведзеныя адзінкі ўжываюцца аналагічна беларускім і маюць такія ж значэнні.

На 1100 беларускіх дыялогаў нам ніводнага разу не сустрэлася выказванне *гэта праўда* (хаця яно ўжываецца ў беларускім дыялогу), а ва ўкраінскіх тэкстах намі па некалькі разоў былі зафіксаваны аналагічныя ўкраінскія адзінкі *це правда* і *то правда*:

Я хочу добру роботу, великий дім, коханого чоловіка, дитину... – Ні!.. Ти говориш лише слова! Безліч слів і жодного правдивого! – ***Це правда!*** (О. Вітер. «Станція, або Розклад бажань на завтра»);

Ти якась ніби залякана… Чогось боїшся… – ***То правда.*** *Страху натерпілася* (В. Фольварочний. «Вода з отчої криниці»).

Акрамя таго, ва ўкраінскіх тэкстах намі была зафіксавана адзінка *то є правда*: *Однак, у кожного власника ділянки по кілька сусідів, а ми не можемо скласти думку про людину за двома-трьома візитами. –* ***То є правда****. Ваша народна мудрість говорить, що для цього треба з'їсти разом пуд солі* (В. Тарасенко. «Купіть місячну доріжку»). У беларускай мове аналагічнае выказванне *гэта ёсць праўда* ўспрымаецца альбо штучна, альбо вельмі ўзнёсла. Для ўкраінскай мовы падобныя канструкцыі таксама не вельмі частыя, але маюць месца.

Чэшская мова вылучаецца тым, што тут ёсць наяўныя паралельныя формы: *Pravda* ды *Je to/ to je pravda*: *Otčíme! Jsem přece Vlasta*. – ***Pravda***. (J. Cimrman. «Záskok»); *Troubo!* – ***Je to pravda*** (J. Dietl. «Tři chlapi v chalupě»); *Otčíme, jistě je vám divné, co tu dělá ten člověk v uniformě.* – ***To je pravda****. Co tu dělá ten člověk v uniformě?* (J. Cimrman. «Záskok»), якія ў разгледжаным матэрыяле сустрэліся праблізна аднолькавую колькасць разоў. Акрамя таго, *pravda*, як і эквівалентныя СНВ у беларускай ды ўкраінскай мовах, ужываюцца не толькі ў дыялогах, але і для самапацвярджэння: *Spletl jste si pana doktora Vypicha s obyčejným podruhem Bártou. – Ano? Tak vy jste doktor Vypich a ty jsi ten můj podruh.* ***Pravda****, popil jsem* (J. Cimrman. «Záskok»).

Мы таксама зафіксавалі СНВ, у якіх да лексемы *pravda* даюцца азначэнні. У беларускай мове найбольш звыклым з'яўляецца выказванне *чыстая праўда*, у чэшскай мове нам сустрэліся СНВ *svatá pravda* ды *velká pravda*:

Nebejt skříně Tondo nebyl by z tebe slušnej člověk. – ***Svatá pravda***. (J. Pitinský. «Matka»);

Mohu vám říct jen to, co říkával můj kapitán: že všechno, co se tu na zemi stane, bylo psáno tam nahoře… – To je ***velká pravda****…* (M. Kundera. «Jakub a jeho pán»).

Як і ў іншых аналізуемых мовах, у чэшскай мове дадатковыя лексемы, якія «чапляюцца» да ўжо гатовых формул, могуць прыўносіць у разуменне апошніх дадатковыя сэнсы. Так, у прыкладзе *Život ve lži, stát bez práva… Tak dohodli jsme se na něčem, nebo nedohodli…?! –* ***Vždyť je to pravda***. (M. Viewegh. «Báječná léta pod psa») адчуваецца выбачэнне, моўца быццам намагаецца змякчыць катэгарычнасць; у прыкладзе *Nemůžu se dotknout svý ženy! Nemůžu ji políbit! – «****No, to je pravda****,» připustím.* (M. Viewegh. «Biomanžel») выражаецца задуменнасць, падсумаванне.

Яшчэ адна формула з лексемай *Pravda*, характэрная для чэшскай мовы, *<To> máš/ máte pravdu*: *Bude chtít, abych tam šla. –* ***Máš pravdu***. (M. Uhde. «Velice tiché Ave»); *I vy jste pohřížena, markýzo... –* ***Máte pravdu***. **Jsem pohřížena ve smutné myšlenky** (M. Kundera. «Jakub a jeho pán»). Такія выразы не характэрныя для беларускай, украінскай ды балгарскай моў (параўн., ужыванне бел. *маеш рацыю*, укр. *маєш рацію*). Да названай формулы можа дадавацца ўказальная часціца *to*, якая, ужываючыся ў чэшскай мове не ў сваёй асноўнай функцыі, сведчыць пра размоўную форму маўлення, большую свабоду, даверлівасць, якія прысутнічаюць між моўцамі: *Spálit se může člověk i doma, na to nemusí jezdit nikam ven. –* ***To máš pravdu*** (J. Dietl. «Tři chlapi v chalupě»); *Dovolte, ale to není opravdu vaše jméno. –* ***To máte pravdu*** (A. Goldflam. «Útržky z nedokončeného románu»).

Названыя формулы, калі да іх дадаюцца пэўныя лексемы, могуць ужывацца не толькі для адабрэння, пацвярджэння, але і выражаць згоду-дапушчэнне: *«Provedla to tedy skupina. Teroristická, sektářská, možná obojí dohromady.» Zaváhal. «****Můžete mít pravdu****».* (M. Urban. «Sedmikostelí»).

У балгарскай мове нам сустрэліся адзінкі з лексемай *истина*, якія выражаюць пацвярджэнне: *Сложете тоя див петел срещу слънцето, нека слънчасва там, докато си спомни името!... Ама че простотия! –* ***Истина е****, господин старши!* (Й. Радичков. «Опит за летене»); *И сигурно си мислиш, че когато жената изпълнява всички прищевки на мъжа, може да бъде щастлива. –* ***Истина бе****! Даже ми е хубаво, като на жена.* (В. Стоянов. «Истинската история на Мона Лиза»).

Варта дадаць, што ў балгарскай мове наяўна вялікая колькасць часціц, якія могуць дадавацца да СНВ і прыўносіць новыя адценні значэнняў. Напрыклад, шырока ўжываюцца лексемы, якія ўзмацняюць выказванне: *Ама, Ами, Е* і г.д. Яны могуць дадавацца і да СНВ згоды. Больш за тое, як сведчыць слоўнік, названыя часціцы могуць «чапляць» да сябе і іншыя часціцы, якія не ўплываюць на значэнне *Ама де, Ама че, Ама а, Ама че а, Ама ха, Ама па* [4, с. 238], *Ами сега, Ами че и, Ами че как* [4, с. 246]. Цікавае адценне значэння дадае часціца *бе*, далучаючыся да СНВ згоды (напрыклад, *Истина бе*): такое ўжыванне сведчыць пра блізасць, фамільярнасць, прыхільнасць моўцы [4, с. 445].

У балгарскай мове намі таксама быў зафіксаваны іншы падвід СНВ згоды з лексемай *истина*, – згода-бажба: *Наистина ли? –* ***Самата*** *истина!* (С. Кисьов. «Гларуси»), параўн. з бел. *чыстая праўда* ў аналагічнай функцыі.

Такім чынам, можна заўважыць, што ў славянскіх мовах, нягледзячы на іх блізасць, маюцца свае наборы СНВ згоды з лексемамі *праўда* і *ісціна*. Мовы, якія адносяцца да адной падгрупы (напрыклад, беларуская і ўкраінская) маюць амаль аднолькавы набор адзінак, пры параўнанні розных падгруп выяўляюцца большыя адрозненні. Цікава таксама, што ва ўсіх аналізуемых намі мовах (акрамя чэшскай) наяўныя 2 лексемы: і *праўда*, і *ісціна*, аднак у беларускай, украінскай і чэшскай мовах сустракаюцца адзінкі з лексемамі *праўда*, а ў балгарскай – з лексемай *ісціна*.

Ва ўсіх разгледжаных мовах асноўная функцыя названых лексем – пацвярджэнне. У беларускай мове мы таксама зафіксавалі СНВ з лексемай *праўда*, якое аднеслі да нязгоды пад выглядам згоды; чэшскае СНВ *pravda* маецца ў блоку «самапацвярджэнне», таксама выказванне з такой лексемай ёсць у групе «згода-дапушчэнне», а ў балгарскай мове – у блоку «згода-бажба».

У кожнай аналізуемай мове маюцца свае формулы з названымі лексемамі. Напрыклад, звяртае на сябе ўвагу чэш. выраз *máš / máte pravdu,* спалучальнасць лексем у кожнай мове: балг. *Самата истина*, чэш. *Svatá pravda* і *Velká pravda* (у параўн. з бел. *чыстая праўда*).

Сярод адрозненняў таксама варта адзначыць, што лексемы *праўда* ды *ісціна* сустракаюцца ў СНВ рознай ступені члянімасці[*]. Так, напрыклад, намі не было зафіксавана члянімых па форме выказванняў з лексемай *праўда* ў беларускай мове, некалькі выпадкаў сустрэліся ва ўкраінскай мове, а ў чэшскай члянімыя і нячленныя выказванні сустрэліся прыблізна па-роўну. У балгарскай мове члянімае па форме выказванне з лексемай *истина* таксама было зафіксавана. Больш строгія правілы пабудовы сказа ў чэшскай мове (прынамсі, у літаратурнай мове) абумоўліваюць тое, што для выражэння згоды ў ёй часцей ужываюцца члянімыя выказванні ў тых выпадках, дзе ва ўсходнеславянскіх мовах ужываюцца нячленныя [5, с. 237–238].

У розных мовах мы таксама вылучылі розную пранікальнасць аналізуемых формул і розную ступень узаемадзеяння іх з іншымі словамі. Варта адзначыць вялікую колькасць рознага кшталту часціц у балгарскай мове, якія дадаюцца да любых СНВ. У тым ліку, ёсць спецыяльныя часціцы, ужыванне якіх сведчыць пра больш блізкія адносіны між моўцамі. У беларускай, украінскай і чэшскай мовах да СНВ таксама могуць дадавацца выклічнікі і часціцы. У чэшскай мове для надання дыялогу больш размоўнай формы ўжываюцца ўказальныя часціцы. Гэтая ж тэндэнцыя (у значна меншай ступені) прасочваецца ва ўкраінскай мове. У беларускай мове такія варыянты таксама магчымыя, але намі не былі зафіксаваны.

[*] Некаторыя СНВ, прыведзеныя ў артыкуле (напрыклад, *це правда* ці *це є правда*), маюць форму члянімых выказванняў, аднак адносяцца намі да групы СНВ таму, што яны функцыянуюць у свядомасці носьбітаў як гатовыя формулы, не ўтвараюцца кожны раз наноў, а проста ўзнаўляюцца, як фразеалагізмы, прыказкі, прымаўкі і г.д. Пра гэта сведчыць пэўная частотнасць (паўтаральнасць) такіх выказванняў і іх функцыянаванне ў дыялогу.

ЛІТАРАТУРА

1. *Шаронов, И. А.* Коммуникативы и методы их описания / И. А. Шаронов // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: по материалам ежегодной I междунар. конф. «Диалог 2009». – М. : РГГУ, 2009. – Вып. 8 (15). – С. 543–547.
2. *Норман, Б. Ю.* Лингвистическая прагматика (на материале русского и других славянских языков) : курс лекций / Б. Ю. Норман. – Минск: БГУ, 2009. – 183 с.
3. *Кривицкий, А. А.* Белорусский язык для говорящих по-русски / А. А. Кривицкий, А. Е. Михневич, А. И. Подлужный. – Минск : Выш. шк., 1990. – 367 с.
4. Речник на българския език. – Том 1. (А–Б). – София : Издателство на БАН, 1977. – 910 с.
5. *Матезиус, В.* О системном грамматическом анализе / В. Матезиус // Пражск. лингвист. кружок : сб. ст. – М. : Прогресс, 1967. – С. 226–238.

СПІС КРЫНІЦ ФАКТЫЧНАГА МАТЭРЫЯЛУ

1. *Бутрамееў, У.* Страсці па Аўдзею / У. Бутрамееў // Звон – не малітва: п’есы / уклад. І. Дабрыян. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2008. – С. 208–256.
2. *Быкаў, В.* Пакахай мяне, салдацік / В. Быкаў // Семнаццатай вясной: зб. сучаснай беларускай прозы і крытыкі / уклад.: Л. Алейнік, М. Мінзер. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2010. – С. 22–87.
3. *Вітер, О.* Станція, або Розклад бажань на завтра / О. Вітер // Сучасна українська драматургія: альманах / упоряд. і автор передм. Н. Мірошниченко. – Київ : Укр. письменник, 2006. – Вип. 3. – С. 47–71.
4. *Дудараў, А.* Парог / А. Дудараў // Князь Вітаўт: п’есы. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2006. – С. 3–58.
5. *Неждана, Н.* Самогубство самотності / Н. Неждана // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко. – Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 197–245.
6. *Сіўчыкаў, У.* Філасофскі камень / У. Сіўчыкаў // Сучасная беларуская драматургія: традыцыі і наватарства. – Мінск : ТАА «Сэр-Віт», 2003. – С. 588–620.
7. *Фольварочний, В.* Вода з отчої криниці / В. Фольварочний // Спокуса: Драми. – Чернівці : Зелена Буковина, 2000. – С. 3–56.
8. *Фольварочний, В.* Дитячі забави / В. Фольварочний // Спокуса: Драми. – Чернівці : Зелена Буковина, 2000. – С. 109–158.
9. *Dietl, J.* Tři chlapi v chalupě / J. Dietl. – Praha : Orbis, 1963. – 98 s.
10. *Goldflam, A.* Útržky z nedokončeného románu / A. Goldflam // Písek a jiné kousky. – Brno : Větrné mlýny, 2010. – S. 79–107.

11. *Pitinský, J.* Matka / J.A. Pitínský. – Praha : Dilia, 1989. – 59 s.
12. *Kundera, M.* Jakub a jeho pán. Pocta denisi diderotovi / M. Kundera. – 2 vydání. – Brno : Atlantis, 2007. – 136 s.
13. *Smoljak, L.* Záskok / Cimrman, L. Smoljak, Z. Svěrák. – Praha: Paseka, 1994. – 80 s.
14. *Uhde, M.* Velice tiché Ave / M. Uhde. – Praha: Dilia (2N), 1990. – 36 s.
15. *Urban, M.* Sedmikostelí: gotický román z Prahy / M. Urban. – Praha: Argo, 2014. – 291 s.
16. *Viewegh, M.* Biomanžel / M. Viewegh. – Brno: Druhé město, 2015. – 176 s.
17. *Viewegh, M.* Báječná léta pod psa / M. Viewegh. – Brno: Petrov, 1997. – 248 s.
18. *Кисьов, С.* Гларуси [Электронны рэсурс] / С. Кисьов. – Рэжым доступу: https://liternet.bg/publish3/skisiov/glarusi/content.htm. – Дата доступу : 31.03.2018.
19. *Радичков, Й.* Опит за летене [Электронны рэсурс] / Й. Радичков. – Рэжым доступу: https://liternet.bg/publish5/jradichkov/piesi/opit/index.html. – Дата доступу: 31.03.2018.
20. *Стоянов, В.* Истинската история на Мона Лиза [Электронны рэсурс] / В. Стоянов. – Рэжым доступу : https://liternet.bg/publish7/veselin_stoianov/mona_liza.htm. – Дата доступу : 31.03.2018.
21. *Тарасенко, В.* Коваль щастя [Электронны рэсурс] / В. Тарасенко. – Рэжым доступу : http://ukrdrama.at.ua/load/0-0-0-10-20. – Дата доступу : 31.03.2018.
22. *Уварова, Н.* Коли настане весна [Электронны рэсурс] / Н. Уварова. – Рэжым доступу : http://ukrdrama.at.ua/load/0-0-0-4-20. – Дата доступу : 31.03.2018.

Н. В. Лещенко
г. Минск, Беларусь

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭНИГМАТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В ИСПАНСКОМ, РУССКОМ И БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКАХ

Традиционно в системе лингвистического знания загадка рассматривается как фольклорный феномен, который с позиций современных теорий исследования языка приобретает актуальную форму в контексте национальной культуры: большое внимание уделяется формальному описанию семантической структуры загадок, а также семиотической и логической природе такого типа текста, процессам метафоризации, проявлению универсального и идиоэтнического в загадке как малой фольклорной форме.

В рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы изучаются когнитивные модели и вербальные репрезентации стереотипных образов загадки, фреймовые структуры хранения информации, способы формирования речевого жанра загадки и их трансформации в современной культуре. При таком подходе дискурс рассматривается как коммуникативное событие, интегрирующее текст и коммуникантов с различными факторами ситуации общения: референциальными, социальными, этническими, культурными и т.п.

Однако для эффективного исследования дискурсивной деятельности недостаточно ее проекции на когнитивные структуры и процессы сознания участников дискурса. В работах современного периода энигматический дискурс изучается с позиций перспективной сегодня в науке синергетической парадигмы. Дискурс рассматривается как сложная, нелинейная и нестабильная суперсистема, обусловленная внутренними и внешними факторами, находящаяся в состоянии перехода от устойчивости и равновесности к моментам неустойчивости, которые ведут к качественным инновационным изменениям самой системы [1, с. 6–8].

Специфика энигматических текстов предусматривает динамический переход от хаоса непонятного, неразгаданного к определенному порядку познания новой информации, к формированию в сознании участников дискурса новых когнитивных структур, к достраиванию новых звеньев картины мира на основе внутреннего рефлексивного опыта. Тем самым, хаос энигматики квалифицируется не как разрушительный, а как конструктивный, креативный и созидательный [1]. Энигматический дискурс представлен системой различных жанров: загадкой, кроссвордом, шарадой, головоломкой и т.д.

Целью настоящего исследования является сопоставительное изучение языковых особенностей загадки как жанра энигматического дискурса в лингвокультурном пространстве испанцев, русских и белорусов.

Загадка – это замысловатое иносказательное описание предмета или явления, предлагаемое как вопрос для отгадывания [2]. С лингвистической точки зрения загадка определяется как текст, денотатом которого служит некоторый объект, явно не названный в самом тексте. Применительно к жанровой специфике загадок денотатом является предмет, вещь или свойство вещи, которое необходимо найти.

На основе логического анализа загадываемого объекта были выявлены когнитивные области, апеллирующие к обыденному сознанию носителей испанского, русского и белорусского языков. В результате были выделены четыре тематических блока, симметрично представленных в материале сопоставляемых языков: «природа и природные явления», «представители фауны», «представители флоры», «бытовые предметы». Жанр загадки призван актуализировать знания коллектива о мире физических реалий во всей сложности их взаимосвязей, что обусловливает специфику каждого тематического круга.

В каждом языке широко представлены загадки, отражающие характерные особенности жизнедеятельности конкретного этноса, например, климатической зоны: *Скатерть белая весь свет одела. Белы, а не цукар, без ног, а ідзе (снег).* Природные условия Испании имеют свои характерные особенности, которые отражены в народных загадках ландшафтного характера (горы, море): *Lomos y cabeza tengo y aunque vestida no estoy, muy largas faldas mantengo (la montaña). En mí se mueren los ríos, y por mí los barcos van, muy breve es el nombre mío, tres letras tiene no más (el mar).*

Значимые для любого народа природные феномены, такие как вода, солнце, земля, небо, одинаково распространены в загадках на сопоставляемых языках. Например, в белорусских народных загадках земля предстает как бескорыстная кормилица, основной источник богатства и благополучия: *Корміць, корміць, а сама есці не просіць. Чаго на свеце багацей няма?* В русскоязычном материале земля рассматривается в контексте ярко выраженной смены четырех пор года в климатическом поясе этого этноса, что и было отмечено народом: *Кто в году четыре раза переодевается?* В материале испанского языка земля сравнивается с заполненным соленым соком (моря и океаны) огромным апельсином с дольками-меридианами: *Es una enorme naranja, pero de zumo salado, los gajos se le suponen entre un par de meridianos.* В основе сравнения, как показывают приведенные примеры, могут лежать как универсальные, общегеографические признаки денотата, так и национально-специфические.

Близкородственность белорусского и русского этносов обусловливает во многом схожесть представителей флоры и фауны: *Само с кулачок, красный бочок, потрогаешь – гладко, откусишь – сладко (яблоко)*. *Ляцеў птах цераз дах, сеў на варотах у чырвоных ботах (бусел).* Ср. в испанском языке: *Verde fue mi nacimiento y de luto me vestí; los palos me atormentaron y oro fino me volví (la aceituna).*

Различия в культурном опыте детерминируют появление загадок, например, о шапке-ушанке или о сомбреро: *Не звер, а махнаты, не конь, а з вушамі (шапка-вушанка). Una copa redonda y negra, boca arriba está vacía, boca abajo está llena (el sombrero).*

Несмотря на схожую жанровую структуру, загадки обладают разным семантическим наполнением, которое отражает различия в культурном опыте. Исследования различных этнолингвистических общностей через сравнение образов их языкового сознания позволяют установить как универсальные, так и национально-специфические особенности в сопоставляемых фрагментах картины мира конкретных народов.

Современная ситуация функционирования загадок показывает, что в настоящее время происходит постепенное свертывание общефольклорной языковой картины мира, отражающей внутреннюю гармонию жанра: тесную взаимосвязь природы, человека и его хозяйства [3]. Загадки о вышедших из употребления предметах крестьянского быта утрачивают актуальность вместе с забвением самих реалий, и именно поэтому их достаточно трудно разгадать. Например: *Адно кажа: «Світай, Божа». Другія кажуць: «Не дай, Божа». А трэцяя кажа: «А мне як удзень, так і ўночы» (вакно, дзверы і лаўка).* Материал русского языка также располагает подобными примерами: *Мать толста, дочь красна, сын-бес долетел до небес (печка, огонь, дым)*.

Приведенные выше примеры загадок являются фрагментом национальной памяти, позволяющим реконструировать архаичную картину мира. Таким образом, загадка может служить ценным источником изучения особенностей человеческого менталитета. Разрушаются ассоциативные связи и общность когнитивной базы поколений, поскольку произошла смена бытовой парадигмы.

Однако загадка способна адаптироваться к изменяющимся условиям жизни современного общества: она обнаруживает тенденцию к варьированию соотношения загадки и отгадки. Например, для загадки *Летит не птица, воет, но не зверь* классической отгадкой являлся ветер, тогда как в условиях современности можно получить новые отгадки: самолет, ракета.

Традиционно сложившийся стереотип восприятия загадок обращен в первую очередь только к предметно-вещественному миру и не затрагивает абстрактную понятийную область и сферу межличностных отношений.

На следующем этапе исследования загадок был произведен сопоставительный анализ способов кодирования загадываемого объекта, что позволило выделить, с одной стороны, национально-специфические модели, закрепленные в каждой лингвокультуре, а с другой – определенный лексико-грамматический способ реализации модели в том или ином языке.

В проанализированном материале были выявлены следующие способы создания текста загадок: метафорическое описание, прямое описание свойств и функций загадываемого феномена, сравнение и антитеза.

Универсальным способом кодирования является метафорическое, иносказательное представление предмета или явления, предлагаемого для отгадывания: *Ляжыць у балоце бервяно, зубастае і злючае яно (кракадзіл). Es un gran señorón tiene verde sombrero y pantalón marrón (el árbol).* Данная модель имеет следующее процентное соотношение по языкам: белорусский язык – 65 %, русский язык – 62,5 %, испанский язык – 62 %.

Прямое описание и сравнение как способы создания текста загадок реализуются примерно в одинаковом количестве случаев. Так, прямое описание свойств денотата загадки фиксируется в русском и белорусском языках в 11 %, а в испанском – в 13 % от общего количества выборки: *Si sopla el aire, a la cara viene. Quien es calvo no lo tiene (el pelo). Он на словах на всё способен, на деле – ни на что не годен (хвастун) Круглае, гарбатае, вакол махнатае, як прыйдзе бяда, пацячэ і вада (вока).*

Синтаксические модели сравнения используются в сопоставляемых языках в 9 % случаев: *Verde como el pasto, pasto no es; habla como el hombre, hombre no es (loro). Белы, як снег, салодкі, як мёд (цукар). Паглядзі: вось гэта конь – ярка-рыжы, як агонь. Лезе ўгору ён без стомы, цягне бервяно для дома (мурашка).*

Антитеза как способ создания загадки реализуется в противопоставлении явлений и понятий в испанском языке (16 %), в то время как в русском (17,5 %) и белорусском (15 %) в основе этого способа чаще всего лежит синтаксическая конструкция «не.., а…». Например: *Зубастые, а не кусаются (грабли). Не агонь, а пячэцца (крапіва). Lleva años en el mar y aún no sabe nadar (la arena). Tiene ojos y no ve, tiene agua y no la bebe, tiene carne y no la come, tiene barba y no es un hombre (el coco).*

Особую группу в нашем материале составляют загадки, построенные в форме вопроса. Анализ фактического материала позволил, во-первых, выявить различные способы языковой игры в рамках данной синтаксической

конструкции, ее высокую продуктивность, т.е. корреляцию формы и содержания; во-вторых, обозначить национально-специфические способы и представленность данного типа в сопоставляемых языках и, в-третьих, мотивировать дальнейшее исследование данного структурного типа загадок, который нарушает каноны жанра и выходит за его тематические и структурно-функциональные пределы.

Анализ загадок в форме вопроса показал, что национально-специфическим способом структурной организации текста загадки в испанском языке является игра слов, основанная на сложении слогов: *Tengo hipo al decir mi nombre, ¿quién soy? (el hipopótamo). Mi tía Cuca tiene una mala racha, ¿quién será esta muchacha? (la cucaracha)*

Загадка *¿Cuál es el animal que siempre llega al final?* традиционно вызывает трудности у изучающих испанский язык как иностранный, поскольку в поисках отгадки они опираются на логические модели, фиксируемые в загадках на родном языке, поэтому обычно в качестве отгадки называется черепаха (tortuga), происходит своего рода лингвокультурологическая интерференция. Но после знакомства с данной моделью образования испанской загадки довольно быстро находится правильный ответ – *delfín.* Еще одной особенностью данного типа загадок является их непереводимость на другие языки, что также маркирует национальную специфику данного способа построения текста загадки.

Как показал анализ материала сопоставляемых языков, загадки в форме вопроса в большей степени ориентированы на языковую игру с формой слова и со смыслом слова. Первые в основном ориентированы на детскую аудиторию, особенно выделяются испанские загадки, основанные на слогосложении. А вторые адресованы более взрослой аудитории, которая способна абстрагироваться от предметного содержания и воспринимать языковую игру.

Языковая игра, парадоксальность, допускаемая многозначной логикой, в энигматическом дискурсе загадки, усложняя задания, обеспечивает главную функцию данного типа дискурса – развлекательную. В первую очередь она базируется на асимметрическом дуализме языкового знака и несоответствии автономных синтаксических структур их возможной семантике в коммуникации.

Основу современных взрослых загадок составляет семантическая двуплановость и переосмысление устоявшихся понятий. Взрослые игровые загадки обнаруживают тенденцию к сближению с анекдотом [4]. Как и в анекдоте, в игровых загадках основу комизма составляет неожиданная развязка, находящаяся на границе вопроса и ответа: *Што цяжка атрымаць, лёгка страціць і немагчыма выкарыстоўваць? (дыплом аб вышэйшай адукацыі). Что это: не лед, а тает, не лодка, а уплывает? (зарплата).* Целью таких загадок является не поиск ответа, а подготовка слушающего к восприятию и адекватной оценке сообщаемой отгадки: *Tengo 10 gatos, les doy pescado y sólo se lo comen 2 ¿Por qué? – Porque 8 de cada 10 gatos prefieren*

wiskas. ¿Qué da la vaca cuando está flaca? (da lástima). Незнание приветствуется, а неожиданный остроумный ответ смещает акценты понимания даже самого безобидного вопроса. Основу загадок-анекдотов составляет намеренный обход логики, представление тривиальной информации парадоксальным образом. При этом ответ, в котором концентрируется информация, начинает доминировать над вопросом.

Основные принципы языковой игры включают полисемию, омонимию, также основываются на эффекте обманутого ожидания и создании комического шока. Ср. примеры из сопоставляемых языков: *Маленькая, сморщенная, есть в каждой женщине?* (*изюминка*) *–¿Vino de la casa señor? – ¿Y a usted qué le importa de donde vengo?*

Эффект языковой игры запускается смысловой двуплановостью языкового знака, в результате чего может происходить нарушение однозначной актуализации знака в речи либо создаваться стилистический контекст, активизирующий сразу прямое и переносное значения слова, а также могут разрушаться ассоциативные стереотипы восприятия языковых знаков из-за включения знака в новый ассоциативный контекст. *¿En qué se parece el telescopio y el boxeodor? – Los dos hacen ver las estrellas. Papá, ¿te casate por lo civil o por la iglesia? –¡Por tu culpa!*

Подводя итоги, следует отметить, что кодирование денотата в тексте загадки и поиск отгадки представляет собой сложный когнитивный механизм, базирующийся на семиотической природе языкового знака, на системе прямых значений денотата и соответствующих ему пропозициональных структурах, а также его модусе и переносных значениях, представленных метафорическими знаками других понятийных областей. Дискурсивный жанр современной загадки опирается на описанный выше прототипический образец, но, тем не менее, демонстрирует возможные отклонения в пределах интегрированных знаний о денотате посредством переработки парадоксальной информации, заложенной в смешанном пропозиционально-метафорическом синтаксисе загадок. Вариативность и аномальность репрезентации загадки как энигматического жанра позволяет фиксировать на синхронном срезе эволюционное изменение ее жанрового прототипа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Селиванова, Е. А.* Энигматический дискурс: вербализация и когниция : монография / Е. А. Селиванова. – Черкассы : Изд-во Ю.Чабаненко, 2014. – 224 с.

2. *Cerrillo, P. C.* Adivinanzas populares españolas: estudio y antología / Pedro C. Cerrillo. – 2 ed. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, 2009. – 228 p.

3. *Сибирцева, В. Г.* Языковая картина мира в русской загадке [Электронный ресурс] / В. Г. Сибирцева. – Режим доступа : http://cheloveknauka.com/yazykovaya-kartina-mira-v-russkoy-zagadke. – Дата доступа : 02.04.2018.

4. *Денисова, Е. А.* Структура и функции энигматического текста (на материале русских загадок и кроссвордов) [Электронный ресурс] / Е. А. Денисова. – Режим доступа : https://phil2.ru/2009/02/15/структура-и-функции-энигматического/. – Дата доступа : 02.04.2018.

В. В. Лопатько
г. Минск, Беларусь

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ТЕКСТОВ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Стихия языка охватывает творчество тысяч и миллионов людей, говорящих, поющих, слагающих стихи и тексты, а его живое функционирование создает неразрушимые звуковые единства, наполненные глубоким смыслом, с которыми человек знакомится с раннего детства. В языке каждого народа испокон веков отражена лишь ему присущая духовная культура, самобытный нравственный уклад, множество обычаев и традиций, проявляющихся в отношении к природе, в удивительных народных ремеслах, в красоте одежды, в добрых правилах хорошего тона и в устном народном творчестве. Многообразие и широта народного творчества в преломлении к молодому поколению в конечном итоге образовали большой пласт детского фольклора (ДФ), который традиционно трактуется как область художественного творчества, отличающегося от иных форм своей поэтикой, спецификой норм репрезентации, сферой функционирования жанровой системы и определенным кругом исполнителей. При исследовании ДФ перекрещиваются интересы литературоведения и фольклористики, музыкознания и этнографии, возрастной психологии и педагогики, что дает возможность анализировать тексты ДФ принятыми в них методами с различных точек зрения. Однако до нынешних времен нет единого мнения по генезису некоторых его жанров, определению жанровой специфики как типу текста, общепризнанным принципам их классификации.

Многие тексты ДФ возникли в глубокой древности, неизвестны имена их творцов, но они остаются востребованными до сих пор, являясь одним из сильнейших средств мудрой народной педагогической практики, после тщательного коллективного отбора, проведенного длинным рядом детских поколений. В результате такого многовекового просеивания детям достались в наследство стихи и песни, отвечающие их особым детским требованиям, со своей, только им близкой, семантикой и синтаксисом, особой структурной композицией, своеобразной ритмической организацией и интонационным оформлением.

Самыми древними текстами ДФ следует считать колыбельные, которые существуют в фольклорном наследии каждого народа независимо от его национальной и территориальной принадлежности. В Великобритании тексты ДФ типа *Thirty days hath September*, в котором перечисляются дни месяца, были зафиксированы еще в XIII веке, а в средние века колыбельная

Rock-a-bye, baby, on a tree top и детские ритмизированные песенки под названием «marginalia» исполнялись бродячими актерами в английских пьесах. Следует отметить, что аналогичные тексты можно найти в иных языках – в шведском языке – *Tretti dagar har November, april, juni och September* или в испанском – *Comienza el ano enero Febrerito es chiquilin*. С появлением книгопечатания наиболее известные произведения ДФ публикуются с развлекательной и воспитательной целью. Первый сборник ДФ, вышедший в Англии в 1760 году, содержал 52 стихотворения [1, с. 14], а в современных изданиях их насчитывается в десять раз больше [2]. К этому же периоду относится появление терминов *Nursery Rhymes* в английской литературе, *Knaben Wunderhorn* – в немецком языке, ДФ – в русском языке.

Главной спецификой текстов ДФ является жесткая сочетаемость вербального и «акционального поведенческого начала, поскольку словесные тексты манифестируют свое значение в рамках подвижной деятельности детей. Ими пользуются как в игровой, так и в творческой работе – рисовании, лепке, изготовлении разного рода поделок или леготворчества в наши дни. Жанровое многообразие текстов ДФ значительно отличает их от иных творений народной поэзии по функциональной роли, художественному своеобразию, семантической наполнению, композиционным особенностям, экспрессивному потенциалу и фонетической структуре. От функциональной роли текста зависит его тема, синтаксические и лексические конструкции, ритмика и интонационная реализация. Из арсенала ДФ одни тексты используются для того, чтобы ребенок успокоился и засыпал, другие – чтобы бодрствовал и смеялся, одни предназначены для организации активных подвижных игр, другие – для спокойной творческой или словесной деятельности, одни – для развлечения, другие – для обучения. Как видим, жанровая система ДФ весьма разнообразна и подвижна, так как в процессе развития и актуализации одни тексты видоизменяются или вообще не употребляются. Так 20–30 лет назад в считалке «на золотом крыльце сидели» – совсем иные персонажи, чем в тексте для современных детей: раньше там были *царь, царевич, король, королевич* и другие, нынче там расположились под влиянием мультфильмов – *Чип и Дейл, Том и Джерри, Скрудж МакДак и три утенка, выходи ты будешь Понка!* Или в англоязычных странах на мелодию песни *John Brown Body!* детвора может спеть пародию на школьную тему и заменить оригинальную строку *Mine eyes have seen the glory of the coming lord* на *Mine eyes have seen the glory of the burning school*, а вместо припева *Glory! Glory! Halleluiah*! звучит строка *The teacher hit me with the ruler*. Однако подобная свобода внутри стихотворной системы ДФ подвержена четкой нормативной корреляции ее структурными принципами и не столь создание нового, сколь идеальное воспроизведение традиционно существующего, освоенного и всем хорошо известного – таков один из главных принципов исполнения каждого стихотворного жанра ДФ [3]. По формально композиционным параметрам тексты ДФ являются фольклорной миниатюрой, имеющей все признаки целостности и смыслового единства, а также связности его структурной организации.

Жанровая система ДФ весьма богата и разнообразна, она включает более 50 вариантов в разных языках, что создает некоторые трудности в их классификации. Первые попытки дать жанровую классификацию текстов ДФ зафиксированы в трудах Г. С. Виноградова и О. И. Капицы в России [4; 5], а также James Orchard Halliwell [6; 7] и Iona and Peter Opie [8] в Англии, которые предлагают различные критерии подразделения текстов: по возрастному признаку исполнителей, по функциональной направленности текстов, по художественной форме, по воспитательному потенциалу.

В современном языкознании выделяют следующие сферы ДФ: 1) тексты пестования, которые созданы взрослыми для детского восприятия и определяют отношение ребенка к окружающему миру на начальном этапе его социального развития (до 5 лет). Сюда включены колыбельные, потешки, прибаутки, уговорки, пестушки, развлекательные и подражательные стишки и песни; 2) тексты игрового фольклора, в которых выделяют игровые прелюдии типа считалки, жеребьевки, припевки во время подвижных игр, тексты алфавитного и дидактического направления, скороговорки (с 5 до 12 лет); 3) вербальные игровые тексты, включающие приговорки, нелепицы, перевертыши, бессмыслицы, заклички, дразнилки, загадки, страшилки и иные стихи развлекательного порядка (с 10 до 15 лет). В английском языке находим еще более детальные варианты – *tickling and derisive rhymes, mirror funs and finger play songs, jump rope and skipping rhymes, hopscotch and racing rhymes, parodies and street calls, bouncing ball and colour rhymes* [8].

Как жанровая миниатюра текст ДФ композиционно состоит из зачина, хода действия и концовки в большинстве случаев с минимальным количеством строк, наиболее яркий пример – считалки. В основе этих текстов лежит счет в сочетании с четкими рифмой и ритмом произнесения, малыми ритмическими группами в разрядке 1:1 или 1:2, независимо на какое (функциональное или смысловое) слово падает ударение. В полисиллабическом слове может быть реализовано два полных ударения – *‘убир’ай од’ин ку’лак*. Следует отметить, что прямой или обратный счет весьма распространен в ДФ англоязычных стран, особенно в текстах коллективных песенок, которые поет детвора в автобусе в длительных поездках на экскурсию или отдых. Примером таковой может служить *99 bottles of beer on the wall, take one down and pass it around*, счет идет до ситуации *no more bottles of beer on the wall, go to the store and buy some more*.

Особенно интересны считалки-бессмыслицы, которые характеризуются особой звонкостью ритма, краткостью слов в 1–2 слога и прозрачной «заумностью» содержания. В них каждая строка содержит 4 ритмогруппы и произносится с нисходящим тоном, а последнее односложное слово – с эмфатическим высоким нисходящим тоном. В русском ДФ – *Эны-бены, лики-поки, торбыль-горбыль, миш-башмоки, теуль-беуль, беспортфеуль, лыкиш-быкиш, пок*! В английском ДФ – *Inter, mitsy, titsy, tool, ira, dira, dominu, joker, poker dominoker, out goes you*! В английском языке они могут быть построены на перечислении забавных прозвищ и соответствующих действий – *Harum-scarum hurry scurries, Helter-skelter runs pell-mell, but Tittle-*

tattle never worries when Hurly-burly rings the bell! Преобладание кратких гласных и взрывных согласных создает особую ритмичность и чеканность текста. В связи с предельной краткостью строк (в 4 слова) и ритмических групп (ударный + безударный слог) в сочетании с ускоренным темпом произнесения анализируемые тексты создают особый эффект динамичности и дискретности игрового пространства.

Для текста скороговорок характерны близкие по звучанию, но различные по артикуляции звуки или их сложные сочетания. В русском ДФ – *На дворе трава, на траве дрова, не руби дрова на траве двора. В* английском ДФ – *This winter was very wet and windy*. В загадках отмечено созвучие слов и рекуррентное употребление рифмы и ассонанса. В русском ДФ – *Возле бочки катаются клубочки (поросята*). В английском ДФ – *Red and blue, purple and green, no one can reach it, not even the queen (rainbow).* В испанском ДФ – *Tiene hojas, y no es nogal, tiene pellejo y no animal (el libro).*

Усилению эффекта динамичности и экспрессивности текста способствуют разнообразные лексические и звуковые повторы, упорядоченные перечисления и синтаксический параллелизм: в русском – *на горе – стручки, под горой – лопатки*; английском – *sat on the wall, made a great fall*; в испанском – *le luna da nos frio, el sol nos da color*; в шведском – *tusen e kasaker kan de bra: de kan peka, dn leta, de kan spela, de kan ta.* Среди иных стилистических приемов, используемых в текстах ДФ как средств создания художественной выразительности и динамизма, наиболее рекуррентными зафиксированы сравнение и метафора, гипербола и гротеск, ономатопея и ассонанс, архаизмы и инвертированный порядок слов, аллитерация и персонификация, различного рода эпитеты и уподобления.

Особое место в жанровом комплексе ДФ занимают тексты сатирического направления, выполняющие прямую функцию психологической закалки ребенка в коллективе и его самоутверждения среди сверстников с помощью испытания острым словом. Таковыми являются дразнилки, обзывалки и поддевки, которые произносятся громко, нараспев с четкой артикуляцией каждого слова и желательно с безопасного расстояния, чтобы избежать кулачного боя. Композиционно они представляют собой поэтические высказывания юмористического или сатирического характера, состоящие из двухкомпонентной структуры с атрибутивным сочетанием или рифмованного микротекста, которые используются в детской среде в неформальной обстановке. Они обладают своеобразной иронической тональностью и всегда направлены на конкретного адресата с целью уничижения собеседника или в качестве защитной реакции на словесное негативное нападение.

В арсенале ДФ имеются тексты различной тематики: имя, внешность, характер, поведение, учеба, поступки – всего более 40 вариантов без учета именных текстов. В русском ДФ – *Лиза – подлиза, кланяйся до низа! Подлизывайся, улыбайся и одна оставайся! Или чокли-мокли, чокли-мокли, у тебя глаза намокли, если долго можешь плакать, ты лягушкой будешь квакать*! В английском ДФ – *Tom, Tom, the piper's son stole a pig and away he run. The pig was eat and Tom was beat and he went crying down the street.*

В последнем тексте наблюдаем значительные грамматические нарушения в форме глаголов, которые довольно частотны в английском ДФ из-за рифмы, легкости запоминания и произнесения.

На подобные вербальные нападения адресат может сурово, находчиво ответить – применит так называемую «антидразнилку». В русском ДФ – *Обзываешь ты меня, переводишь на себя*. В английском ДФ – *Now stop teasing me and start pleasing me!*

Как видим, жанровая система детского фольклора любого языка стремительно развивается и изменяется со сменой поколений – меняется поколение детей, изменяется характер их игр и репертуар текстов, появляются новые сюжеты и новые фольклорные творения, которые легко запоминаются, рифмуются, звучат и реализуются согласно традиционным канонам и формам, принятыми предыдущими поколениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хрестоматия по английской и американской детской литературе / сост. Н. М. Демурова, Т. М. Иванова. – М., Л. : «Просвещение», 1965. – 368 с.
2. *Opie, I.* The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes / I. Opie, P. Opie. – Oxford : Oxford University Press, 1997. – 592 p.
3. *Смусь, М. А.* Роль фонетической структуры поэтического текста в создании ритмического движения : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / М. А. Смусь ; Моск. ордена Дружбы народов гос. ин-т иностр. яз. им. М. Тореза. – М., 1988. – 21 с.
4. *Виноградов, Г. С.* Русский детский фольклор / Г. С. Виноградов. – Иркутск, 1930. – 234 с.
5. *Капица, О. И.* Детский фольклор / О. И. Капица. – Л. : 1928. – 222 с.
6. *Halliwell, J. O.* The Nursery Rhymes of England / J. O. Halliwell. – London, 1886. – 192 p.
7. *Halliwell, J. O.* Popular Rhymes and Tales / J. O. Halliwell. – London, 1849. – 276 p.
8. *Opie, I.* The Lore and Language of Schoolchildren / I. Opie, P. Opie. – Granada : Orme Nicholas, 1977. – 320 p.

Г. А. Назина
г. Минск, Беларусь

ХРОНОТОП И ДИСКУРСИВНЫЕ ФОРМУЛЫ КАК ОСНОВНЫЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ВОЕННОГО ДИСКУРСА В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СМИ

В настоящее время современный военно-политический конфликт становится объектом пристального внимания многих наук, в том числе и лингвистики. В этой сфере актуальными признаются вопросы языковой экспликации военно-политического конфликта в современных массмедиа.

В данном исследовании военно-политический конфликт трактуется как событие, состоящее из действий вооруженного и политического характера, которые направлены на разрешение различного рода противоречий как внутри одного государства, так и между разными государствами. Вооруженные действия при этом могут также определяться как война при таких формальных показателях, как официальное введение военного положения, интенсивность и масштабность самих боевых действий.

Обозначенный тип конфликта изучается на материале медиатекстов аналитического характера англоязычных СМИ о военно-политических событиях в Косово и Сирии.

Платформой настоящего исследования, а именно, выявления структурно-семантических особенностей репрезентации военно-политического конфликта в англоязычных СМИ, выступает военный дискурс, под которым понимаются тексты СМИ о военно-политическом конфликте в любом его проявлении.

Согласно социолингвистической типологии дискурса, предложенной В. И. Карасиком, военный дискурс представляет собой институциональный тип дискурса. Это такой тип дискурса, где адресант выступает как лицо, представляющее один из социальных институтов и, соответственно, действующее в рамках статусно-ролевых отношений. В данном случае социальным институтом является военно-политическая сфера. Институциональный дискурс противопоставлен персональному дискурсу/личностно-ориентированному, при котором адресант раскрывает свой внутренний мир. Характеризуя изученную типологию дискурса, В. И. Карасик подчеркивает, что ее следует рассматривать как исследовательский прием, поскольку в условиях реального общения тот или иной тип дискурса редко наблюдается в своей абсолютной форме [1, с. 199].

В ходе детального изучения практического материала, а также анализа полученных результатов современных лингвистических диссертаций о военно-политическом конфликте нами были выявлены определенные характеристики военного дискурса в соответствии с параметрами, предложенными В. И. Карасиком при исследовании того или иного институционального дискурса. К таким категориям относятся: 1) участники, 2) хронотоп, 3) материал/тематика, 4) стратегии, 5) цели, 6) разновидности и жанры, 7) ценности (в том числе, ключевой концепт), 8) прецедентные тексты, 9) дискурсивные формулы [2].

Остановимся, прежде всего, на хронотопе и дискурсивных формулах военного дискурса, поскольку данные параметры способствуют выявлению особенностей репрезентации военно-политического конфликта в массмедиа в наибольшей мере с лингвистической точки зрения.

Под хронотопом военного дискурса понимается время и место интерпретируемых событий военно-политического конфликта. Категории времени и места, в особенности времени, играют большую роль в экспликации военно-политического конфликта, поскольку оба исследуемых конфликта являются глобальными конфликтами мирового сообщества с присущими им свойствами продолжительности и масштабности.

При рассмотрении того или иного военно-политического конфликта категория времени указывает на такие его аспекты, как история, актуальность, длительность, незавершенность, прогноз развития и пути разрешения.

Например, история военно-политического конфликта репрезентируется посредством: наречий времени *then* ‘тогда’ (здесь и далее перевод наш – *Г. Н.*), *at that time* ‘в то время’; обстоятельствами времени с указанием года *in the 1990s* ‘в 90-е годы’, *in the early 1990s* ‘в начале 90-х годов’, *in 1999* ‘в 1999 году’, *in 2011* ‘в 2011 году’ и придаточных предложений времени во временной форме *Past Indefinite* ‘прошедшее неопределенное’. В текстах о Косово такие маркеры указывают на период балканских войн, которые послужили причиной конфликта в Косово, а в текстах о Сирии – на начало в ней гражданской войны: *Kosovo’s rupture with Serbia* ***was sealed*** *the day Slobodan Milosevic* ***dispatched*** *troops to crush the rebellious province* ***in 1999*** *during the Balkan wars. Some 10,000 Kosovars* ***died****. The United States, Canada and European allies* ***bombed*** *Serbia to force an end to the ethnic cleansing, and the United Nations* ***made*** *Kosovo a protectorate* ‘Разрыв Косово с Сербией был предрешен в тот день, когда Слободан Милошевич направил войска с целью уничтожить бунтующую провинцию в 1999 году во время балканских войн. Около 10 000 косоваров погибло. США, Канада и европейские союзники бомбили Сирию, чтобы положить конец этнической чистке, а ООН сделала Косово протекторатом’ [3].

Актуализация насущных проблем военно-политического конфликта происходит с помощью наречий времени *this time* ‘сейчас’, *today* ‘в настоящее время’, *now* ‘теперь’, *at present* ‘на данный момент’, *at the moment* ‘на сегодняшний день’ в предложениях во временных формах Present Continuous ‘настоящее продолженное’, Present Indefinite ‘настоящее неопределенное’ и Present Perfect ‘совершенная форма настоящего времени’: *The truth is no amount of managing, coaxing or even military action by international powers – including the West – could have saved Syria from becoming* ***what it is today****, because Syria has for a long time been a country divided* ‘Правда состоит в том, что никакие меры управления, уговоры или даже военные действия международных держав – включая Запад – не смогли бы спасти Сирию от ситуации, в которой она находится сегодня, потому что Сирия уже долгое время является разделенной страной’[4].

Оценочные прилагательные в словосочетаниях *a never ending war* ‘бесконечная война’, *a protracted campaign* ‘затяжная кампания’, *a long war* ‘долгая война’ и временной аспект Perfect ‘совершенная форма’ используются для обозначения незавершенности военно-политического конфликта, а его длительность маркируется посредством обозначения количества лет как самостоятельно *six years* ‘шесть лет’, так и в словосочетаниях типа *a six-year war* ‘шестилетняя война’.

Условные конструкции 1-го и 2-ого типа и временные формы Future ‘будущее’, используемые для выражения возможности и вероятности действий, способствуют раскрытию прогноза развития военно-политического конфликта

и путей его разрешения. Наречия времени *soon* ‘скоро’, *in future* ‘в будущем’, *some day* ‘однажды’, *further* ‘далее’, *tomorrow* ‘завтра’ также являются маркерами аспекта «прогноз развития военно-политического конфликта».

В целом, категория времени помогает адресату лучше сориентироваться в хронике событий того или иного военно-политического конфликта. Вследствие этого у него есть все предпосылки для формирования целостной картины о данном явлении военно-политической сферы деятельности.

Так же, как и описанная категория, категория места имеет большое значение при освещении военно-политического конфликта. Она используется, главным образом, при обозначении: местности/типа местности нахождения участников военно-политического конфликта и проведения вооруженных действий (с помощью: топонимов *Kosovo* ‘Косово’, *Syria* ‘Сирия’, *Aleppo* ‘Алеппо’, *the Balkans* ‘Балканы’, *Russia* ‘Россия’, *England* ‘Англия’, *the US* ‘США’, *Canada* ‘Канада’, *Washington* ‘Вашингтон’, *Moscow* ‘Москва’, *the Middle East* ‘Средний Восток’ и оценочных прилагательных с ними *an independent Kosovo* ‘независимое Косово’, *the unstable Middle East* ‘нестабильный Средний Восток’ / существительных *area* ‘область’, *country* ‘страна’, *region* ‘регион’, *province* ‘провинция’, *zone* ‘зона’, *territory* ‘территория’, употребляемых как самостоятельно, так и в словосочетаниях оценочного характера *contested regions* ‘оспариваемые регионы’, *a divided country* ‘разделенная страна’, *a zone of violence* ‘зона кровопролития’), а также масштабности по охвату территории (посредством оценочных прилагательных в словосочетаниях типа *a far-flung civil war* ‘война, охватившая большие территории’, *a global conflict* ‘глобальный конфликт’, *a vast territory* ‘обширная территория’ и лексических единиц во множественном числе, которые указывают на местность/тип местности и используются как самостоятельно, так и с определениями *most* ‘большинство/большая часть’, *whole* ‘весь’, *all* ‘все’ в словосочетаниях *to destabilize other areas of the world* ‘дестабилизировать другие части мира’, *countries of the whole world* ‘страны всего мира’, *all the Balkans* ‘все Балканы’).

С помощью хронотопа события военно-политического конфликта репрезентируются достоверно и убедительно, что, в свою очередь, способствует воздействию на адресата в удобном для адресанта ключе.

Анализируя дискурсивные формулы того или иного дискурса, необходимо отметить, что согласно В. И. Карасику под ними понимаются «своеобразные обороты речи, свойственные общению в соответствующем социальном институте» [1, с. 233].

К дискурсивным формулам военного дискурса относятся принятые в военно-политической сфере клише и функционально-обусловленные обороты, которые однозначно определяют тип данного дискурса.

Спектр дискурсивных формул здесь весьма широк. Это объясняется тем, что реализация характерной для этого типа дискурса стратегии воздействия одновременно осуществляется через апелляцию к разуму, что «роднит» аналитический медиатекст с научным, а также через апелляцию к чувствам и эмоциям, подобно художественным текстам.

Обращение к разуму происходит через выстраивание аргументативной канвы. Для военного дискурса в этом отношении свойственны определенные логические приемы. Среди них выделяются: констатация того или иного проблемного аспекта военно-политического конфликта; сравнение – например, ситуации настоящего военно-политического конфликта с ситуацией других военно-политических конфликтов; спецификация той или иной проблемы военно-политического конфликта, для представления которой очень часто используется структурирование информации с помощью коннекторов, например, *first(ly)* ‘во-первых’, *second(ly)* ‘во-вторых’, *third(ly)* ‘в-третьих’, *finally* ‘в заключение’; а также вывод в отношении определенной проблемы военно-политического конфликта, вербализирующееся посредством вводных слов: *so far* ‘к настоящему времени’ , *in short* ‘иными словами’, *briefly* ‘в двух словах’, *to sum up* ‘подводя итог’, *in conclusion* ‘в завершении’.

Активизация эмоций подкрепляется привлечением разнообразных экспрессивных приемов и средств: создающих образы тропов, усиливающих их фигур речи и эмоционально окрашенных лексических единиц. В связи с указанным обстоятельством приведем примеры некоторых лексических приемов и средств, характерных для военного дискурса:

- метафора – *indulging in incendiary rhetoric* ‘предаваясь подстрекательным речам’, *bending on the nuclear issue* ‘делая уступки в отношении ядерного вопроса’, *the far more stable face of Afghanistan* ‘гораздо более стабильное лицо Афганистана’;
- эпитет – *an exquisite sense of timing* ‘обостренное чувство времени’, *this alleged war fever* ‘эта мнимая военная лихорадка’, *wild speculation* ‘сумасбродное предположение’, *a vital question* ‘жизненно-важный вопрос’, *mud-walled homes* ‘дома, облепленные грязью’, *clustered communities* ‘расположенные группами поселения’, *an unholy alliance* ‘дьявольский союз’, *inscrutable subtleties* ‘непостижимые тонкости’, *hidebound thinking* ‘ограниченное мышление’, *a guerrilla-style enemy* ‘враг партизанского типа’, *bloated management* ‘напыщенное руководство’;
- ирония – *revolutionary ideals* ‘революционные идеалы’, *transforming instantly from warriors to peacemakers* ‘превращаясь моментально из бойцов в миротворцев’, *Canada’s enduring cultural love affair* ‘длительная любовная связь Канады по линии культуры’;
- оксюморон – *war-happy* ‘радующийся войне’, *an incompatible alliance* ‘неравный союз’, *a friendly enemy* ‘дружелюбный враг’;
- синонимы: *soldier* ‘солдат’ – *military man* ‘военный’ – *warrior* ‘воин’ – *trooper* ‘рядовой’ – *partisan* ‘партизан’ – *freedom fighter* ‘борец за независимость’ – *guerilla* ‘боевик’ – *insurgent* ‘повстанец’, *enemy* ‘враг’ – *opponent* ‘оппозиционер’ – *foe* ‘противник’ – *rival* ‘соперник’, *explosion* ‘взрыв’ – *blowing up* ‘взрывание’ – *detonation* ‘детонация’ – *blast* ‘взрывная волна’;
- штампы – *the stone-age family* ‘семья из каменного века’, *one-on-one* ‘один на один’, *to play by our rules* ‘играть по нашим правилам’, *to rise from the ashes* ‘восстать из пепла’;

• инновации – *deeply buried weapons' installations* ‘установки вооружения глубокого погружения’, *a bunker buster bomb* ‘противобункерная авиабомба’, *a low-yield nuclear weapon* ‘ядерное оружие малой мощности’, *counter-insurgency* ‘антиповстанческая деятельность’, *opium-processing drug lords* ‘наркобароны опиума’, *combat capability* ‘боевая мощность’;

• разговорные элементы – *gung-go* ‘полный энтузиазма’, *a nuke* ‘ядерное оружие’, *a slog* ‘утомительная работа’, *the top Canadian brass* ‘военное руководство Канады’, *no problem* ‘без проблем’, *kid* ‘парень’.

Подводя итог проанализированным параметрам военного дискурса, необходимо отметить, что они, так или иначе, проявляются в медиатекстах аналитического характера о военно-политическом конфликте. Поскольку данный тип текста является основой военного медиадискурса, представляется целесообразным провести его дискурсивный анализ для выявления языковых особенностей репрезентации изучаемого события – военно-политического конфликта.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Карасик, В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
2. *Карасик, В. И.* О типах дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс : сб. науч. тр. – Волгоград, 2000. – С. 5–20.
3. *Wielaard, R.* Recognize Kosovo [Electronic resource] / R. Wielaard // The Star. – 2008. – 22 Feb. – Mode of access : https://www.thestar.com/opinion/2008/02/20/recognize kosovo.html. – Date of access : 22.02.2016.
4. *Gentle, I.* Syria has long been a country divided [Electronic resource] / I. Gentle // The Star. – 2015. – 22 March. – Mode of access: https://www.thestar.com/opinion/commentary/2015/03/22/syria-has-long-been-a-country-divided.html. – Date of access: 22.02.2016.

М. Ю. Некрасова
г. Севастополь, Крым

ОБРАЗ КРЫМА В БРИТАНСКОМ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ И ЭПИСТОЛЯРНОМ ДИСКУРСЕ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Понятие образа в современной парадигме знания трактуется достаточно широко. Особый интерес вызывает когнитивная природа образа. С развитием когнитивной лингвистики, в процессе изучения концепта, ученые пришли к выводу, что образ и концепт – понятия иерархически связанные (В. В. Колесов, Ю. С. Степанов, В. А. Шегал). Образ – универсальный способ познания окружающей действительности, формирующий картину мира [1, с. 130]. Когнитивный образ формируется путем «материализации»

абстрактного понятия, переведением его из сферы идеального в сферу материального [2, с. 18]. В материализации образа заключается особая роль языка.

По мнению В. И. Карасика, любой концепт имеет три основных составляющих: образную, понятийную и ценностную. Образный компонент включает в себя «зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые, воспринимаемые обонянием характеристики предметов, явлений, событий, отраженных в нашей памяти» [3, с. 5].

Образ Крыма является неотъемлемой составляющей концепта *Crimean War* в сознании британцев. Он отражает когнитивную картину мира участников конфликта. Изучение репрезентации образа Крыма как части России в британском сознании середины XIX века имеет особую актуальность в последнее время, так как механизмы формирования ориентиров общественного мнения, созданные в прошлом, широко используются в современном мире в соответствии с идеологией властных структур.

Целью статьи является анализ лексико-стилистических средств объективации образа Крыма в британских газетах середины XIX века и в письмах офицеров-участников Крымской войны (1853–1856 гг).

Публицистический дискурс относится к сфере средств массовой информации, посредством которых фактически осуществляется контроль над обществом. Главная задача газет – передавать сообщения, информировать о происходящих событиях, комментировать их. В этом заключается информационная и ориентирующая функция дискурса прессы. Воздействующая функция – убеждать читателя, расставляя акценты для создания необходимой позиции социума, – влияет на тематику информационных статей, часто обусловленную интересами определенной социальной группы, которой выгодна определенная направленность общественного мнения и сознания. Британские газеты времен Крымской войны, используя манипуляционные стратегии, устанавливают и насаждают стереотипы в сознании британского общества. «Как правило, большинство читателей сами не имеют военного опыта, не сталкивались лично с войной, не обладают альтернативными источниками информации и поэтому не в состоянии оценить истинность (ложность) преподносимого материала. Лишь немногие из них имеют время и желание анализировать преподносимую им информацию, в основном же предложенная точка зрения принимается на веру» [4, л. 122].

Образ Крыма в британских газетах имеет широкую лексическую объективацию и раскрывается через ряд когнитивных признаков. Одним из таких признаков является *территория.* Он вербализован при помощи топонимов и географических названий, которые позволяют читателю локализовать передвижение армий по карте и отследить ход событий. В каждом номере *The Times* или *The Daily News* употребляются такие названия, как *Sebastopol, Balaklava, Simpheropol, Eupatoria, Kertch* и др. Они являются ключевыми пунктами и отражают нейтральное отношение к крымской территории. Однако *the Black Sea* нередко репрезентируется в форме его

древнегреческого названия – *the Euxene*. Активно используется аллюзия на историческое прошлое Крыма. В описании Балаклавы как базы британского флота цитируется Страбон и упоминаются генуэзцы, построившие у входа в бухту свою крепость:

Balaklava is a harbour on the south coast of the Crimea, situated seven miles in a direct line from Sebastopol, and 11 miles to the east of Cape Chersonese. It is still, as it was described by STRABO, a ***portus angusto introit*** (порт с узким входом)*, the mouth being only 30 yards in width, but it will contain 12 sail of the line. The site is one of the most beautiful in the East, and it derives its name from the* ***"Belle Chiave"*** (прекрасный ключ) *of the Genoese, who founded the little town at the bottom of the haven, and built the fort on the adjoining cliff* [5].

Эта отсылка к истории, древним грекам, скифам, генуэзцам и другим крымским народам неслучайно часто встречается в информационных статьях: ее используют для того, чтобы подчеркнуть якобы несправедливое владение Крымом Россией.

Таким же образом, для описания осенней *погоды* в Крыму, используется эпитет *Scythian*, который акцентирует внимание на изначально нерусской принадлежности полуострова:

The present may be a somewhat finer season than usual, but every Russian considers November a winter month, useless for all military operations in the steppe; October usually has there ***a highly Scythian character****. The ground is ordinarily turned into a sort of mudlake by* ***the heavy autumnal rains****; while* ***the terrible winds*** *from Central Asia or from the northern deserts are* ***murderous*** *to the traveller. Before the month is over, snowstorms and drifts occur, and* ***fatal fogs****, while the latest fruits are still mellowing in* ***the clear sunshine of the South Coast of the Crimea*** [6].

Эпитеты, используемые в примере, – *heavy autumnal, terrible, murderous, fatal* – создают образ суровой, дикой, неизведанной, варварской земли, далекой от влияния цивилизации, которую несет в себе британская армия. Южный берег Крыма противопоставляется остальной части полуострова как фруктовый рай.

Понятие бабьего лета, которое в английском языке традиционно называется *Indian summer*, в газете *The Daily News* переводится с турецкого. Это дополнительно свидетельствует о союзе Великобритании и Турции в Крымской войне и намекает на претензии Турции на Крым.

Those who are best acquainted with the meteorological phenomena in the Euxene … confidently predict a track of fine weather for the next six weeks – what the Turks call ***"the old woman's summer"*** [7].

Однако, несмотря на иногда неблагоприятные погодные условия, климат Крыма оценивается в прессе как благоприятный.

Indeed, the climate of the southern valleys is described as ***delicious****, whilst the soil produces in abundance a variety of wholesome grains and fruits… Even the northern portion of the Crimea, however, has merits, for it is a land abounding with cattle* [7].

Большую роль в репрезентации образа Крыма играет признак *природа*. Для того чтобы читатель ясно представил местность, используются сравнения с британскими ландшафтами:

The form of the eastern coast of the Crimea ***is not unlike that of the county of Pembroke*** *and our readers may form a tolerably correct idea of the operations we are describing by supposing that the allied forces landed in St. Bride's Bay, just below St. David's, and then marched to the coast near Tenby. These valleys or ravines in the Crimea are* ***well wooded, abounding in fruit and water, peopled with flourishing villages****, and easily capable of defence* [6].

Когнитивный признак *мирные жители* отражает взаимоотношение местного населения с армией союзников. В прессе упоминается в основном татарское население, на которое возлагаются надежды на сотрудничество. Ведь до присоединения Крыма к России татары были подданными Османской империи и, вероятно, мечтают о восстановлении status quo.

The great bulk of its inhabitants, however, are still of ***Tartar race****, and nourish a considerable hatred to their* ***Russian conquerors****. This feeling may be found to manifest itself greatly to our advantage should the Czar's troops be quickly and thoroughly beaten, and the French and English commanders contrive to convince the natives of the Crimea that* ***our war is not with them****, but with* ***the despot who enslaved their country and its people*** [7].

Приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что главной стратегией британских СМИ середины XIX века для объективации образа Крыма в картине мира британцев является донесение до граждан несправедливости владения полуостровом Россией, оправдание военных действий Великобритании и нахождения ее войск на чужой территории.

В эпистолярном дискурсе на первое место выходит не массовость, а личностное отношение человека к событию как наблюдателя и интерпретатора. Каждое письмо помимо основной темы повествования включает множество дополнительных эмотивных аспектов. Особенности эпистолярия выражаются в наличии структуры письма: шапка письма включает упоминание места и даты написания; в водной части содержится приветствие, и, если необходимо, имя, звание; основная часть письма охватывает ключевой объем информации и наблюдений в зависимости от интересов автора; заключительные прощальные клише. В личных посланиях с войны можно встретить эмотивные слова, личные суждения, иногда согласующиеся с общей идеологией, иногда противоречащие ей.

В письмах участников Крымской войны образ Крыма вербализуется посредством тех же когнитивных признаков, что и в газетах. Признак *территория* представлен гораздо шире, так как в эпистолярном дискурсе упоминаются не только основные места сражений, но и небольшие населенные пункты, где можно укрепить позиции, достать провиант или фураж. Причем один и тот же топоним может иметь разное написание не только у различных авторов, но и у одного. Так, например, название села Чергунь у разных авторов записано, как *Tchourgoum* (Barnston), *Chorguna* (Sterling),

Tchorgun (Goldman), *Tchorgoun* (Baylen), *Tchergoum* (Hodge). Село Узунджа у Майора Роджера Барнстона встречается в двух вариантах: *Ouzounghe, Uzunhue*, как и Байдарская долина: *the Baidarskaya Dolena, the Baidar Valley*, в зависимости от того передает ли он топоним на слух или опирается на письменный источник, например, карту:

In the map one is made to go a long way past Skelia and through ***Ouzounghe****, but this is certainly not the case in the summer* [8, p. 109].

After dinner we went to the source of the Tchernaia, and the ***Uzunhue*** *Pass looked so tempting that we all started up it; five of us ultimately arrived at the village* [Ibid, p. 163].

Самые большие трудности лексической объективации вызывают географические названия тюркского происхождения, хотя есть расхождения и в написании греческих названий [9, с. 145–148]. Насыщение писем большим количеством таких топонимов создает у читателя образ непонятной, труднопостижимой территории.

Достаточную роль в репрезентации образа полуострова играет признак *погода*: *We have* ***most delightful weather*** *here* [8, p. 5]. *We have had* ***very heavy snow****, very deep in places and* ***precious cold****, and some little excitement in snowballing each other…* [Ibid, p. 18].

The weather quite delightful*, a cool breeze and* ***lovely sun and sky*** [10, p. 31]. ***The weather is rather roasting*** [Ibid, p. 33].

Использование разнообразных эпитетов для описания погоды в каждом письме – *cold, delightful, lovely, roasting* – выполняет, скорее всего, функцию объективации внутреннего состояния и настроения автора письма; усилительные и превосходные конструкции – *most, very, some, rather* – подчеркивают эмоциональную экспрессивность сообщений. В сознании участников репрезентируется типичная крымская погода, проявляющаяся в контрастах: очень холодная и ветряная или невыносимо жаркая.

Широко представлены описания природы, вербализованные посредством многочисленных сравнений:

It is a lovely coast, and in one or two places the scenery is as fine as anything I have ever seen in the Tyrol. The whole coast, as far as we went, was of ***a similar character to the Undercliff in the Isle of Wight****, but on a considerably larger scale* [11, p. 144].

The country about here must have been beautiful. From here to Balaklava is about ***as far as from Farndon to Chester****…* [8, p. 38].

There is a beautiful view of the City of the Caves and of the Sebastopol aqueduct from the advanced posts at the end of the Inkerman Valley. The quarries in the valleys are most extensive and of a most valuable stone, ***something like the Portland stone*** [Ibid, p. 38].

Сравнения проводятся с расстояниями, местностью, которые хорошо известны родственникам, чтобы они могли лучше представить длительность пути, ландшафты и даже карьеры, где добывают строительный материал, такой, как в Англии. Некоторые из участников кампании не только принимают

участие в сражениях: для них Крымская война больше похожа на экспедицию опять же к неизведанной земле, которая требует тщательного изучения. Они с большим интересом изучают флору и фауну Крымского полуострова. В следующем примере можно снова встретить количественные обозначения изученных и отправленных на родину образцов растений:

Colonel Monro has discovered some wonderful plants, and sends a great many roots home to England [8, p. 83].

Когнитивный признак *мирные жители* соответствует объективации в публицистическом дискурсе и вербализует взаимоотношения британцев и местных жителей. Авторы писем отмечают дружественное отношение татар к ним: *The* ***local Tartars*** *were discovered to be* ***more friendly than the Bulgarians*** *had been* ***at Varna*** [12, p. 28].

Таким образом, в эпистолярном дискурсе для объективации концепта упор делается больше на личное мнение, наблюдение, ощущение, чем на политические интересы. Крым – объект, интересный для изучения.

На основании вышесказанного можно сделать вывод, что в целом репрезентация Крыма в публицистическом и эпистолярном дискурсе совпадает. Образ Крыма объективируется через когнитивные признаки: *территория, природа, погода, местные жители*. В картине мира британцев середины XIX века Крым является неизведанной территорией, которую они должны изучить, и куда, по мнению правящих кругов и сообщениям газет, они несут свободу и справедливость, потому что Россия незаконно завладела этой территорией. В письмах участников акцент делается на личном восприятии территории, которая требует тщательного изучения, но, скорее, больше с учетом личного, чем политического интереса. Отмечаются красота природы и крайности крымской погоды. Сравнение этой природы с британской свидетельствует о симпатии к полуострову, где можно почувствовать себя как дома, несмотря на войну и переменчивую погоду.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Халитова, С. Е.* К вопросу о соотношении понятий «концепт» и «образ» / С. Е. Халитова // Вестн. КазНУ. Сер. филологическая. – 2010. – № 6. – С. 130–134.
2. *Семенова, Е. М.* Образная составляющая концепта «американская нация» / Е. М. Семенова // Вестн. ЛенГУ им. А. С. Пушкина. – 2008. – № 2. – С. 16–32.
3. *Карасик, В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
4. *Ищенко, Н. А.* Мифотворчество в военном дискурсе: национальный миф о Крымской войне 1853–1856 годов в литературе Великобритании второй половины XIX века : дис. … д-ра филол. наук / Н. А. Ищенко. – Симферополь, 2007. – 426 л.
5. The Times. – 1854. – Friday, October 06. – P. 6.
6. The Daily News. – 1854. – October 14. – P. 4.
7. The Daily News. – 1854. – September 21. – P. 4.

8. *Barnston, Maj. W.* Letters from the Crimea and India / Maj. W. Barnston. – Whitchurch, Shropshire : Herald Printers ltd., 1998. – 270 p.
9. *Некрасова, М. Ю.* Способы передачи топонимов Крыма в личной переписке английских офицеров (период Крымской войны 1853–1855 гг.) / М. Ю. Некрасова // Проблемы теории, практики и дидактики перевода: сб. науч. тр. – Н. Новгород : НГЛУ, 2017. – Вып. 20, т. I. – С. 143–149.
10. Eyewitness in the Crimea: the Crimean War Letters of Lt. Col. George Frederick Dallas, 1854–1856 / ed. by M. H. Mawson. – London : Greenhill Books, 2001. – 320 p.
11. *Stephenson, Sir F.* At Home and on the Battlefield. Letters from the Crimea, China, and Egypt, 1854–1855 / Sir F. Stephenson. – London, 1915. – 383 p.
12. *Hodge, E. C.* Little Hodge: Being Extracts from the diaries and letters of Colonel Edward Cooper Hodge written during the Crimean War, 1854–1856 / E. C. Hodge ; ed. by G. Ch. Anglesey. – London : Cooper, 1971. – 166 p.

А. Б. Окаева
г. Минск, Беларусь

РОЛЬ НОВООБРАЗОВАНИЙ В СОВРЕМЕННЫХ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ СМИ

Известно, что на сегодняшний день язык СМИ является наиболее быстро реагирующей на все социально значимые явления и события частью языковой системы. На протяжении многих лет тексты массовой информации выступают в качестве одной из самых распространенных форм современного функционирования языка, а их совокупная протяженность намного превышает общий объем речи в прочих сферах человеческой деятельности. При этом корпус текстов, ежедневно производимых и передаваемых по разнообразным каналам СМИ, продолжает постоянно увеличиваться. Росту общего числа текстов и появлению в них большого количества лексических новообразований, функционирующих в мировом информационном пространстве, способствует как распространение сетевых версий печатных изданий, так и стремительное развитие и распространение социальных сетей.

Не вызывает сомнения тот факт, что лексический компонент современного медийного текста представляет особый интерес для исследователя, поскольку именно в нем возникают обозначения для новых явлений и получают вторую жизнь лексические единицы, которые давно существуют в языке. Некоторые лексические единицы переходят в разряд менее используемых, иногда полностью выходят из употребления, в то время как другие появляются, начинают активно использоваться носителями языка или/и получают новые значения. Лексический запас языка может обогащаться разными путями. Однако анализ англоязычного медийного пространства позволяет сделать вывод о том, что основным источником пополнения словарного состава является не заимствование, а образование новых лексических единиц на базе родного языка путем использования различных

способов словообразования. Слова и словосочетания, созданные для обозначения новых предметов, понятий и явлений, оказывают существенное влияние на англоязычную медийную среду, а, по мнению некоторых исследователей, способствуют своеобразному «неологическому буму» в языке.

Например, стремительные политические, экономические и технологические изменения, которые происходят во многих странах мира, очень быстро находят свое отражение в словаре медийного текста. Рассмотрим ряд заголовков статей британской и американской прессы за 1999–2017 гг.:

Donald's trumpery. He only has money to add to the US race («The Guardian», October 1999).

Trump, Trumped, Trumpery («The Huffington Post», January 2017).

ObamaCare survives the Supreme Court: 5 takeaways («The Week», June 2012).

The 'selfie' is dead. Introducing the 'dronie' («The Telegraph», July 2014).

FACEBOOK, YOUTUBE, TWITTER AND MICROSOFT reach EU agreement to block hate speech («The Newsweek», June 2016).

#Metoo trend highlights sexual harassment in wake of Weinstein claims («The Guardian», October 2017).

В каждом из приведенных в пример заголовков можно обнаружить лексические единицы, которые либо были зафиксированы в течение последних 10–15 лет в английском лексиконе, либо существовали и ранее, но не использовались в том значении, которое стало актуальным в настоящее время.

Например, приход к власти Дональда Трампа способствовал росту количества использований не только существительного *trumpery*, означающего 'мишуру, продукт низкого качества или и вовсе нечто поддельное', но и существительного *trump*, означающего 'козырную карту в карточной игре' или глагола *to trump*, означающего 'выкладывать козырь'. Интересно, что первые публикации, обыгрывающие сходство данных лексических единиц с фамилией сначала кандидата в президенты США, а затем и 45-го президента США, датируются еще 1999 годом, то есть относятся к периоду активной работы данной медиаперсоны в качестве ведущего телевизионного шоу.

Имя Барака Хуссейна Обамы, 44-го президента США, на протяжении ряда лет интенсивно используется в связи с *Obamacare*, законом о защите прав пациентов и доступной медицинской помощи, хотя официальное название документа – *The Patient Protection and Affordable Care Act*. Закон был принят в марте 2010 года, а на данный момент предпринимаются различные попытки отменить его [1].

Важно отметить, что многие из считающихся сегодня общепринятыми понятий еще совсем недавно были неологизмами. К ним относятся, например, *blackhole* 'черная дыра' (появившееся в астрофизике в 1968 году) или *cyberspace* 'киберпространство' (впервые использованное американским писателем-фантастом Уильямом Гибсоном в 1982 году), а слово *Google* для обозначения названия компании появилось в 1997, по одной из версий, как сочетание искаженного написания слова *googol*, придуманного в 1940-е годы

для обозначения математической величины – 10^{100}, и желания создателей подчеркнуть сложность задач, стоящих перед компанией, в частности, вопроса разработки технологии масштабирования поиска огромного количества запросов в сети [2].

Безусловно, успешное развитие Интернета и компьютерных технологий также способствовало появлению новых понятий, которые быстро вошли в повседневную речь. Например, появились глаголы *to google* ‘искать определенную информацию в Сети или просто гуглить’ или *to photoshop* ‘редактировать изображения или фотошопить’, а также *to spam* ‘рассылать, вполне возможно, ненужную большому количеству пользователей или даже вызывающую раздражение рекламу’.

Научно-технический прогресс также находит свое отражение в английском информационном пространстве. Такие лексические единицы, как *Facebook, Youtube, Instagram, Twitter, selfie* и *drone*, понятны активным пользователям Интернета. Молодое поколение вряд ли сможет поверить, что указанные лексические единицы вошли в информационное пространство и медийные тексты соответственно менее 15 лет назад. Однако лексический анализ указанных единиц свидетельствует о том, что *Facebook* – это производное от словосочетания *facebook*, представлявшего собой информационный каталог с личными фото и данными студентов, который в свою очередь было создан по аналогии с обозначением ежегодного каталога данных студентов *Yearbook*; *Youtube* – лексическая единица, полученная также путем словосложения, в котором местоимение *you* непосредственно указывает на человека, производящего медийный контент, а лексическая единица *tube* является оммажем к устаревшему обозначению телевидения и телевизоров, когда вместо современного оборудования использовались ламповые телевизоры; слово *Instagram* было образовано путем частичного сложения единиц *instant camera* и *telegram.*

Лексические единицы *twitter* и *drone* существовали в английском языке задолго до появления одноименной социальной сети и беспилотного летательного аппарата, однако приобрели новое звучание уже в XXI веке. Интересно, что лексическая единица *selfie*, образованная при помощи аффиксации, когда к существительному *self* был добавлен суффикс *-ie*, наиболее широкое распространение получила после 2010 и вошла в онлайн-версию *Oxford English Dictionary* в 2013, хотя первые упоминания этой единицы приходились еще на начало 2000-х годов [3].

Язык СМИ – прекрасная территория для тестирования новых слов, поскольку такой языковой «полигон», будучи многогранным дискурсивным явлением, представляет все языковые процессы в динамике. Именно в медийном дискурсе находят отражение и фиксируются многочисленные изменения языковой действительности, а описывающие их лексемы получают название так называемых «модных слов» – *buzzwords*. Анализ онлайн-версий многих словарей позволяет сделать вывод о том, часто для регистрации таких лексических новообразований создаются отдельные разделы. Так, к примеру, онлайн-версия словаря *Macmillan* содержит раздел *BuzzWord*,

а в *Oxford Dictionaries* можно найти раздел *WordWatch*, в котором фиксируются и комментируются лексические новинки, а также давно известные слова, которые становятся популярными в силу определенных обстоятельств.

Интересно, что разные словари демонстрируют завидную независимость в выборе так называемых модных слов. Важно отметить, что и сама по себе подобная практика фиксации лексических изменений также является новой.

Например, по версии *Oxford Dictionaries* в 2016 году *post-truth* в русском языке как существительное получило перевод ‘постправда’, а *Merriam-Webster* предложил лексическую единицу *surreal*. И если частое упоминание лексической единицы *surreal* было обусловлено, согласно электронной версии словаря, целой цепочкой террористических актов в разных странах мира и не привело ни к изменению основного значения, ни к появлению новых и необычных значений указанного слова, то единицу *post-truth* начали анализировать как целый концепт в медиа- и политическом дискурсе XXI века.

Лингвистические же особенности формирования и использования концепта *post-truth*, по версии *Oxford Dictionaries*, свидетельствуют о том, что это прилагательное, обозначающее «такие обстоятельства, при которых эмоциональное восприятие информации и личные убеждения имеют гораздо большее значение в формировании общественного мнения, чем объективные факты» [4]. Как часто и происходит в подобной ситуации, вслед за понятием *post-truth* появились такие устойчивые сочетания, как *posttruth politics* ‘политика постправды’ и *post-truth age* ‘эпоха постправды’, которые также обладают отрицательными коннотациями, поскольку характеризуют политику или эпоху, когда желание знать истинное положение дел отходит на второй план, а быстротечная слава и попытка сиюминутной монетизации любого незначительного события превалируют над здравым смыслом.

Интересно, что в этом случае медиадискурс часто заполнен всевозможными интерпретациями тех или иных событий. К сожалению, в такой среде объективные факты уступают место эмоциям. Однако вполне естественно, что присутствие понятия *post-truth* в медийном пространстве не могло не привести к возникновению лексической единицы *pro-truth*, означающей борьбу за правду в СМИ, и даже целого направления, известного как *pro-truth pledge*. К сожалению, лексическая валидность данного понятия не особенно очевидна даже для медийного пространства, поэтому, вероятно, даже электронные версии известных словарей не спешат фиксировать эту единицу в противовес лексеме *post-truth*. Вполне возможно, что понятие *pro-truth* не сможет конкурировать с *post-truth* на равных в будущем и постепенно полностью выйдет из обращения.

Анализ новых слов, которые постоянно обогащают англоязычное медийное пространство, дает основания констатировать долговечность той или иной лексической единицы. Сам факт, что многие новообразования не имеют длительной истории функционирования в языке, приводит к мысли о том, что большое количество единиц не переходят в разряд неологизмов, а останавливаются на некоторой промежуточной стадии, получившей название *protologism,* или «протологизм» при обозначении в русском языке.

В частности, в разделе *BuzzWord* электронной версии словаря *Macmillan* эта лексическая единица охарактеризована как «уже знакомое новое слово, встречающееся в ограниченном количестве текстов, но еще не нашедшее на данный момент повсеместного применения и не закрепившееся в качестве неологизма» [5]. Очевидно, что в таком случае основной задачей исследователя становится изучение динамики использования данной лексической единицы в англоязычном медийном дискурсе.

В заключение следует отметить, что приведенные в статье примеры новой лексики, безусловно, не отражают в полной мере ни разнообразия новообразований, ни их количественных показателей в современном англоязычном медийном пространстве. Тем не менее, предложенная подборка лексических единиц, по мнению автора, позволяет получить определенное представление о роли описанного явления в структуре текстов англоязычных СМИ, а также создает предпосылки для проведения более подробного исследования данного вопроса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Duck face and other new words [Electronic resource] // Oxford Dictionaries. – Mode of access : https://blog.oxforddictionaries.com/2014/12/03/oxford-dictionaries-new-words-december-2014/. – Date of access : 20.02.2017.
2. Where is the origin of ‘cyber’? [Electronic resource] // Oxford Dictionaries. – Mode of access : https://blog.oxforddictionaries.com/2015/03/05/cyborgs-cyberspace-csi-cyber/. – Date of access : 15.03.2018.
3. The Oxford Dictionaries Word of the Year 2013 is ‘selfie’ [Electronic resource] // Oxford Dictionaries. – Mode of access : https://blog.oxforddictionaries.com/2013/11/18/word-of-the-year-2013-winner/. – Date of access : 25.03.2018.
4. Post-truth [Electronic resource] // Oxford Dictionaries. – Mode of access : https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/post-truth/. – Date of access : 09.03.2018.
5. Protologism [Electronic resource] // Macmillan Dictionary. – Mode of access : https://www.macmillandictionary.com/buzzword/entries/protologism.html. – Date of access : 25.03.2018.

А. А. Салавей
г. Мінск, Беларусь

СЕМАНТЫКА МЕРКАВАННЯ Ў ПУБЛІЦЫСТЫЧНЫМ ДЫСКУРСЕ
(на матэрыяле беларускіх і англійскіх часопісных рэцэнзій)

Ментальныя канцэпты *веданне*, *меркаванне*, *вера*, складаючы ядро філасофскага разумення верагоднасці, з’яўляюцца цэнтральнымі паняццямі ў філасофіі і логіцы [1]. Пад верагоднасцю мы разумеем прагматычную,

суб’ектыўна-градуіраваную катэгорыю, якая адлюстроўвае ўпэўненасць / няўпэўненасць суб’екта ў прапазіцыі, ступень праўдзівасці выказвання, заснаваную на ментальных канцэптах *веданне–меркаванне–вера*.

У дакладзе прааналізаваны сродкі рэалізацыі верагоднасці, заснаванай на меркаванні, выбраныя з 50 тэкстаў часопісных рэцэнзій на беларускай і англійскай мовах («Дзеяслоў», «Літаратура і мастацтва», «Бярозка», «The Guardian», «The Independent», «The Standard»).

Дэфініцыя лексемы *меркаванне* змяшчае 3 семы: ‘думка’, ‘погляд’, ‘дапушчэнне’, указваючы на неаблігаторны характар праўдзівасці зместу выказвання [2]. Кваліфікацыя прапазіцыі як меркавання прадугледжвае наяўнасць у суб’екта маўлення часцей за ўсё ўскоснай (нехарактэрнай) інфармацыі пра падзеі ці звесткі, набытыя з «другіх рук», што і абумоўлівае няўпэўненасць, сумненне моўцы ў адпаведнасці выказвання рэчаіснасці. Характэрная прыкмета верагоднасці, заснаванай на меркаванні, – адсутнасць умоўнай узгодненасці паміж адрасантам, яго ўнутраным светам і адрасатамі, якая эксплікуецца разнастайным спектрам моўных адзінак у беларускіх часопісных рэцэнзіях:

1. Мадальнымі словамі ў функцыі пабочных слоў з семай дапушчэння: *мабыць* (6,7 %), *хутчэй за ўсе* (5 %), *відаць* (4 %), *напэўна* (1 %), *можа / можа быць* (3 %), *магчыма* (7,7 %), *пэўна* (0,7 %), *верагодна* (0,3 %), *відавочна* (2,7 %): *Яніна Пінчук, **мабыць**, спрабавала ўвасобіць слэнгавае маўленне сучаснай беларускамоўнай моладзі.*

На аснове аналізу кантэкстаў выкарыстання пабочнага слова *мабыць* выяўлены наступныя прагматычныя функцыі ў публіцыстычным медыя-дыскурсе:

– імкненне адрасанта пазбегнуць катэгарычнасці ў сваіх суджэннях: ***Мабыць**, час ужо пакідаць у мінулым зазвычаеныя каляндарныя чаканні: улетку ўжо колькі гадоў не заўсёды бывае спякотна, а ўзімку – снежна.* У дадзеным кантэксце эксплікуецца нежаданне адрасанта навязваць свой пункт гледжання адрасату адносна звычайных каляндарных чаканняў ад надвор’я;

– спроба рэцэнзента спасцігнуць сапраўдны намер аўтара твора: ***Мабыць**, менавіта таму аўтарка здолела па-майстэрску пераўвасобіцца ў мужчынскі вобраз.* Недастатковасць аб’ектыўных падстаў не дазваляе рэцэнзенту сцвярджаць нешта катэгарычна.

Маркёр *магчыма* выкарыстоўваецца ў рэцэнзіях у наступных кантэкстах:

– прадказанне далейшага лёсу рэцэнзуемага твора ці яго аўтара*: Стас Ільін пакінуў Беларусь, калі ж нехта возьмецца перачытваць кнігу праз 50 гадоў, то да гэтага часу аўтар, **магчыма,** набудзе вядомасць і паспее ўсё растлумачыць у інтэрв’ю альбо эсэ накталшт «Ветравое шкло. P. S.»*;

– меркаванне рэцэнзента пра невядомыя яму аспекты сітуацыі ў мінулым: *Больш за тое, **магчыма**, дзякуючы і ёй (у спалучэнні з рэдкай працавітасцю) пісьменнік быў здольны на такія вялікія здзяйсненні*;

– інтэрпрэтацыя сітуацыі, каментарый: *Чаму ж ён адпачатку не даверыўся сабе, хаваўся за белым каўнерыкам?* ***Магчыма****, прычына – натуральная патрэба мець настаўніка, некаму наследаваць?*

2. Прэдыкаты ў безасабовых структурах з семай меркавання, дапушчэння: *здаецца* (6 %), *думаецца* (3,4 %), *лічыцца* (0,7 %), *падаецца* (5,7 %): ***Думаецца****, менавіта ў гэтым – стварэнні новага літаратурнага героя – і ўнікальнасць творчасці Марыі Роўда, і плённы кірунак развіцця сучаснай беларускай прозы ўвогуле.*

Выкарыстанне безасабовых прэдыкатаў *лічыцца, думаецца* абумоўлена ўхіленнем адрасанта ад персанальнай адказнасці за адпаведнасць зместу выказвання рэчаіснасці. Адказнасць моўцы за праўдзівасць прапазіцыі ўзмацняецца пры наяўнасці асабістага займенніка *я*. Меркаванне, якое эксплікуецца перфарматывамі *я лічу, я думаю*, што з'яўляюцца ядзернымі адзінкамі поля верагоднасці, заснаванай на меркаванні, – эпістэмічна больш моцнае, чым з безасабовымі прэдыкатамі, так як у першым выпадку «гарант» меркавання і яго ступені праўдзівасці – адрасант, у другім – усе ўдзельнікі камунікацыі. У прааналізаваных намі часопісных рэцэнзіях не сустракаліся перфарматывы *я лічу, я думаю*, што сведчыць аб латэнтнай адказнасці аўтара за верагоднасць інфармацыі ў прапазіцыі.

3. Перфарматыў *мяркую, што* (1 %) ў сінтаксічнай ролі галоўнай часткі складаназалежнага сказа: ***Мяркую****, што аўтар споведзі дасягнуў пэўнай папулярнасці, у яго ўжо ёсць сваё адметнае імя ў літаратуры.* Перфарматыў *мяркую* – ядзерны сродак рэалізацыі верагоднасці, заснаванай на меркаванні, набліжаны да прататыпу, так як эксплікуе ўскосную (нехарактэрную) інфармацыю ці інфармацыю, набытую з «другіх рук», што абумоўлівае недастатковасць суб'ектыўных і аб'ектыўных падстаў для прызнання меркавання праўдзівым. Адсутнасць умоўнай узгодненасці наконт праўдзівасці прапазіцыі паміж адрасантам, яго ўнутраным светам і знешнім светам, функцыю якога выконваюць адрасаты, маніфестуецца маркёрам *мяркую*: *А ў чытача падчас чытання вершаў,* ***мяркую****, абудзілася моцнае жаданне павандраваць па тых краінах, што ствараюць геаграфію зборніка А. Ігнацюк.*

4. Мадальныя часціцы з семай дапушчэння ў ролі пабочных слоў: *бадай* (1,7 %), *хіба* (2,7 %): *Жыццё –* ***бадай****, самае часта ўжываное слова ў зборніку.*

5. Мадальнае прыслоўе *наўрад* (1,7 %) з семай дапушчэння: *І ў развагах аўтара знаходжу пацверджанне ўласным назіранням: у моўнай праблемы з'явілася «літаратурная дачка», што з кожным годам становіцца ўсё больш дарослай, а дарослы чалавек ужо* ***наўрад ці*** *зможа памяняць сваю сутнасць*

6. Канструкцыі, якія эксплікуюць меркаванне адрасанта адносна адпаведнасці прапазіцыі рэчаіснасці: *на наш погляд* (0,3 %), *на маю думку* (1 %). Абедзве канструкцыі, з'яўляючыся сінонімамі ў семантычным плане, адрозніваюцца паміж сабой прагматычна: ступенню адказнасці адрасанта за праўдзівасць зместу выказвання. Маркёр *на* ***наш*** *погляд* эксплікуе «калектыўную» адказнасць за суджэнне, у той час як *на* ***маю*** *думку* – «індывідуальную» (персанальную) адказнасць за суджэнне: *Гэтыя праявы асобы*

паэта пары «Маладняка» і «Узвышша» ў вельмі няпросты для ўсёй беларускай інтэлігенцыі час, ***на наш погляд****, з'яўляюцца ўскосным адказам на пытанне, чаму Дубоўка, маючы бясспрэчны талент, так і не стаў «беларускім Пушкіным».* ***На маю думку****, гэта адзін з галоўных універсальных сэнсаў кнігі, якую, дарэчы, ужо вызначалі як «кнігу пра любоў».*

Прагматычныя функцыі беларускіх маркёраў верагоднасці, заснаванай на меркаванні:

- Функцыя эксплікацыі залежнасці пункту гледжання адрасанта ад грамадства, што сведчыць аб няўпэўненасці адрасанта ў сабе.
- Функцыя эксплікацыі ліберальнай пазіцыі аўтара, якая праяўляецца ў магчымасці нязгоды адрасата з пунктам гледжання адрасанта. Паказчыкі *здаецца, мяркую, на маю думку* даюць права адрасату на ўласнае прадстаўленне аб прадмеце маўлення.
- Функцыя ўхілення адрасанта ад персанальнай адказнасці за праўдзівасць прапазіцыі. Маркёры *на наш погляд, лічыцца, думаецца* рэпрэзентуюць невысокую ступень адказнасці рэцэнзента за адпаведнасць зместу выказвання рэчаіснасці.

Маркёры верагоднасці, заснаванай на меркаванні ў беларускіх часопісных рэцэнзіях складаюць 55,5 % ад агульнай колькасці эксплікатараў верагоднасці. Маркёры меркавання рэпрэзентуюць няўпэўненасць, сумненне аўтара ў праўдзівасці прапазіцыі, якое грунтуецца на яго ліберальнай, кампраміснай пазіцыі.

Эксплікатары меркавання ў англійскіх часопісных рэцэнзіях змяшчаюць семы меркавання (*opinion*), няўпэўненасці (*uncertainty*), дапушчэння, заснаванага на сумненні (*supposition, based on doubt*) [3]. Верагоднасць, заснаваная на меркаванні, маркіруецца ў рэцэнзіях наступнымі групамі адзінак:

1. Мадальнымі дзеясловамі *could* (2,1 %), *may / might* (15,6 %) з інфінітывам, якія выражаць дапушчэнне, заснаванае на сумненні: *This* ***could be*** *the kind of fiction that many book buyers are looking for* '*Магчыма*, гэта менавіта та белетрыстыка, якую шукаюць многія пакупнікі кніг'.

Мадальны дзеяслоў *can* і форма ўмоўнага ладу *could* выкарыстоўваюцца ў агульных пытальнікавых сказах (0,3 %) для эксплікацыі няўпэўненасці, сумневу, што адпавядае беларускім маркёрам *хіба, няўжо: Can a life without love still be worth living?* 'Няўжо жыццё без кахання варта пражываць?'.

У дадзеных мадальных дзеясловах спалучаецца дэантычная (першасная) і эпістэмічная (другасная) семантыка. Першасная семантыка заключаецца ў маніфестацыі магчымасці, другасная – верагоднасці, заснаванай на меркаванні. Аналіз кантэкстаў выкарыстання мадальнага дзеяслова *can / could* у рэцэнзіях ілюструе цяжкасці пры вызначэнні семантычнай грані, што актуалізуецца ў пэўным кантэксце.

2. а) Мадальнымі прыслоўямі з семай *uncertainty* 'няўпэўненасці': *perhaps* (10,6 %), *maybe* (1,8 %), *possibly* (0,6 %), *probably* (4,5 %), *unlikely* (0,6 %): ***Maybe*** *it's even the key to everything* 'Можа быць, гэта ключ да разгадкі'.

б) Мадальнымі прыслоўямі з семай дапушчэння: *supposedly* (0,3 %), *seemingly* (0,9 %): *Many modern commentators seemingly like to speak of religious terrorism as a horrific distortion of religious truth* ‘Многім сучасным каментатарам, *відаць / здаецца*, падабаецца распавядаць аб рэлігійным тэрарызме, як жахлівым скажэнні рэлігійнай ісціны’.

3. Структурна-семантычнымі тыпамі галоўнай часткі складаназалежнага сказа з эпістэмічным модусам меркавання:

- суб’ект галоўнай часткі складаназалежнага сказа з’яўляецца карэферэнтным рэцэнзенту і выражаецца займеннікам першай асобы адзіночнага ліку ў камбінацыі з ментальнымі прэдыкатамі *think* (0,6 %), *suppose* (0,9 %), *doubt* / прэдыкатыў *be doubtful* (0,9 %): ***I doubt*** *it’ll become a cult classic…* ‘Я сумняваюся, што гэта кніга стане культавай класікай’.
- суб’ект галоўнай часткі складаназалежнага сказа са статусам ацэначнага можа быць інклюзіўным *мы* (0,6%), што дазваляе рэцэнзенту знізіць ступень персанальнай адказнасці за адпаведнасць зместу выказвання рэчаіснасці: *The literary achievements of this extraordinary year, which* ***we think*** *we know so well, become hard-won and surprising, rather than inevitable* ‘Літаратурныя дасягненні гэтага незвычайнага года, якія, думаем, мы так добра ведаем, становяцца выпакутаванымі і дзіўнымі, а не непазбежнымі’. Дыктум прадстаўлен як агульнараспаўсюджанае меркаванне, суб’ектам якога з’ўляецца ў тым ліку і аўтар.
- безасабовая канструкцыя з дзеясловам *seem* (8,7 %): ***It seems that*** *we can’t really choose to do anything about it* ‘Здаецца, мы нічога не можам выбіраць, каб справіцца з гэтым’.
- галоўная частка складаназалежнага сказа з прэдыкатам, выражаным спалучэннем прыметніка *sure* і дзеяслова-звязкі *be* з адмоўнай часціцай *not* (1,2 %): *I am absorbed by the material, but I am not sure what to make of it* ‘Я ўражаны гэтым матэрыялам, але я не ўпэўнены, што з ім можна зрабіць’.

4. Дзеясловамі *to think* (0,6 %), *to consider* (0,9 %), *to suppose* (0,3 %), *to appear* (0,9 %), *to be likely* (3%) у якасці кампанента канструкцыі Complex Subject ‘Складаны дзейнік’ (to be thought to + Inf.; to be considered to + Inf.; to be supposed to + Inf.) з семай меркавання, дапушчэння: *One theory posits that all mammal species are seeking a body weight of 1kg, which* ***is thought to be*** *the most efficient size if mammals are freed from pressures such as predation or competition* ‘Адна тэорыя сцвярджае, што ўсе віды млекакормячых імкнуцца да вагі цела 1 кг, якая, як мяркуюць, з’яўляецца найбольш эфектыўнай, калі памер млекакормячых вызваляецца ад ціскаў, такіх як драпежніцтва або канкурэнцыя’. Дадзеныя канструкцыі, эксплікуючы калектыўную адказнасць за праўдзівасць прапазіцыі, адпавядаюць беларускім безасабовым прэдыкатам *думаецца, лічыцца, здаецца*.

Маркёры верагоднасці, заснаванай на меркаванні ў англійскіх часопісных рэцэнзіях, складаюць 55,9 % ад агульнай колькасці эксплікатараў верагоднасці. Маркёры меркавання маніфестуюць няўпэўненасць, сумненне аўтара ў праўдзівасці прапазіцыі.

Параўнальнальны аналіз сродкаў эксплікацыі меркавання ў беларускіх і англійскіх часопісных рэцэнзіях паказаў супараўнальнасць іх колькасных паказчыкаў (55,5 % і 55,9 % адпаведна). Значная перавага паказчыкаў верагоднасці, заснаванай на меркаванні, у часопісных рэцэнзіях у абедзвюх мовах тлумачыцца асноўным патрабаваннем да прааналізаванага тыпу медыдыядыскурсу: сфармуляваць першапачатковае прадстаўленне ў адрасатаў аб прадмеце рэцэнзіі. Гэтаму як раз і садзейнічаюць эксплікатары верагоднасці, заснаванай на меркаванні, асноўнае камунікатыўнае прызначэнне якіх – даць адрасату свабоду мець уласны пункт гледжання аб прадмеце маўлення, што і з'яўляецца своеасаблівым імпульсам для больш цеснага азнаямлення адрасата з рэцэнзуемым творам.

Асноўным спосабам маніфестацыі верагоднасці, заснаванай на меркаванні ў беларускай мове, з'яўляецца лексічны (мадальныя словы), у англійскай мове – лексіка-граматычны (мадальныя дзеясловы, прыметнікі і прыслоўі). Агульным для дзвюх моў з'яўляецца актуалізацыя верагоднасці, заснаванай на меркаванні з дапамогай тэматычнага рада перфарматыўных дзеясловаў, аб'яднаных семантычным інварыянтам *думаць / to think*; мадальных дзеясловаў, прыметнікаў і прыслоўяў, мадальных слоў і словазлучэнняў у функцыі пабочных канструкцый. Самым частотным спосабам рэпрэзентацыі меркавання ў беларускай мове з'яўляецца мадальнае слова *магчыма* ў функцыі пабочнага слова (7,7 %), у англійскай мове – мадальны дзеяслоў *may / might* з формамі інфінітыва.

Нацыянальная спецыфіка маніфестацыі верагоднасці, заснаванай на меркаванні ў англійскай мове, праяўляецца ў выкарыстанні камбінацыі мадальных дзеясловаў *could / may / might* з формамі інфінітыва, якія выражаюць няўпэўненасць моўцы ў праўдзівасці выказвання. Адметнай характарыстыкай рэалізацыі значэння сумнення, няўпэўненасці суб'екта маўлення ў прапазіцыі з'яўляецца выкарыстанне мадальных слоў *likely / unlikely* у якасці часткі складанага дзейніка.

ЛІТАРАТУРА

1. *Панченко, Н. Н.* Когнитивные категории «истинность» и «достоверность»: общее и различное / Н. Н. Панченко // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 1. – С. 132–136.

2. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы / А. Я. Баханькоў [і інш.]; пад агул. рэд. А. Я. Баханькова. – 5-е выд., перапрац. і дап. – Мінск : Нар. асвета, 1996. – 414 с.

3. Oxford Advanced Learner's Dictionary / ed. by S. Wehmeier. – Oxford : University Press, 2016. – 1540 p.

М. В. Турчинская
г. Минск, Беларусь

НАИМЕНОВАНИЯ ДЕТЕНЫШЕЙ ЖИВОТНЫХ В ЛЕКСИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ БЕЛОРУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ

В настоящее время в науке о языке широкое распространение получил подход, основанный на стремлении к изучению существующих в языке объединений лексических единиц, с целью определения структурной специфики, смысловых связей и взаимоотношений слов внутри группы [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13 и др.]. Именно поэтому одним из перспективах направлений современных сравнительно-сопоставительных исследований является изучение не столько целых лексико-семантических систем, сколько сопоставительный анализ отдельных микроучастков словаря, который способствует выявлению разнообразных внутренних и внешних отношений в структурах различных языков мира. По мнению А. И. Смирницкого изучение подсистем в словарном составе языка «позволяет лучше заметить, охарактеризовать и осмыслить специфические особенности каждого данного языка» [14], что, несомненно, способствует более глубокому сопоставительному исследованию разных языков независимо от степени их родства.

В данном исследовании мы обратились к анализу лексико-семантической группы наименований детенышей животных в современном английском и белорусском языках с целью выявления специфики манифестации разграничения наименований взрослых особей животных и их детенышей на фоне разноструктурных языков.

Лексические единицы с семантическим признаком «возраст» уже привлекали внимание ученых. Интерес исследователей был обращен к изучению прилагательных возраста на материале английского, немецкого и русского языков [15; 16; 17]; анализу лексико- и фразео-семантического поля возраста в английском, русском и украинском языках [18; 19]. Основные исследовательские задачи данной работы заключаются в выявлении реестра номинаций детенышей в общей системе наименований животных сопоставляемых языков, а также в установлении структурно-семантической специфики анализируемых лексических единиц и их рекуррентности в сопоставляемых языках.

В качестве источников отбора материала нами были избраны «Collins COBUILD Advanced Learner’s English Dictionary» [20] и «Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы» [21]. Данные лексикографические издания были выбраны в силу того, что они содержат основную, общеупотребительную лексику изучаемых языков и не включают терминологические, диалектные и жаргонные лексические единицы, используемые в рамках конкретного узуса. Выбор данных источников был обусловлен и тем, что они содержат актуальные данные о состоянии исследуемых языков и сопоставимы по количеству содержащихся лексических единиц.

Первый этап данного исследования был направлен на выделение системы номинаций животных в современном английском и белорусском языках (таблица).

Система наименований животных в английском и белорусском языках

Семантические классы наименований животных	Английский язык (ЛЕ)	Белорусский язык (ЛЕ)
Наименования млекопитающих	241 (46,3 %)	279 (48,4 %)
Наименования птиц	106 (20,3 %)	127 (22 %)
Наименования рыб / земноводных / пресмыкающихся	80 (15,4 %)	93 (16,1 %)
Наименования насекомых / паукообразных / ракообразных / др. членистоногих	56 (10,7 %)	59 (10,2 %)
Наименования низших животных	38 (7,3 %)	19 (3,3 %)
Итого:	521 (100 %)	577 (100 %)

Результаты проведенного исследования свидетельствуют о том, что для рассматриваемой системы номинаций характерна некоторая количественная разница в сопоставляемых языках. Так, методом сплошной выборки из указанных выше лексикографических источников было отобрано 521 ЛЕ в английском языке и 577 ЛЕ в белорусском языке. Тем не менее, соотношение семантических классов в рамках всей системы наименований животных сопоставляемых языков является весьма близким (см. табл.). Номинации млекопитающих формируют самую большую группу наименований в исследуемой системе английского и белорусского языков: 46,3 % в английском языке (*cow* ‘корова’, *monkey* ‘обезьяна’ и т.д.) и 48,4 % в белорусском языке (*вавёрка, зубр* и т.д.). Примерно одну пятую от общего количества наименований животных в сопоставляемых языках составляют номинации птиц: 20,3 % в английском языке (*crane* ‘журавль’, *sparrow* ‘воробей’ и т.д.) и 22 % (*ластаўка, цацарка* и т.д.). Наименования рыб / земноводных / пресмыкающихся образуют 15,4 % исследуемых номинаций в английском языке (*trout* ‘форель’, *lizard* ‘ящерица’ и т.д.) и 16,1 % в белорусском языке (*рапуха, мядзянка* и т.д.). Примерно одну десятую в системе наименований животных в сопоставляемых языках составляют номинации насекомых / паукообразных / ракообразных / других членистоногих: 10,7 % в английском языке (*crab* ‘краб’, *flea* ‘блоха’ и т.д.) и 10,2 % в белорусском языке (*капусніца, тарантул* и т.д.). Наименования низших животных представляют самую малочисленную группу номинаций в исследуемой системе наименований и составляют 7,3 % в английском языке (*jellyfish* ‘медуза’, *snail* ‘улитка’ и т.д.) и всего 3,3 % в белорусском языке (*слімак, чарвяк* и т.д.).

Как свидетельствуют полученные данные, процентное распределение выделенных классов коррелирует относительно всей системы наименований животных сопоставляемых языков. Однако количество исследуемых номинаций в белорусском языке несколько больше, чем в английском языке. Представляется, что выявленная количественная разница детерминируется особенностями исследуемой системы лексических единиц в сопоставляемых языках. Так, белорусскому языку по сравнению с английским языком свойственно наличие бо̀льшего числа наименований самок млекопитающих и птиц. Структурно-типологические особенности современного английского языка обусловили наличие в данных случаях только полонейтральных эквивалентов (например, бел. *бусел – бусліха, вярблюд – вярблюдзіца, кот – кошка, мядзведзь – мядзведзіца / мядзведзіха* и англ. *stork* ‘аист’, *camel* ‘верблюд’, *cat* ‘кот’, *bear* ‘медведь’и т.д.).

Более того, в системе наименований животных сопоставляемых языков была выявлена количественная разница и в составе группы номинаций детенышей животных, изучению которой был посвящен основной этап данного исследования. Отличительной особенностью анализируемой лексико-семантической группы является наличие в дефинициях ее конституентов семантических компонентов «молодой возраст» или «детеныш», идентифицируемых словами *young* (например, *a lamb is a young sheep*), *very young* (например, *a foal is a very young horse*) или *baby* (например, *a chick is a baby bird*) в английском языке, и *дзіцяня* (*парася(ё) – дзіцяня свінні)*, *птушаня* (*грачаня(ё) – птушаня грака*) в белорусском языке. С помощью анализа дефиниций, отобранных из лексикографических источников наименований животных в английском и белорусском языках, была выделена группа номинаций детенышей животных: 24 ЛЕ в английском языке (*duckling* ‘утенок’, *lamb* ‘ягненок’, *piglet* ‘поросенок’ и др.) и 71 ЛЕ в белорусском языке (*асляня(ё), барсучаня(ё), вужаня(ё), гусяня(ё), качаня(ё), шпачаня(ё)* и др.). Представляется, что такая количественная разница в составе лексико-семантической группы «наименования детенышей животных» обусловлена структурно-семантическими особенностями сопоставляемых языков. Так, несмотря на наличие в белорусском языке только одного суффикса, используемого для образования исследуемых номинаций *(-ан- (-ян-))*, словообразование является продуктивным способом образования наименований детенышей животных (60 ЛЕ (85 %): *буйвал → буйваляня(ё), грак → грачаня(ё), звер → звераня(ё), трус → трусяня(ё)* и др.). В силу структурно-типологических особенностей современного английского языка 4 суффикса, используемые для образования номинаций детенышей животных, не являются продуктивными средствами образования анализируемых номинаций. В проанализированном материале были выявлены только 6 лексических единиц, образованных с помощью этих средств суффиксации: *-ing* (*duckling* ‘утенок’, *gosling* ‘гусенок’, *fledgling* ‘оперившийся птенец’, *nestling* ‘неоперившийся птенец’), *-let* (*piglet* ‘поросенок’) и *-rel* (*cockerel* ‘петушок’).

Результаты нашего исследования также указывают на то, что, если для английского языка наиболее продуктивным способом образования противопоставлений по признаку «возраст» является лексический способ (18 ЛЕ, 75 %): *cow – calf* ‘корова – теленок’, *horse – colt* ‘лошадь – жеребенок’, *swan – cygnet* ‘лебедь – детеныш лебедя’ и др.), то в современном белорусском языке на долю этого способа приходится не более 15% от всего числа исследуемых семантических противопоставлений (11 ЛЕ: *сабака – шчаня(ё), карова – цяля(ё), свіння – парася(ё)* и др.).

Необходимо отметить, что отличительной особенностью английских наименований детенышей животных является присущая им широкозначность. Так, одна номинация может быть использована для наименования детенышей сразу нескольких животных (например: *pup* ‘название детеныша некоторых животных: а) щенок; б) тюлененок; волчонок; лисенок’, *whelp* ‘детеныш собаки, волка, медведя’), в то время как в белорусском языке производная от номинации взрослой особи единица используется для обозначения детеныша только данной особи (например: *вуж – вужаня(ё), бусел – бусляня(ё), ліса – лісяня(ё), малпа – малпяня(ё) и др.*).

Таким образом, результаты сопоставительного исследования лексико-семантической группы «наименования детенышей» в системе белорусских и английских наименований животных свидетельствуют о том, что особенности исследуемых номинаций и выявленная количественная разница в их составе обусловлены спецификой свойственных им структурно-семантических характеристик.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гак, В. Г.* К диалектике семантических отношений в языке / В. Г. Гак // Принципы и методы семантических исследований : сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т языкознания ; редкол.: В. Н. Ярцева (отв. ред.) [и др.]. – М., 1976. – С. 73–92.
2. *Гинзбург, Е. Л.* Родо-видовые отношения в языке (таксономические операторы) / Е. Л. Гинзбург, Г. Е. Крейдлин // Науч.-техн. информ. Сер. 2, Информ. процессы и системы. – 1982. – № 2. – С. 24–31.
3. *Вердиева, З. Н.* Семантические поля в современном английском языке : учеб. пособие / З. Н. Вердиева. – М. : Высш. шк., 1986. – 120 с.
4. *Макарова, Л. И.* Взаимодействие лексико-семантических групп как выражение системной организации словаря (на материале английского и немецкого языков) : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Л. И. Макарова. – Минск, 1975. – 192 л.
5. *Никитин, М. В.* О таксономии языковых единиц / М. В. Никитин // Проблемы общей и романо-германской семасиологии / Владим. гос. пед. ин-т. – Владимир, 1973. – С. 3–92.
6. *Петров, А. П.* Изучение синонимичных отношений на материале разновременных переводов одного и того же произведения (диахронический аспект) / А. П. Петров // Системность внутриязыковых и межъязыковых отношений / В. А-. Дорошенков [и др.]; науч. ред.: Н. А. Маслова, Э. М. Солодухо. – Казань, 1985. – С. 61–70.

7. *Материнская, Е. В.* Партонимы в лексической системе языка / Е. В. Материнская // Studia Germanica et Romanica: Іноземн. мови. Зарубеж. літ. Методика викладання. – 2008. – Т. 5, № 2. – С. 71–80.
8. *Рыжук, Н. С.* Коррелятивные отношения части и целого: семантический и лингвокультурологический аспекты : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Н. С. Рыжук. – Ставрополь, 2008. – 193 л.
9. *Харитончик, З. А.* Логические основания семантических отношений / З. А. Харитончик, А. А. Шавель // Вестн. Мин. гос. лингвист. ун-та. Сер. 1, Филология. – 1998. – № 3. – С. 3–9.
10. *Харитончик, З. А*. Способы концептуальной организации знаний в лексике языка / З. А. Харитончик // Очерки о языке. Теория номинации. Лексическая семантика. Словообразование : избр. тр. / З. А. Харитончик. – Минск, 2004. – С. 90–116.
11. *Шавель, А. А.* Типы семантической организации лексических полей в современном английском языке : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / А. А. Шавель. – Минск, 1998. – 122 л.
12. *Croft, W.* Linguistic evidence and mental representation / W. Croft // Cognitive Linguistics. – 1998. – Vol. 9, № 2. – P. 151–173.
13. *Geeraets, D.* Cognitive grammar and the history of lexical semantics / D. Geeraets // Topics in cognitive linguistics / ed. B. Rudzka-Ostyn. – Amsterdam, 1988. – P. 647–677.
14. *Смирницкий, А. И.* Об особенностях обозначения направления движения в различных языках / А. И. Смирницкий. – Иностранные языки в школе. – 1953. –№ 2. – С. 3–12.
15. *Шайкевич, А. Я.* Распределение слов в тексте и выделение семантических полей / А. Я. Шайкевич // Иностранные языки в высшей школе. Тематический сборник. – 1963. – Вып. II. – С. 14–26.
16. *Виноградова, В. С.* Смысловая структура слова и семантическая группа в структуре семасиологического уровня на примере качественных прилагательных немецкого языка : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / В. С. Виноградова. – Л., 1971. – 170 л.
17. *Костина, Л. Т.* Исследование группы прилагательных возраста в современном английском языке (в сопоставлении с русским): дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Л. Т. Костина. – М., 1978. – 250 л.
18. *Черкасская, Е. Б.* Способы выражения возраста в английском языке / Е. Б. Черкасская // Английская фразеология и устойчивые нефразеологические словосочетания. – М., 1978. – С. 29–42.
19. *Беженар, І. С.* Фразеологічна номінація віку людині в сучасній англійській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / І. С. Беженар ; Київський державний лінгвістичний університет. – Київ, 1994. – 25 с.
20. Collins COBUILD advanced learner’s English dictionary / ed. J. Sinclair. – 5th ed. – Glasgow : HarperCollins Publ., 2006. – 1712 p.
21. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы : больш за 65 000 слоў / І. М. Бунчук [і інш.]; пад рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко. – Мінск : Беларус. энцыкл., 1996. – 783 с.

О. А. Шуманская
г. Минск, Беларусь

КОРПОРАТИВНЫЙ ДИСКУРС В КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ БЕЛАРУСИ

В последнее время сфера корпоративной коммуникации все чаще привлекает внимание отечественных исследователей. В 2016–2018 годах появились публикации, посвященные анализу разных аспектов коммуникативной деятельности белорусских организаций: формированию положительного имиджа организаций в качестве поставщиков товаров и услуг, партнеров и работодателей. Изучаются рекламная коммуникация, новые форматы делового общения («Презентация в лифте или Elevator Pitch»), вопросы коммуникативной компетентности работников организации, межличностной деловой (коммуникация в творческих командах и малых группах, модели критики и т.д.) и межкультурной коммуникации. Внимание уделяется новым инструментам коммуникации: корпоративным сайтам, блогам, прессе. Изменяется фокус изучения – от рассмотрения отдельных жанров до комплексного изучения стратегической корпоративной коммуникации организаций [1; 2; 3; 4; 5; 6].

Интерес к сфере корпоративной коммуникации обусловлен влиянием, которое организации оказывают на общество. Как отмечают М. Г. Шилина и И. П. Ромашова, корпорации – это «доминирующие социальные институты нашего времени», они «все больше включаются в общественные процессы» [7]. Мы видим, как организации, используя инструменты рекламы и PR, формируют не только потребности, но и витальные ценности, побуждая участвовать в общественных и благотворительных акциях: «Velocity» и «Чытаем па-беларуску» от A1, «Джазовые вечера» с банком «БелВЭБ», «Мобильная библиотека» и «День без автомобиля» от МТС, «E-kids» от EPAM Systems, «Реставрация исторического памятника архитектуры XVI века – Любчанский замок» от ОАО «Приорбанк»), серия видеоновелл «Уникальная Беларусь» о необычных людях от бренда «Бульбашъ».

Исследователи также не могут не заметить того пристального внимания, которое корпорации уделяют «языковому дизайну», «оформлению речи своих сотрудников» [7] для повышения эффективности работы организаций. И. П. Ромашова пишет о том, что «уровень осознанного вмешательства корпораций в языковые практики персонала с помощью особых технологий» растет. Для обозначения этого процесса она использует термин Н. Фэрклоу «технологизация дискурса». Он включает: «исследование дискурсивных практик, проводимое корпорациями; разработку собственных дискурсивных практик в соответствии с институциональными целями и задачами, а также обучение персонала этим разработанным практикам» [7]. Учитывая агрессивную конкурентную среду, можно утверждать, что значимость корпоративных коммуникаций как бизнес-инструмента будет расти, а также необходимость их изучения.

В настоящее время в работах отечественных и зарубежных исследователей понятие «корпоративный дискурс» определяется по-разному. Часто «деловой дискурс», «бизнес-дискурс» и «организационный дискурс» используются в качестве синонимов «корпоративного дискурса». Но несмотря на смежность этих понятий, они обладают существенными различиями.

Словари дают различные значения терминов «корпорация» и, соответственно, «корпоративный», как относящийся к корпорации. В словаре бизнес-терминов корпорация определяется как «группа физических лиц, объединившихся для проведения совместной деятельности и организующих обычно с этой целью акционерное общество» [8]. Толковый словарь Ожегова определяет этот термин как: 1. «Объединенная группа, круг лиц одной профессии, одного сословия», 2 «одна из форм монополистического объединения» [9]. В словаре социолингвистических терминов корпорация является синонимом социальной группы, выделяемой по общим признакам, таким как профессия, возраст и другие. В этом словаре понятия «корпоративный жаргон» и «групповой жаргон» определяются в одной статье как: «социально обусловленные разновидности национального языка, основанные на обособлении людей по социальным признакам, по возрасту, образу жизни, по видам не связанной с профессией деятельности, по общности интересов; разновидность социальных диалектов» [10].

В работах по исследованию корпоративной коммуникации выделяются три основных подхода к трактовке термина «корпорация»: более узкий, в рамках которого к корпорациям принято относить только коммерческие организации. Этого подхода, скорее всего, придерживается А. Ю. Горчева, определяя корпоративные медиа как «те СМИ, которыми занимается бизнес» [11].

Более широкий и наиболее распространенный среди исследователей подход включает вместе с коммерческими организациями и некоммерческие. Ю. М. Чемякин одним из первых использует этот подход. Он пишет о том, что «корпорация» рассматривается как организационная форма компании … и, в широком смысле, как объединение, союз, общество» [12]. Этого же подхода придерживается Б. А. Играев, который дает широкое определение корпорации: «Организация, поставившая перед собой определенные цели, действующая на общественное благо, обладающая определенными правами, являющаяся юридическим лицом, действующая на постоянной основе и несущая ограниченную ответственность» [13]. Н. Г. Витковская, вслед за ними, определяет корпорации не только как «производственные организации, а образовательные, научно-исследовательские и др. [14].

Существует и третий подход, предельно широкий и наиболее близкий к социолингвистическому пониманию термина – как социальной группы, выделяемой на основании общих признаков. Таким образом Н. Т. Фрольцова определяет корпорацию как: «любое условно взятое сообщество, очерченное рамками какой-либо деятельности» [15].

Согласно словарю бизнес-терминов бизнес – это «предпринимательская деятельность, дело, приносящее доход или другую материальную выгоду» [16]. Н. П. Науменко и Ю. В. Стодолинская определяют бизнес-дискурс как «разновидность институционального дискурса, который обслуживает профессиональное сообщество субъектов и клиентов бизнеса и организовывается вокруг ключевых концептов: предпринимательство, управлять, рынок, прибыль» [17]. Таким образом, корпоративный дискурс и бизнес-дискурс не являются синонимами, кроме тех случаев, когда речь идет о коммуникации коммерческих организаций.

Деловой дискурс относят к институциональному типу общения и определяют как «целенаправленную статусно-ролевую речевую деятельность людей, общей характерной чертой которых являются деловые отношения (производство товаров, финансирование этого производства, предоставление денежных займов, торговля, страхование, коммерция, продажа продукции и различные услуги, такие как бухгалтерский учет, распределение и ремонт товаров, покупка, продажа товаров или услуг, предварительные переговоры по этим видам деловых отношений), охватывающие не только организации внутри, но и связи между организациями, а также коммуникацию между организациями и отдельными индивидами, базирующуюся на нормах и правилах общения, принятых в деловом сообществе» [18].

Корпоративный дискурс, в отличие от делового и бизнес-дискурсов, не всегда носит институциональный характер. Как отмечает И. П. Ромашова, корпоративный дискурс охватывает «не только официальные, но и неформальные корпоративные коммуникации: многожанровый корпоративный фольклор, сетевые неофициальные коммуникации сотрудников, их общение в Интернете…» [7]. В этом плане «корпоративный дискурс» – более широкое понятие, чем «бизнес» и «деловой дискурсы».

Существенными различиями между корпоративным и деловым дискурсами также являются «субъекты дискурсов – те социальные институты, которые они представляют. Для делового субъекта – это деловое сообщество, а для корпоративного дискурса субъектом выступает как отдельная организация, так и институт корпорации в целом» [7].

Каким же образом определять корпоративный дискурс и какими отличительными характеристиками он обладает? Мы разделяем точку зрения И. П. Ромашовой в том, что корпоративный дискурс – это «то, что корпорации привносят в стандартизированную деловую коммуникацию, все, что делает общение в группе действительно «корпоративным» и выделяет данную организацию среди аналогичных». Это «разновидность институциональной коммуникации сообщества (организации) или института корпорации в целом, обеспечивающие профессиональную деятельность группы или института, закрепление группы или института в социетальной и дискурсивной системах, формирующие ощущение сопричастности группе и потребность осуществлять эту совместную деятельность, а также позиционирование группы в сознании внешних и внутренних целевых аудиторий» [7].

Такой подход предполагает комплексное изучение корпоративной коммуникации, внутренней, внешней, формальной и неформальной, одной или нескольких организаций в контексте их взаимодействия с окружающей социальной и культурной средой. Целесообразным в данном случае является контент-анализ корпоративных медиатекстов.

Важной составляющей любой корпоративной культуры являются ценности, которые транслируются в текстах внутренней и внешней коммуникации. Через корпоративные медиатексты белорусские организации рассказывают о собственной *инновационности, опыте, лидирующих позициях по объемам производства, качестве, высоком уровне профессионализма, современности*: «*Открытое акционерное общество "Ковры Бреста" – производитель* ***современных*** *качественных ковровых изделий в Республике Беларусь. Предприятие было основано в 1960 году и за свою полувековую историю заняло* ***лидирующие*** *позиции в ковроткачестве», «Группа компаний АгроСистема с 2003 года представляет как на белорусском рынке, так и на рынке СНГ* ***инновационные*** *технологии в области животноводства…», «****Крупнейший*** *производитель различных видов пряди…», «"Ручайка" –* ***современное*** *предприятие в Республике Беларусь…», «Добро пожаловать в мир качественных белорусских товаров!*».

Как ключевая ценность в медиатекстах некоторых предприятий позиционируется тесная связь истории предприятия с белорусской историей. О развитии организации рассказывается через призму исторических событий: *«У дакументах Вялікага Княства Літоўскага бровары ўпершыню згадваюцца ў XVI стагоддзі. У 1876 г. лідскі мешчанін Носель Зелікавіч Пупко будуе піўны завод. Праз 140 год лідскі бровар пацвердзіць статус найстарэйшага з дзеючых піваварных заводаў Беларусі… У канцы верасня 1915 г. Ліду акупуюць нямецкія войскі. Завод ізноў варыць піва. А ў 1919 г. горад пераходзіць да Чырвонай арміі, якая патрабуе квасу. Так у 1920 г. узнікае лідскі квас…», «Как известно речичанам, в 2012 году Речицкий метизный завод отметил свое 100-летие. Важным пунктом юбилейной программы стало открытие памятной доски основателям завода – братьям Владимиру и Борису Рикк, что явилось актом восстановления справедливости в отношении людей, в свое время так много сделавших для завода, города и района в целом…»*.

Предметом исследования корпоративного дискурса также выступают те языковые средства, при помощи которых организации формируют и транслируют собственную «корпоративность» – чувство принадлежности и лояльности к организации, ее уникальности у работников, покупателей и других целевых аудиторий. Использование этих языковых средств носит как осознанный, так и неосознанный характер и может свидетельствовать об уровне сформированности корпоративной культуры (совокупности ценностей и убеждений, разделяемых работниками фирмы, которые предопределяют их поведение и характер жизнедеятельности организации).

Одним из частных случаев проявления корпоративной культуры в корпоративных медиатекстах, на наш взгляд, является частое использование

местоимений 1-го и 2-го лиц. Белорусские коммерческие организации можно условно разделить на те, которые активно используют в корпоративных медиатекстах, размещенных на собственных официальных сайтах и страницах в социальных сетях, местоимения 1-го и 2-го лиц единственного и множественного числа. Местоимения *наши, нас* встречаются в названиях разделов: *Наши новости*, *Наша миссия*, *Наши клиенты*, *О нас* вместо *О компании*. Важным показателем является частотность употребления местоимений *мы, нас, наши: результаты нашей работы, почему выбирают нас, как с нами связаться, читайте наши новости*. Например, текст из 86 слов включает 10 местоимений 1-го лица: *Добро пожаловать на сайт «Агромашмаркет»! Основным направлением* ***нашей*** *деятельности является удовлетворение потребностей производителей сельскохозяйственной продукции в сельскохозяйственной технике, запасных частях и расходных материалах. Сотрудники* ***нашей*** *компании работают на рынке запчастей с 2002 года.* ***Наш*** *персонал обладает необходимыми техническими знаниями, чтобы ответить* ***нашим*** *клиентам на многие вопросы.* ***Наш*** *опыт позволяет* ***нам*** *максимально качественно выполнять взятые на себя обязательства.* ***Мы*** *прилагаем все усилия для генерации только выгодных предложений для* ***наших*** *состоявшихся и будущих партнеров. Особое внимание* ***мы*** *уделяем формированию честных и долговременных деловых отношений с* ***нашими*** *клиентами*. Частое использование местоимений 1-го лица создает впечатление (и, вероятно, является свидетельством) вовлеченности работников в жизнь организации, их ответственности за предоставляемые услуги или производимые продукты. Вместе с использованием местоимений и глаголов в форме 2-го лица достигается эффект межличностной коммуникации между представителями компании (авторами текста) и читателями: *Как* ***вы*** *можете с* ***нами*** *связаться*, *Приглашаем* ***Вас*** *и* ***Ваших*** *сотрудников на выставку «Металлообработка – 2017»*, ***Мы*** *оформим документы и доставим* ***Ваш*** *товар*, ***Мы*** *открыты, доброжелательны и честны в отношениях с* ***Вами***, ***Мы*** *способствуем развитию* ***Вашего*** *бизнеса*. В сравнении с этим тексты, лишенные местоимений формы 1-го и 2-го лица, производят другое впечатление: отстраненности сотрудников от жизни компании: *ОАО «БПХО» обладает полным циклом производства: переработка хлопка, изготовление пряжи и выпуск готовых швейных изделий. ... Неизменное качество, экологичность и практичность тканей, удобство в использовании и эксклюзивные дизайны европейского образца, сочетание бесценного опыта и знания последних модных трендов позволяют ОАО «БПХО» быть настоящим экспертом в области домашнего текстиля.*

Таким образом, корпоративный дискурс отличается от стандартизированной институциональной коммуникации тем, что в нем могут проявляться уникальные особенности определенной корпоративной культуры. Обладая сходствами с деловым и бизнес-дискурсами, он все-таки является самостоятельным видом институциональной коммуникации, что влияет на цели и методы его изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коммуникативное пространство Беларуси : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 24 нояб. 2016 г. / Мин. гос. лингв. ун-т; редкол.: Т. В. Поплавская (отв. ред.) [и др.]. – Минск : МГЛУ, 2017. – 176 с.
2. Коммуникативные стратегии : тезисы IX Междунар. науч. конф., Минск, 23 нояб. 2017 г. / Мин. гос. лингв. ун-т; редкол.: Т. В. Поплавская (отв. ред.) [и др.]. – Минск : МГЛУ, 2017. – 88 с.
3. *Гладко, М. А.* Коммуникативная компетентность как составляющая профессиональной компетентности белорусских менеджеров / М. А. Гладко // Вестн. МГЛУ. Сер. 1. Филология. – 2017. – № 4 (89). – С. 13–19.
4. *Гладко, М. А.* Коммуникативный дизайн профессионального формата XXI века – Elevator Pitch [Электронный ресурс] / М. А. Гладко // Язык, культура и профессиональная коммуникация в современном обществе : материалы интернет-конференции, Тамбов, 20 мая 2016 г. – Режим доступа : http://www.tsutmb.ru/nauka/internet-konferencii/2016/yazik-kultura-prof-comm/5/glad-ko.pdf. – Дата доступа : 22.03.2018.
5. Коммуникация в социально-гуманитарном знании, экономике, образовании. Организационная коммуникация – 2016 : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 7–9 апр. 2016 г. / Бел. гос. ун-т; редкол.: О. В. Терещенко (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Изд. центр БГУ, 2016. – 435 с.
6. Корпоративные стратегические коммуникации [Электронный ресурс]: сб. науч. ст. / редкол.: С. В. Дубовик [и др.]. – Минск : БГУ, 2016. – Режим доступа : http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/159367/3/Корпоративные стратегические коммуникации.pdf. – Дата доступа : 17.12.2017.
7. *Ромашова, И. П.* К определению термина «корпоративный дискурс» в современной лингвистике / И. П. Ромашова // Омск. науч. вестн. – 2015. – № 3. – С. 43–45.
8. Корпорация [Электронный ресурс] // Словарь бизнес-терминов. – Режим доступа : http://rosinvest.com/dic/business/6624. – Дата доступа : 04.04.2018.
9. Корпорация [Электронный ресурс] // Толковый словарь Ожегова. – Режим доступа : http://ozhegov.textologia.ru/definit/korporaciya/?q=742&n=176485. – Дата доступа : 02.04.2018.
10. Корпорация [Электронный ресурс] // Словарь социолингвистических терминов. – Режим доступа : http://www.iling-ran.ru/library/sociolingva/slovar/sociolinguistics_dictionary.pdf. – Дата доступа : 20.11.2017.
11. *Горчева, А. Ю.* Корпоративная журналистика / А. Ю. Горчева. – М. : Вест-Консалтинг, 2008. – 220 с.
12. *Чемякин, Ю. В.* Региональная пресса как организатор политического диалога: дис. канд. фил. наук : 01.10.01 / Ю. В. Чемякин. – Екатеринбург, 2003. – 171 л.
13. *Играев, Б. А.* Корпоративные СМИ и коммуникации в бизнес-процессах / Б. А. Играев // Изв. Тульск. гос. ун-та. Гуманит. науки. – 2012. – № 1, Т. 1. – С. 15–19.

14. *Витковская, Н. Г.* Тенденции развития корпоративных СМИ: от многотиражек до конвергентных корпоративных медиа / Н. Г. Витковская // Вестн. Волжск. ун-та. – 2017. – № 2, Т. 1. – С. 1–7.
15. *Фрольцова, Н.* Специфика корпоративных СМИ на постсоветском медиарынке / Н. Фрольцова // Корпоративная пресса в структуре СМИ Республики Беларусь: традиции, опыт, путь развития : материалы Респ. науч.-практ. конф., 1–2 ноября 2013 г. / редкол.: С. В. Дубовик (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2014. – С. 215–224.
16. Предпринимательство [Электронный ресурс] // Словарь бизнес-терминов. – Режим доступа : https://www.klerk.ru/slovar/bus/term/62882/. – Дата доступа : 01.04.2018.
17. *Стодолинская, Ю. В.* Бизнес-дискурс как самостоятельный вид дискурса [Электронный ресурс] / Ю. В. Стодолинская // Перевод и сопоставительная лингвистика. – 2013. – Вып. 9. – С. 82–86.
18. *Шлепкина, М. А.* Деловой дискурс как институциональное явление. Роль клише в деловом дискурсе / М. А. Шлепкина // Современная филология : материалы Междунар. науч. конф., г. Уфа, апрель 2011 г. – Уфа : Лето, 2011. – С. 222–227.

ЖАНРЫ И СТИЛИ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В. А. Байко
г. Санкт-Петербург, Россия

ИНТЕРТЕКСТ В ПЕЙЗАЖЕ СОВРЕМЕННОГО БРИТАНСКОГО ДЕТЕКТИВА

На сегодняшний день ни у кого не вызывает сомнений то, что одним из главных признаков художественного текста можно назвать его межтекстовые связи. Упоминание или прямое включение автором фрагмента чужого текста активно используется как средство усиления выразительности [1] и информационной насыщенности повествования [2]. По способу включения и набору прецедентных текстов можно говорить об авторских предпочтениях и его читательской аудитории.

Социальные изменения в жизни общества, безусловно, находят свое отражение и в художественной литературе. Детективный жанр как типичный представитель массовой литературы выступает в качестве репрезентанта информационного пространства современного общества.

Изучению детективного жанра посвящены работы отечественных и зарубежных исследователей: А. Г. Адамова 1980, Г. А. Анджапаридзе 1999, С. П. Бавина 1991, Б. Брехта 1938, Н. Н. Вольского 1996, А. З. Вулиса 1986, J. G. Cawelti 1997, P. Messent 2013, Ch. Rzepka 2005, J. Scaggs 2005, Tz. Todorov 1977 и др.

Говоря об исследованиях произведений детективного жанра, можно отметить, что при всем многообразии подходов и методов его анализа, остаются неизменными родовые признаки: преступление – расследование – разгадка: «Родовые признаки жанра, его принципиальная схема – единственное, что остается неизменным на протяжении десятилетий. Детектив содержит преступление, расследование и разгадку» [3, с. 4].

Следует отметить, что современный британский детектив представляет собой текст, относящийся к типу полицейского детектива. Наравне с элементами, свойственными любому детективному произведению, в современном британском полицейском детективе основной особенностью является то, что на первый план выдвигается повседневная деятельность полиции, фактические методы и процедуры ее работы. Если в классическом детективе главным является логика самих событий, которые разворачиваются вокруг героя, то в полицейском детективе реализм является основой для описания процесса расследования, характеров персонажей и их действий [4].

В текстах современного британского детектива отображен криминальный аспект общественной жизни Великобритании. Автор полицейского детектива стремится, прежде всего, раскрыть социальные причины преступ-

ления. Острие повествования данных текстов направлено как на достоверность описания героев и событий, так и на реалистичность обстоятельств и мотивов происходящего. Благодаря данной особенности тексты современного британского детектива становятся уникальным объектом для исследования тенденций применения лингвистических средств в массовой англоязычной литературе.

Отличительной особенностью организации художественного текста является наличие в нем имплицитной информации или контекста, то есть информации, не имеющей непосредственно языкового носителя. Такая возможность появляется благодаря использованию традиционных смысловых стереотипов в описаниях предметов или явлений окружающего мира. Антропоцентрический подход, доминирующий в современной науке о языке, определяет интерес к пейзажному описанию как к специфическому изобразительному средству.

В. Н. Рябова говорит о пейзаже как о своеобразном комплексе информации с характерными признаками внутренней организации: «В художественном тексте пейзаж создает дополнительный пласт информации, которая обладает своим содержанием, совокупностью признаков, влияющих на читательское восприятие текста и его форму выражения» [5, с. 74].

Фрагмент текста с описанием природы, таким образом, передает читателю не только представление о материальном объекте, но и закрепленные за ним в социальных практиках наборы эстетических значений.

«Пейзаж начинается только с того момента, когда через природу выражается состояние души человека, когда «внешнее» и «внутреннее» становятся неразрывным» [6, с. 15].

Автор полицейского детективного текста использует пейзаж для создания реалистичной обстановки, на фоне которой разворачивается действие. Описание мест, объектов и событий, знакомых читателю по его повседневной жизни, усиливают интерес к повествованию.

В данной работе мы ставим перед собой задачу рассмотреть основные способы и функции реализации интертекста в современном британском детективе на материале романов С. Бута и П. Робинсона.

В современном британском детективе интертекст в большинстве случаев представлен не прямым цитированием, а отсылкой или упоминанием о тематическом фрагменте прецедентного текста, то есть приемом аллюзии. Литературная энциклопедия дает следующее определение данному приему: «отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, политической жизни либо к художественному произведению» [7, с. 28].

Для нашего исследования важным является само значение используемого фрагмента чужого высказывания для авторского текста, то есть его функциональность. Предложенный А. Г. Мамаевой способ дифференциации аллюзий по их функциональной значимости органично подходит для нашей работы. А. Г. Мамаева разделяет использование аллюзии автором текста на локальную, значение которой не выходит за рамки конкретного фрагмента,

и на тематически значимую, со значением актуальным для всего текста. По ее мнению, в любом тексте есть доминантные моменты, определяющие архитектонику всего произведения. Использование доминантной аллюзии позволяет автору в сжатой форме передать главную идею своего произведения. В свою очередь, локальные аллюзии способствуют поступательному развитию доминантной темы на всем протяжении повествования. Именно от функциональности локальной аллюзии зависят выразительность и эмоциональность всего произведения [8].

Форма реализации интертекста в романах П. Робинсона и С. Бута представляет собой локальные аллюзии, которые служат для характеристики места и времени действия, создавая яркость описываемого образа: *That Sunday evening, the rain was sweeping down the windowpanes in torrents and bouncing on the cobbles in the market square. The lamps were on in the pubs and shop windows, and Christmas lights and decorations hung all around the square, giving the scene a distinctly* ***Dickensian*** *aspect* ‘В тот воскресный вечер дождь лил по окнам как из ведра и барабанил по булыжникам на рыночной площади. В пабах и витринах магазинов горели лампы, Рождественские огни и украшения, развешанные вокруг площади, придавали всей обстановке Диккенсовский вид’ [9, p. 79] (здесь и далее перевод автора – *В. А.*). В данном примере автором для описания рождественской атмосферы на улицах города используется аллюзия *Dickensian*, через которую прослеживается связь с творчеством Ч. Диккенса и художественным пространством, созданным данным писателем в своих произведениях. Главным здесь является то, что для британца его национальные особенности празднования Рождества связаны с картинами преображения обыденного Лондона в сказочный мир из романов Ч. Диккенса.

В другом примере: *She could see that view of the city from a distance, its cluster of towers faintly blurred, as if standing in a mist. A first glimpse* ***of the Emerald City.*** ‘Она могла издали рассмотреть образ города, его башни едва виднелись, словно в тумане. Мимолетное видение Изумрудного города’ [10, p. 119]. Для передачи чарующего образа города Бирмингема автор вводит аллюзию, восходящую к детской книге американского писателя Л. Ф. Баума «The Wonderful Wizard of Oz» (1900), в которой рассказывается об удивительном путешествии девочки Дороти в волшебный Изумрудный город.

Нередко локальная аллюзия также используется для создания образов, акцентируя внимание читателя на отдельных элементах описываемого объекта или явления: *Seen from the valley, these gritstone edges resembled the long, broken battlements of an old fortress. One of Cooper’s nieces, seeing the edges one day, had said they were like the ruins of* ***Helm’s Deep*** *after the siege of the orc army* ‘Видимый из долины горный хребет напоминал длинную, разбитую зубчатую стену старой крепости. Одна из племянниц детектива Купера, однажды увидев хребет, сказала, что он похож на развалины Хельмовой Пади после осады армии орков’ [11, p. 174]. В данном примере вершины гор сравниваются с развалинами крепости, охраняющей долину

Хельмовой Пади, в которой войско Рохана под предводительством короля Теоденома выдержало осаду армии орков Сарумана, из произведения Д. Р. Толкина «The Lord of the Rings» (1968), что вносит мистический характер в описание окружающей местности.

Локальная аллюзия как интенсификатор эмоций позволяет автору через пейзаж передать разное настроение героя: *Her nerves gradually gave way to professional curiosity, and she noted with interest that the carpets had been taken up, leaving only the bare concrete floors and wooden stairs, and that the living room had been stripped of furniture, too, even down to the light fixtures. Several holes had been punched in the walls, no doubt to ensure that no bodies had been entombed there. Annie gave a little shudder.* ***Poe's "The Cask of Amontillado****" was one of the more frightening stories she had read at school* 'Ее нервность постепенно уступила место профессиональному любопытству и она с интересом заметила, что ковры были сорваны, оставив один голый бетонный пол и деревянные ступени, гостиная была лишена всякой мебели, даже светильники были выдраны. Несколько дыр было пробито в стенах, несомненно, чтобы убедиться, что там не было погребено никаких тел. От этого Энни слегка вздрогнула. «Бочонок амонтильядо» Э. По был самым жутким рассказом, который она читала в школе' [12, p. 265]. В примере автор для передачи чувств героини, оказавшейся на месте преступления, прибегает к аллюзии, отсылающей к рассказу Э. По «The Cask of Amontillado» (1846), в котором главный герой повествует о своей расправе над обидчиком. Монтрезор заманил Фортунато хитростью в подвал своего замка и заживо замуровал в стене.

Таким образом, по результатам нашего исследования можно утверждать, что в детективных текстах С. Бута и П. Робинсона аллюзия в пейзаже представлена только в локальных позициях. Формы ее доминантных значений отсутствуют. В подавляющих случаях авторы используют данный прием для усиления выразительности фрагментов с описаниями места и времени действия. Гораздо реже аллюзия в указанных текстах передает эмоционально-оценочное состояние героя и/или ассоциативные образы конкретных объектов и социальных явлений.

Другим способом реализации интертекста в текстах современного британского детектива является цитата. Вопросам функционирования цитаты посвящены работы И. В. Арнольд. В частности, она говорит о широких экспрессивных возможностях интертекста, которые открывает трансформированность цитаты. Так, отмечает И. В. Арнольд, усеченная цитата из общеизвестного текста обусловливает подъем имплицитных значений, чем активизирует читательскую активность. Находясь в сильной позиции, то есть, представляя название произведения или являясь его эпиграфом, цитата становится носителем основной темы. В тоже время, подвергаясь трансформации, например перестановке слов или включения дополнения, по аналогии с каламбуром цитата может менять устоявшиеся значения фразеологизмов, тем самым эмоционально насыщая отдельный фрагмент текста [13].

Данная форма интертекста в анализируемом материале представлена в виде полной и усеченной цитат. Цитата или ее фрагмент без изменений включаются автором в текст для усиления эмотивного и/или оценочного аспекта высказывания: *Before setting off, he stood for a moment, resting his hands on the warm stone wall and looked down at the bare rocks where Gratly waterfalls should be. A quote from a T. S. Eliot poem he had read the previous evening came to his mind:* ***"Thoughts of a dry brain in a dry season."*** *Very apt. It had been a long drought; everything was dry that summer, including Banks's thoughts* [14, с. 24] 'Перед тем как уйти он [Бэнкс] остановился на минуту, облокотившись на теплую каменную стену и глядя на голые скалы, где должен был быть водопад Грэтли. Ему на ум пришла цитата из поэмы Т. С. Элиота, которую он читал вчера вечером: «Сухие мысли в голове в сухую пору». Очень уместно. Была сильная засуха; все высохло этим летом, включая и мысли Бэнкса'. Автор использует полную цитату из поэмы Т. С. Элиота «Gerontion», представляющую собой драматическое повествование пожилого человека, пережившего Первую Мировую войну, об опустошенности окружающего мира. Для усиления передачи эмоционального состояния главного героя его чувство уныния и безысходности сравнивается с картиной безжизненности и бессилия, изображенной в поэме.

В данном примере: *The square and the buildings around it glowed pale gray-gold in the early light. Banks had his window open a couple of inches, and the sound of the church congregation singing* ***"We plough the fields, and scatter"*** *drifted in* 'Площадь и здания вокруг него светились бледным серо-золотым в ранних лучах рассвета. Окно у детектива Бэнкса было чуть приоткрыто и звуки пения церковных прихожан «Мы пашем поля и сеем» влетали в него' [15, p. 17]. Исходная цитата – «We plough the fields, and scatter / the good seed on the land, / but it is fed and watered / by God's almighty hand: / he sends the snow in winter, / the warmth to swell the grain, / the breezes, and the sunshine, / and soft, refreshing rain» [16]. Усеченная цитата, заимствованная из Английского гимна, традиционно исполняемого на праздник урожая, существует автономно, так как переносится в авторский текст без изменений и выделяется как отдельная смысловая единица кавычками. Данный интертекст может быть охарактеризован как цитата локального действия, применяемая автором для создания атмосферы праздничного воскресного утра.

Проведенный анализ текстов современного британского детектива С. Бута и П. Робинсона показал, что авторы отдают предпочтение комплексному использованию средств реализации интертекста в своих произведениях. Применяемые ими приемы: локальная аллюзия, усеченная и полная цитаты, позволяют достаточно широко реализовывать выразительные и эмоциональные возможности интертекста. В тоже время надо отметить полное отсутствие привлечения указанных приемов в качестве носителей основной темы произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Задорнова, В. Я.* Слово в художественном тексте / В. Я. Задорова // Язык, сознание, коммуникация : сб. ст. – М. : МАКС Пресс, 2005. – Вып. 29. – С. 115–125.

2. *Валгина, Н. С.* Теория текста / Н. С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 280 с.
3. *Бавин, С. П.* Зарубежный детектив XIX века (в русских переводах) / С. П. Бавин. – М. : Кн. палата, 1991. – 206 с.
4. *Scaggs, J.* Crime Fiction / J. Scaggs. – New York : Routledge, 2005. – 170 p.
5. *Рябова, В. Н.* Пейзажная единица текста: семантика, грамматическая форма, функция : на материале произведений А. П. Чехова : дис. … канд. филол. наук / В. Н. Рябова. – Тамбов, 2002. – 196 л.
6. *Луценко, Р. С.* Концепт «пейзаж» в структуре англоязычного прозаического текста : дис. … канд. филол. наук / Р. С. Луценко. – Саранск, 2007. – 206 л.
7. *Николюкин, А. Н.* Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
8. *Мамаева, А. Г.* Лингвистическая природа и стилистические функции аллюзии : автореф. дис. …канд. филол. наук / А. Г. Мамаева. – М., 1977. – 24 с.
9. *Robinson, P.* Sleeping in the Ground / P. Robinson. – London : Hodder & Stoughton LTD, 2017. – 384 p.
10. *Booth, St.* Lost River / St. Booth. – London : HarperCollins Publishers, 2010. – 368 p.
11. *Booth, St*. The Devil's Edge / St. Booth. – London : Sphere, 2011. – 344 p.
12. *Robinson, P.* Aftermath / P. Robinson. – London : Pan MacMillan, 2002. – 528 p.
13. *Арнольд, И. В.* Семантика, Стилистика. Интертекстуальность : сб. ст. / И. В. Арнольд. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 452 с.
14. *Robinson, P*. In a Dry Season / P. Robinson. – London : Pan MacMillan, 2014. – 512 p.
15. *Robinson, P.* Blood at the Root / P. Robinson. – New York : HarperCollins Publishers Inc, 2011. – 308 p.
16. *English hymn* [Electronic resource]. – Mode of access : https://hymnary.org/text/we_plow_the_fields_and_scatter. – Date of access : 12.03.2018.

О. А. Велюго
г. Минск, Беларусь

«УРОВНИ ЖИЗНИ»: НА СМЕРТЬ ПЭТ КАВАНЫ, СУПРУГИ ДЖ. БАРНСА

И будет жизнь с ее насущным хлебом,
С забывчивостью дня.
И будет все – как будто бы под небом
И не было меня!

М. Цветаева

О личности Дж. Барнса читателю известно, что он прекрасный эрудит; что он не только сдержан, как и положено истинному англичанину, но и безмерно скромен; что он всю жизнь боялся собственной смерти, о чем

пишет уже в первом своем романе от своего настоящего имени – в полуавтобиографическом «Метроленде» («Metroland», 1982), романе о юности и кризисном переходе в зрелость. Настолько боялся, что весной 2008 г. увидела свет книга под символическим названием «Нечего бояться» («Nothing to Be Frightened of», 2008) – размышление о смерти. В конце концов, название двойственно: его также можно перевести как «Ничто, которого нужно бояться». По иронии судьбы, буквально через полгода после публикации книги его супруге поставили зловещий диагноз.

И уже несколько лет писатель переживает смерть своей единственной и любимой жены, которая скоропостижно скончалась от рака головного мозга в 2008 году. Они прожили вместе около 30 лет. Пэт Кавана – именно ей посвящено абсолютное большинство книг Барнса. Они познакомились, когда начинающему прозаику было 32 года. Пэт стала не только его литературным агентом и женой, не только музой, она была для него сердцем его жизни, жизнью его сердца: *the heart of my life; the life of my heart* [1, p. 74].

Любовь и счастье, которыми эта пара светится на своих первых совместных фотографиях, они сумели пронести через всю семейную жизнь [2]. Но очевидная оборотная сторона этого, да и всякого, семейного счастья состоит в невыносимой утрате, которую кому-то из двоих придется пережить в будущем – эту мысль высказывает писатель, мучительно переживая смерть жены: *Because every love story is a potential grief story* [1, p. 74].

Но как пережить эту утрату? Как ее осмыслить? Как выразить словами? Как жить дальше? Что может сказать человек, кроме набора банальных фраз, кроме слов «смерть», «горе», «несчастье», которые по мысли Барнса-постмодерниста, все же оказываются единственно верными? «Ничего современно-уклончивого или наукообразного», пишет Барнс в «Уровнях жизни» [1], поскольку в пограничной ситуации уместны лишь самые простые и ясные слова. В «Попугае Флобера», другом раннем романе Барнса, прославившем писателя, потерявший возлюбленную рассказчик высказывает похожую мысль: *The words aren't the right ones; or rather, the right words don't exist. <…> You talk, and you find the language of bereavement foolishly inadequate. You seem to be talking about other people's griefs. I loved her; we were happy; I miss her. She didn't love me; we were unhappy; I miss her. There is a limited choice of prayers on offer: gabble the syllables* [3, p. 161]. Что же говорит опытный писатель на пороге 70-летнего рубежа своей жизни?

Разумеется, он пишет книгу, но лишь спустя четыре года молчания на эту тему. «Уровни жизни» – это книга, которую Пэт Кавана никогда не прочтет, но которую писатель, несомненно прочел ей сам, поскольку обзавелся привычкой ежедневно разговаривать с ее образом, сотканным из воспоминаний. Книга, по обыкновению, посвящена Пэт. Однако посвящение переформулировано: вместо *to Pat* мы видим *for Pat*, поскольку ее самой уже нет, но есть нечто, что любящий мужчина все еще может сделать *для* нее.

Определить жанр этой книги непросто. Это литературное произведение, в котором органично сочетаются элементы биографии и исторической прозы, облеченной в художественную форму, а также мемуаров и эссеистики.

Джулиан Барнс известен своими постмодернистски «гибридными» произведениями, в которых смешивается много литературных и даже журналистских жанров («Попугай Флобера», «История мира в 10 ½ главах», дилогия «Как все было» и «Любовь и т.д.» – наиболее яркие примеры таких романов) и в которых не всегда есть четкая сюжетная связь между главами, как в «Истории мира» или «Попугае Флобера», но всегда есть смысловая связь. Поэтому «Уровни жизни» – не исключение, а скорее новый образец привычной манеры письма и индивидуального стиля писателя.

Три уровня жизни – это три части одной книги, посвященные различным темам, но объединенные в единое целое сложной системой идей, лейтмотивов, мотивов, а также стилистических средств: сравнений, метафор и символов. Основной лейтмотив – это идея соединения сущностей или людей, которые прежде существовали раздельно. Иногда, в случае удачи, возникает такой сильный синергический эффект, что меняется целый мир: *You put together two things that have not been put together before. And the world is changed* [1, p. 3].

Три уровня жизни по Барнсу – это физический уровень над землей, уровень земли и уровень подземный. Однако эти физические уровни бытия человека одновременно глубоко метафоричны, поскольку соответствуют уровням духовного существования человека на протяжении его жизни.

И, в полном соответствии с этой логикой, Барнс рассказывает в первой части «Грех высоты» («The Sin of Height») о первых аэронавтах (а именно о Феликсе Турнашоне по кличке Надар, известнейшем фотографе; англичанине Фреде Бернаби, полковнике Королевской конной гвардии и французской актрисе «божественной» Саре Бернар) и полетах на воздушном шаре, а также о первых фотографиях земли с высоты. Фотография и полет – вот две сущности, которые впервые соединил Надар и тем самым изменил мир навеки.

Что касается духовной точки зрения, Барнс размышляет в этой части о том, что раньше смотреть на землю мог лишь Бог, сейчас человек, глядя в небо, увидел там отнюдь не Бога, но воздушный шар с такими же смертными людьми в корзине. И этот смертный человек смотрит на себя, на землю со стороны, с неба – подобно Богу, которого более нет. Хотя интерес общественности к первым фотографиям с воздушного шара был невелик, а качество фотографий оставляло желать лучшего, в этот момент история человечества сделала огромный скачок, примерно такой же, как через столетие, когда появилась первая фотография Земли из космоса.

Во второй части «На уровне» («On the Level») идет речь о жизни на поверхности земли, т.е. об обычном модусе существования человека на протяжении жизни. Здесь Барнс продолжает свою мысль о соединении двух сущностей и двух людей: *You put together two things that have not been put together before; and sometimes it works, sometimes it doesn't. […] You put together two people who have not been put together before; and sometimes the world is changed, sometimes not. They may crash and burn, or burn and crash. But sometimes something new is made and then the world is changed. Together, in*

that first exaltation, that first roaring sense of uplift, they are greater than their two separate selves. Together, they see further, and they see more clearly [1, p. 33-34]. Настоящая любовь, которая лишь крепнет со временем, как это было у самого Барнса и Пэт, обладает этим синергическим эффектом.

Вторая часть посвящена истории любви аэронавта и военного Фреда Бернаби к великолепной Саре Бернар. Любовная история эта, наиболее вероятно, вымышленная, т.е. здесь повествование представляет собой постмодернистскую историографическую прозу, интерес к которой Барнс демонстрирует на протяжении всего своего творчества (романы «Попугай Флобера», «История мира в 10 ½ главах», «Англия, Англия», «Артур и Джордж»). Барнс рисует воображаемую картину любовного поражения Фреда Бернаби, когда Сара отказывает на его предложение руки и сердца и в очередной раз увлекается кем-то еще. Таким образом, попытка соединить двух людей здесь оказалась безуспешной. По мысли Джулиана Барнса, Бернаби тяжело переживал эту историю до конца своих дней, несмотря на то, что в будущем женился.

В части «На уровне» Сара Бернар и Фред Бернаби много говорят о полетах на воздушном шаре, тем самым тематически продолжая первую часть. Фред Бернаби утверждает, что будущее за аппаратами тяжелее воздуха. Но обсуждая летательные аппараты, оба в действительности одновременно говорят друг о друге, о своих взаимоотношениях: *I shall always be, as you put it, a balloonatic. I shall never take that heavier-than-air machine with anyone* [1, p. 60], – говорит Сара, имея в виду, что никогда не выйдет замуж. Так Сара сравнивает любовь с воздушным шаром, который подчиняется капризам ветра и вместе с тем является символом свободы, а брак – с надежным летательным аппаратом, управляемым летчиком. Подобный метафорический прием – излюбленный у Барнса: писатель часто помещает главную мысль в сферу невысказанного (ярким примером служит рассказ «История Матса Израельсона» из сборника «Лимонный стол» («Lemon Table»)), и это не единственный раз, когда он встречается в книге «Уровни жизни».

Далее Барнс развивает метафору сам, сравнивая любовь с полетом на воздушном шаре и с фотографией: *So why do we constantly aspire for love? Because love is the meeting point of truth and magic. Truth, as in photography; magic, as in ballooning* [1, p. 39]. Не в первый раз Барнс связывает любовь и правду: эта мысль впервые появляется на страницах самого известного, пожалуй, его романа «История мира в 10 ½ главах»: *Love and truth, that's the vital connection, love and truth* [4, p. 238]. В своем зрелом творчестве писатель снова возвращается к этой же мысли: *Love may not lead where we think or hope, but regardless of outcome it should be a call to seriousness and truth. If it is not that – if it is not moral in its effect – then love is no more than an exaggerated form of pleasure* [1]. И по-прежнему, любовь для Барнса – это не только правда, но и волшебство.

Тем самым писатель виртуозно закругляет свое повествование, связывая физические уровни бытия с духовными, а именно – с любовью. Любовь дарит человеку чувство полета в небесах; утраченная любовь сродни

сильному удару от падения человека с большой высоты, который вгоняет тело в землю и выворачивает внутренности: *We live on the flat, on the level, and yet – and so – we aspire. Groundlings, we can sometimes reach as far as the gods. Some soar with art, others with religion; most with love. But when we soar, we can also crash. There are few soft landings. We may find ourselves bouncing across the ground with leg-fracting force, dragged towards some foreign railway line. Every love story is a potential grief story. If not at first, then later. If not for one, then for the other. Sometimes, for both* [1, p. 39]. Таким образом, далее нить повествования неудержимо стремится вниз, с высоты.

Третья часть «Потеря глубины» («The Loss of Depth») – об утрате, на которую рано или поздно обречен один из любящих, когда второй в буквальном смысле погребен под землей. Для неискушенного читателя, не знакомого с биографией Барнса, третья часть произведения оказывается полной неожиданностью: здесь впервые появляется авторское «я», и повествование внезапно меняет жанровую направленность. Третья часть – это целиком собственные мемуары в несколько эссеистическом стиле. Это мемуары-размышление, воспоминание не о событиях, но о чувствах писателя после тяжелой утраты, своего рода реквием. Это история скорби, которая продолжается до сих пор и будет продолжаться, пока Барнс будет в ясной памяти.

В третьей части читателю наконец становится понятным, о чем, собственно, были предыдущие две. Лишь на уровне содержания они были о воздушных шарах и полетах, о Саре Бернар и Фредерике Бернаби, об искусстве фотографии. На уровне смысла предшествующие части книги Барнса – о его собственной истории любви и горя. Единственной подсказкой для читателя служат краткая биографическая справка, помещенная издательством перед «Уровнями жизни», и аннотации на обложке – и все это за скобками текста.

Таким образом, тяжелая утрата в двух третях книги полностью помещена писателем в сферу невысказанного, иносказания, и тем самым напоминает почти детективную интригу третьего романа Барнса «Попугай Флобера», в котором за главной сюжетной линией скрывается факт самоубийства жены героя. Рассказчик Джеффри Брэтуэйт, оказывается, одержим вовсе не личностью Флобера и не поиском настоящего чучела попугая, которое Флобер использовал при работе над рассказом «Простая душа». На поверку он оказался одержимым бесконечными поисками ответа на вопрос о своей собственной семейной жизни: почему его жена ему изменяла, почему она покончила с собой – и как ему пережить этот опыт. Неожиданно для читателя, рассказчик «Попугая Флобера» внезапно оказался двойником Шарля Бовари, и оказалось, что он неспроста тоже врач. Подобно этому герою, в «Уровнях жизни» Барнс уводит читателя в сторону, как будто больше всего на свете его волнуют темы воздухоплавания и фотографии, и старательно умалчивает о своем истинном замысле вплоть до финальной третьей части.

Итак, в творчестве писателя можно отметить феномен непроизвольного двойничества Джеффри Брэтуэйта и самого Джулиана Барнса, переживающего уже в настоящем смерть своей жены. (Известно также, что и у Пэт Каваны в определенный период жизни с Барнсом были романтические отношения с известной английской писательницей Джанет Уинтерсон. Считается, что роман Уинтерсон «Письмена на теле» («Written on the Body», 1992), целиком представляющий собой развернутый любовный дискурс, посвящен Пэт и отчасти основан на их истории любви). В действительности, это, конечно, результат проницательности и эмпатии писателя, хорошо знакомого с человеческой душой и потому словно способного к предвидению. В «Уровнях жизни» Барнс сам вспоминает отрывок из «Попугая Флобера», описывающий чувства овдовевшего персонажа: *When she dies, you are not at first surprised. Part of love is preparing for death. You feel confirmed in your love when she dies. You got it right. This is part of it all. Afterwards comes the madness. And then the loneliness: not the spectacular solitude you had anticipated, not the interesting martyrdom of widowhood, but just loneliness. You expect something almost geological – vertigo in a shelving canyon – but it's not like that; it's just misery as regular as a job* [3, p. 124]. Эти же слова, по собственному признанию, он зачитал на похоронах Пэт, настолько созвучны они оказались его чувствам, когда пришел его черед [1, p. 124].

В третьей части Барнс опять возвращается к идее соединения сущностей и людей, пользуясь приемом повторения: *You put together two people who have not been put together before. Sometimes it is like the first attempt to harness a hydrogen balloon to a fire balloon; do you prefer crash and burn, or burn and crash? But sometimes it works, and something new is made, and the world is changed. Then, at some point, for this reason or that, one of them is taken away. And what is taken away is greater than the sum of what was there. This may not be mathematically possible; but it is emotionally possible* [1, p. 73]. Он снова иносказательно говорит об эффекте синергии, которого его жизнь лишена с тех пор, как его жена скончалась.

Переживая боль от потери, Барнс анализирует и рационализирует свое горе и поэтому переводит его в сферу дискурса. В действительности, он поднимает неудобную тему и задает неудобные вопросы, на которые он сам еще не нашел однозначного ответа: например, нужно ли стремиться к «успеху» в скорби и что этот «успех» может означать? Он также рассказывает о словах и поведении своих друзей и знакомых и делится своей неудобной реакцией, неудобными, но естественными чувствами – жалостью к себе, гневом, обидой на людей, продолжающих жить обычной жизнью как ни в чем не бывало. Он искренне раздумывает над неудобным вопросом, не покончить ли ему со своей жизнью. Наиболее трогательные моменты выражены самыми простыми словами: так, например, писатель читает колонку некрологов и считает количество лет супружества и вдовства других людей; считает собственные годы вдовства: год Первый, год Второй…; видит жену во сне. Барнс делится ощущением, что потерял порядок вещей и перестал быть человеком «в здравом уме».

Для Барнса смерть близкого человека стала вехой в жизни, последней из немногих: *Early in life, the world divides crudely into those who have had sex and those who haven't. Later, into those who have known love, and those who haven't. Later still – at least, if we are lucky (or, on the other hand, unlucky) – it divides into those who have endured grief, and those who haven't. These divisions are absolute; they are tropics we cross* [1, p. 74], – говорит Барнс, разделяя людей на тех, кто познал горе и тех, кто еще нет. В заключение приведем мысль одной знакомой Барнса, которая призналась, что завидует его скорби. И это понятно: подобная скорбь – удел лишь тех, кто любил и был счастлив в своей семейной жизни, своеобразная плата за счастье.

Итак, в «Уровнях жизни» Барнс по-прежнему остается собой, сдержанным и закрытым: он избегает подробностей своей личной жизни, как это было в «Интермедии» из «Истории мира в ½ главах». Писатель делится самыми интимными чувствами, но как истинный джентльмен не раскрывает почти никаких фактов из своей семейной жизни и не рисует для любопытного читателя образ своей жены, как если бы она была его персонажем. В воображении читателя образ этот складывается лишь из самых тонких деталей, упомянутых писателем: это лучистый взгляд Пэт на мужа и на мир, ее смешливость, ее чувство счастья. «Потеря глубины» в этом смысле глубоко лирична: автор отказывается от какой бы то ни было сюжетной занимательности.

Вместо этого, в «Уровнях жизни» происходит развитие мысли, но не сюжета, как во многих произведениях писателя, которые являются, в понимании Ролана Барта, текстами-наслаждением. Поэтому отнюдь не случайно в заключении к кандидатской диссертации, посвященной творчеству Дж. Барнса, литературовед Дмитрий Радченко формулирует самоочевидный, на первый взгляд, и, казалось бы, неуместный для серьезной научной работы вывод о том, что писатель получает удовольствие от процесса письма [5, л. 161]. По выражению Д. Радченко, в прозе Дж. Барнса «фабульное действие ослаблено», взамен наблюдается «развитие речевой сферы произведения», где «каждое событие не столько совершается, сколько обсуждается» [5, л. 65]. Как правило, действие романов строится вокруг дискурсивной рефлексии действующих лиц, в данном случае – вокруг авторской рефлексии.

Итак, с точки зрения жанрового своеобразия, «Уровни жизни» Джулиана Барнса – это произведение по объему приближенное к повести, облекающее в художественную форму биографию и историческую прозу, мемуары и эссеистику, включающее в себя также элементы постмодернистского историографического метаромана, в определении Линды Хатчен. При этом многообразии, в произведении также очевидно лирическое начало, особенно в третьей части, что позволяет отнести его к лироэпической прозе.

We have lost God's height, and gained Nadar's; but we have also lost depth [1, p. 94], – говорит Барнс в заключение. Итак, Барнс замкнул и закруглил свое повествование, связав воедино физический и духовный аспекты, и тем самым мысленно уподобив свое повествование шару, а это значит, что писатель создал в «Уровнях жизни» свою модель универсума – или модель своего личного универсума.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Barnes, J.* Levels of life / J. Barnes. – N.Y. : Vintage international, 2012. – 128 p.
2. *Gorgas, A.* Pat Kavanagh and Julian Barnes, 1978 [Electronic source] / A. Gorgas. – Mode of access : www.angelagorgas.co.uk/pages/page.php?page=projectZ.php&subpage=images. – Date of access : 10.04.2018.
3. *Barnes, J.* Flaubert's Parrot / J. Barnes. – N.Y. : Vintage international, 1990. – 190 p.
4. *Barnes, J.* A History of the World in 10 ½ Chapters / J. Barnes. – N.Y. : Vintage international, 1990. – 308 p.
5. *Радченко, Д. А.* Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора : дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / Д. А. Радченко. – Воронеж, 2008. – 181 л.

Д. И. Данилевич
г. Минск, Беларусь

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ИСТОРИЯ МИРА В 10 ½ ГЛАВАХ»

Прецедентный текст – комплексное понятие, достаточно подробно исследуемое на постсоветском пространстве. Ю. Н. Караулов в своей работе «Русский язык и языковая личность» вывел базовое определение термина «прецедентные тексты»: это «тексты, (1) значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, (2) имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, (3) обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности [1, с. 216]». Далее следуют пояснения, что прецедентный текст редко вводится целиком – чаще всего он появляется в свернутом (фрагмент, намек) или сжатом виде (пересказ); исключение могут составлять малые формы, такие как: притчи, анекдоты и др.

Достаточно широкая трактовка понятий «текст» и «прецедентность» позволила в дальнейшем уточнить термин. Например, В. В. Красных приводит следующее определение: «Прецедентный текст – законченный и самодостаточный продукт речемыслительной деятельности; (поли)предикативная единица; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его смыслу; прецедентный текст хорошо знаком любому среднему члену национально-лингво-культурного сообщества. <…> К числу прецедентных текстов принадлежат произведения художественной литературы (напр., «Евгений Онегин», «Война и мир»), тексты песен, рекламы, анекдотов, политические публицистические тексты и т. д.» [2, с. 172]. Как мы видим, определения претерпевают трансформацию в зависимости от ракурса исследования. Поэтому с точки зрения семиотики, которая допускает функционирование

целого текста как единого знака, к «текстам», а, значит, потенциально и к «прецедентным текстам», причисляют художественные полотна, скульптуру, архитектуру, музыку и кинематограф [3, с. 122].

Что касается функционирования прецедентных текстов в художественном произведении, Ю. Н. Караулов приходит к выводу, что анализ прецедентных текстов может играть не только вспомогательную роль, но и «использоваться в качестве самостоятельного средства в изучении и характеристике персонажа как отдельной языковой личности и художественных особенностей произведения в целом» [1, с. 235].

В романе современного английского писателя-постмодерниста Джулиана Барнса «История мира в 10 ½ главах» прецедентным текстам отводится особое значение. Главным образом потому, что в основе сюжета лежит творческое переосмысление библейского сюжета о Великом потопе. Причем первая глава связана с этим сюжетом напрямую. В ней повествуется о Ное и его спасении глазами «безбилетников» ковчега – червей-древоточцев. В последующих главах с помощью обращения к прецедентному тексту (Библии) устанавливаются связи между независимыми, на первый взгляд, историями.

В первой главе вышеупомянутый ненадежный рассказчик пытается вселить в читателя убеждение, что, наоборот, в дошедшей до наших времен истории про потоп много искажений и недосказанностей. Например, древоточцы объясняют «исчезновение» знакомых нам по мифам и легендам видов (саламандры, единороги, гиппогрифы) намеренным их истреблением ноевой семьей. А животные под названием «карбункулы» были убиты по просьбе жены Хама, одного из сыновей Ноя. Она верила, что в головах этих существ спрятан драгоценный камень. Этот инцидент напоминает прецедентный текст не только британской, но и мировой литературы – рассказ А. Конан Дойля «Голубой карбункул» («The Adventure of the Blue Carbuncle»), в котором злоумышленник искал гуся, проглотившего драгоценный камень.

История Ноя описана в Ветхом завете в Книге Бытия, входящей в Пятикнижие Моисея. Автор, подчеркивая, что мы немного знаем о библейском Ное и его семье, обращается к читателям с ноткой иронии: *You are familiar with Ham and Shem and the other one, whose name began with a J* [4, p. 5]. Объектом авторской иронии становится тот факт, что для большинства современных людей библейские сюжеты и образы не всегда хорошо знакомы. Дальше Дж. Барнс пишет, что у Ноя был четвертый сын, самый достойный, по имени Варади. Он был самым молодым, сильным и имел хорошее чувство юмора, однако его корабль в одно утро исчез из ноевой флотилии загадочным образом, поэтому прародителем новых поколений он не стал.

Во главе под названием «Гости» («The Visitors») снова всплывает образ ковчега. Однако теперь это круизный лайнер, собравший на своем борту множество пар разных национальностей: *The animals came in two by two*. Однако в этой новелле автор в меньшей степени ссылается на Библию. Здесь весь мир, история человечества становится текстом. Главный герой,

Франклин, вынужден пойти на сделку с террористами и прочитать лекцию для пассажиров. Только не об античной истории, как он делал прежде, а в оправдание действий террористов, которые в случае невыполнения их требований начнут убивать заложников в зависимости от их национальности. Поэтому Франклин говорит о Декларации Бальфура 1917 года (официальном письме министра иностранных дел Великобритании, где выражалось сочувствие сионистским устремлениям евреев), о геноциде во время Второй мировой войны, милитаризме, расизме, шестидневной войне – одним словом, о катастрофах, которые были полностью делом рук человеческих.

В другом эпизоде Франклин сетует, что туристы, посмотрев «Бен-Гура» или другие голливудские фильмы с Кирком Дугласом или Бертом Ланкастером в главных ролях, полагают, что хорошо разбираются в истории (« <…> *this brisk guesses about earlier civilizations seemed to him to have their foundation as often as not in Hollywood epics starring Kirk Douglas or Burt Lancaster*» [4, p. 40]). Оба этих актера снимались в исторических картинах. Интересно, что через год после выхода книги Б. Ланкастер снимется в фильме «Круиз страха» (или «Террор на борту»), рассказывающем о событиях 1985 года, когда круизное судно «Акилле Лауро» было захвачено четырьмя палестинскими террористами. Вероятно, эта катастрофа и легла в основу второй главы романа.

Третья глава «Религиозные войны» («The Wars of Religious») ссылается на процессы над животными, описанные, например, в книге Э.А. Эванса «Уголовное преследование и смертная казнь животных» (1906). Знаменитый защитой крыс в другом деле, юрист Бартоломе Шасене на этот раз представляет сторону древоточцев, «знакомых» читателю по первой главе. На этот раз они обвиняются в порче имущества церкви Св. Михаила в Мамироле.

В этой главе пародируется высокопарный стиль средневековых судебных тяжб, обогащенный отсылками к тем или иным почитаемым текстам. Обе стороны, адвокат и истцы, пытаясь доказать свою правоту, ссылаются на заслуживающие доверия источники, приводят в пример другие подобные разбирательства. Так, истцы сравнивают древоточцев с Давидом, который обнаружил маленький изъян в доспехах Голиафа: *crawl through the smallest hole even as David found the chink in Goliath's armour* [4, p. 64]. О действиях, которые совершаются из года в год на протяжении многих лет, говорится, что и Мафусаил не смог бы припомнить иного (*it has been every year since the oldest Methuselah <…> can remember* [4, p. 64]). Упоминание библейского долгожителя важно и с точки зрения связности новелл: Мафусаил приходится дедом Ною.

Адвокат, призывая к тому, что нельзя отлучать от церкви животных, так как они не являются полноправными ее членами, приводит слова апостола Павла из послания Коринфянам: *Ye judge them that are within and not them also that are without* [4, с. 70]. А истцы, в свою очередь, упоминают законы Моисея, среди которых находится и известная формула «око за око, зуб за зуб». Кроме этого, упоминается змей, проклятый в Эдемском саду, и Давид, проклявший гору Гильбоа.

Помимо Библии персонажи апеллируют к античным источникам. Упоминают Гомера, который в «Илиаде» описывал долгоносиков, уничтожающих зерно в амбарах. С Дедалом сравнивают епископа, который упал с изъеденного древоточцами трона: *the Bishop did fall like mighty Daedalus from the heavens of light into the darkness of imbecility*. Истцы обещают противостоять адвокату, как Улисс противостоял Аяксу. Также упоминают Геракла, очистившего авгиевы конюшни.

В центре пятой главы находится картина Т. Жерико «Плот Медузы». Этот известный предмет искусства выступает в качестве прецедентного текста. Дж. Барнс опирается и на такие письменные источники, как книга очевидцев кораблекрушения А. Савиньи и А. Корреара «Narrative of a Voyage to Senegal in 1816» и биография Т. Жеррико пера Л. Айтнера.

Лейтмотивом главы звучит вопрос: «как сделать из катастрофы искусство?». Дж. Барнс описывает сомнения художника о том, что именно поместить на полотно. Многое, что было описано в книгах очевидцев осталось за рамкой. Автор сообщает, что один из набросков больше похож на сцену драки из не очень хорошего вестерна (*saloon-bar fights in B-Westerns*).

Однако настоящее противостояние изобразительного искусства и зарождающегося кинематографа показано в главе «Гора» («The Mountain»). Молодой девушке Аманде хочется посмотреть на картину Т. Жерико, выставляемую в 1821 г. в Дублине. Но отец ведет ее в Павильон, где показывают «Бегущую морскую панораму крушения французского фрегата “Медуза” и рокового плота». Тут вместо одной сцены запечатлена вся история кораблекрушения, к тому же драматичность событий подчеркивается сопроводительной музыкой. Через некоторое время в газетах появляется объявление, но на демонстрацию полотна входную плату пришлось снизить из-за недостатка посетителей, а на демонстрации панорамы по-прежнему аншлаг.

Седьмая глава включает три простые истории.

Первая история посвящена человеку, который обманом, скорее всего в женском платье, спасся с «Титаника». Вторая простая история – это переосмысление истории Ионы из-за реального случая, когда в 1891 году вблизи Фолклендских островов матрос Джеймс Бартли был проглочен китом. Он провел там полдня, прежде чем кита поймали. Однако это произвело необратимые последствия на организм: до конца жизни Бартли остался альбиносом. А притча об Ионе является прецедентным текстом, который нашел свое отражение во многих произведениях искусства. В частности, Дж. Барнс упоминает имена художников, обращавшихся к этому мотиву: Джотто, Микеланджело, Корреджо, Рубенса, Дали.

Третья простая история рассказывает о так называемом «Плавании обреченных» – неудачной попытке еврейских эмигрантов избежать нацистского преследования. Детали этой страницы истории автор почерпнул из книги «The Voyage of the Damned» Г. Томаса и М. Моргана-Виттса.

Глава восьмая «Вверх по реке» («Upsteam!») представляет собой эпистолярный роман, состоящий из писем актера Чарли, уехавшего на съемки в джунгли. Его возлюбленная не пишет ему ни одного письма в ответ, но не только поэтому в конце происходит разрыв. Изменения в его сознании происходит из-за близкого знакомства с местным племенем, задействованным в съемках. Их мировосприятие – пусть и немного измененное миссионерами, которые пытались обратить дикарей в свою религию и научить носить Levis – заставляет главного героя пересмотреть свои ценности.

Как человек искусства, Чарли часто ссылается на фильмы. В его речи встречается и «Золотая ветвь» (главный приз Каннского кинофестиваля), и танец Зорбы (отсылка к фильму 1964 года «Грек Зорба»). Характеризуя режиссера картины Вика, Чарли говорит, что он пошел в кино, потому что ему понравились облака у Антониони (итальянский режиссер). А сама история со съемками фильма в джунглях могла быть навеяна фильмом В. Херцога «Фицкарральдо», где местное племя, следуя своим собственным представлениям о мире, рушит планы главного героя.

Расположение полуглавы, фигурирующей в названии романа, из-за темы и интимной тональности можно связать с фильмом Ф. Феллини «8 с половиной». «Интермедия» – это эссе о любви, в котором Дж. Барнс выбирает повествование от первого лица. Он объясняет такой выбор, упоминая картину Эль Греко «Похороны графа Оргасского», на которой все смотрят в разные стороны, кроме одной фигуры, смотрящей прямо на зрителей. Считается, что это изображение самого Эль Греко. Он как бы говорит: *I did this. I painted this. I am responsible, and so I face towards you*. Т.е. Дж. Барнс как бы берет на себя ответственность за все написанное, он не прячется за третье лицо.

Девятая глава «Проект “Арарат”» («Project Ararat») рассказывает о Спайке Тиглере – бывшем спортсмене, который решил отыскать Ноев ковчег. Отсылки к прецедентным текстам в этой части романа служат для создания образов. Так, упоминается небо, взятое напрокат у кинокомпании «Юниверсал пикчерс» (*a blazing sky rented from Universal Pictures* [4, p. 270]). При описании внешности Тиглера упоминается, что прическа-ежик и гражданский костюм делали его похожим на актера, пробующегося на роль Эйзенхауэра (*his astronaut’s crewcut and city suit which made him look like he was trying out for President Eisenhower* [4, p. 267]). То есть сходство было не прямым, а только некоторые черты были похожими.

В последней главе под названием «Сон» («The Dream») перед читателем проходит парад исторических лиц. В своеобразном раю главный герой по своему желанию встречается с Джуди Гарленд, Хамфри Богартом, Джоном Кеннеди и Чарли Чаплиным, Мерлин Монро, папой Иоанном XXIII, Уинстоном Черчиллем, Роммелем, Сталиным, Мао Цзэдуном, Рузвельтом, генералом де Голлем, Линдбергом, Шекспиром, Бадди Холли, Карлом Марксом, Джоном Ленноном и королевой Викторией. Из этических соображений на Гитлера он предпочитает просто смотреть, спрятавшись в кустах.

Таким образом, роман построен на комплексе повторяющихся фраз, мотивов и тем. Библия является главным прецедентным текстом, ссылки на который можно найти в каждой главе. Также особое место отводится историческим событиям, которые вплетены в повествовательную канву авторской истории мира. Кроме этого, в романе упоминаются персонажи и события мифов и легенд, функционирующие как свернутые метафоры, т.е. способные вызвать определенные ассоциации одним лишь своим упоминанием. С этой же целью автор апеллирует и к более современным текстам: картинам, книгам, фильмам. В своей совокупности прецедентные тексты создают своеобразный каркас, на который автор «нанизывает» свой постмодернистский роман.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Караулов, Ю. В.* Русский язык и языковая личность / Ю. В. Караулов. – Изд. 6-е. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 264 с.
2. *Красных, В. В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
3. *Иванов, В. С.* Избранные труды по семиотике и истории культуры / В. С. Иванов. – М. : Ин-т мировой культуры МГУ, 2004. – Т. 3 : Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихотворение. – 816 с.
4. *Barnes, J.* A History of the World in 10 ½ Chapters / J. Barnes. – London : Vintage, 1989. – 311 p.

Н. С. Зелезинская
г. Минск, Беларусь

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ ТВОРЧЕСТВА ДЖЕЯ ЭШЕРА

В современной американской литературе имя Джея Эшера на слуху уже второе десятилетие благодаря необыкновенному успеху его дебютного романа «Тринадцать причин почему». С первого издания в октябре 2007 г. роман был продан в количестве 158 000 экземпляров и продолжает переиздаваться. Новаторский по своей форме – роман представляет собой развернутую предсмертную записку девушки, которая в начале повествования уже мертва, – он приковывает внимание с первых страниц и не отпускает до последней, хотя мы точно знаем, чем все закончится. «I’ve read a lot of titles that are pretty dark. But not something that was specifically that kind of a format and never anything that really dealt with suicide from the perspective of the person who has committed suicide», − поясняет закупщик детской литературы для крупного калифорнийского книжного магазина [1]. Однако не только необыкновенный угол зрения приковал к роману внимание читателей по всему миру, основной причиной популярности стала сама тема романа, раскрытая с подкупающей серьезностью и глубоким психологизмом.

При совершеннейшей прозрачности и линейности сюжета роман не дает однозначных ответов ни на один из своих центральных вопросов: достаточны ли были мотивы Ханны для самоубийства? Кто виновен в произошедшем? Есть ли в трагедии вина Клея, положительного юноши, который был тайно влюблен в Ханну, но так и не осмелился с ней об этом заговорить, а позже получил ее предсмертную записку на аудиокассетах? И более масштабные вопросы: Не есть ли страх и вина по сути одно и то же? Является ли самоубийство разделенной ответственностью общества или проблемой самого самоубийцы? Приложимы ли к акту суицида понятия «хорошо» и «плохо»? Где заканчивается ответственность за себя и за другого и есть ли эти границы вообще? На что имеет право современный подросток? Отдает ли общество себе отчет в масштабах жестокости, фрустрации, депрессии, негативизма, владеющими современными подростками? Являются ли искренность и истина ценностями в подростковом мире? А в мире вообще? *Well, what did you want to hear? Because I've heard so many stories that I don't know which one is the most popular. But I do know which is the least popular. The truth* [2].

Необходимо отметить, что «Тринадцать причин почему» является ярким, но не единственным примером достаточно нового жанра современной подростковой литературы – так называемого real young adult literature, терминологическая неустойчивость бытования которого в русскоязычном дискурсе заставляет нас на данном этапе исследования пользоваться англоязычным определением. В последнее время на первые строки рейтингов выходят книги о насущных подростковых проблемах, более того, проблемах, обычно замалчиваемых. Взрослые часто считают определенные темы недетскими, хотя многие дети, по сути, в них живут: наркотики, неизлечимые болезни, домашнее насилие, суицид. Во взрослой литературе с темы смерти и умирания табу было снято уже в XX в., но в подростковую литературу они вошли лишь в последние два десятилетия. Наиболее значимые произведения этого жанра включают роман «Виноваты звезды» Джона Грина, где умирающие от рака подростки пытаются любить, шутить и верить, последний роман Ли Шаер «Правила дождя», рассматривающий ситуацию ребенка с аутизмом в семье и школе, роман Лауры Кридл «Любовные письма Абеляра и Лили» о синдроме дефицита внимания и гиперактивности и синдроме Аспергера, книги Жаклин Вудсон о вопросах веры и расизма в детской судьбе, роман Джоди Пиколт «Девятнадцать минут» о стрельбе детей по детям и другие. Всем им свойственно повышенное внимание к реальному подростковому сознанию за счет значимого расширения эмоционального пространства произведения. Авторы пишут о негативных чувствах, владеющих подростком, как-то униженность, фрустрация, гнев, негодование, стыд, злость, страх, месть, растерянность, неудовлетворенность. Не только выводя подростковый негативизм из тени молчания, но и отдавая ему должное как естественному явлению. Писатели признают за ним право на существование, вербализуют негативные чувства, снимают с них табу и ярлыки. Желание умереть, желание отомстить через вербализацию переводятся из замалчи-

ваемого и тайного в разряд открытого и разделенного. Real young adult literature, рассматривая проблему, снимает ее напряженность и остроту, показывает, что ты не одинок и есть люди, разделяющие твои мысли и ценности.

«Тринадцать причин почему» была настолько хорошо воспринята читателем, что, несмотря на длительный перерыв, второй роман Эшера ожидали с нетерпением, право на его экранизацию было выкуплено за год до релиза самой книги. Однако сказать, что новый роман полностью оправдал надежды молодой аудитории, нельзя. Самым неожиданным стал жанр произведения: несмотря на очевидно удачную пробу пера в реалистическом направлении, на сей раз Эшер предпочел эксперимент на стыке фантастики, исторического жанра и подросткового романа. Именно в эти категории попадает «Наше будущее» («The Future of Us») в классификациях различных литературных газет, журналов и читательских форумов. Действие романа происходит в 1996 г., когда персональный компьютер был далеко не у каждого, выход в интернет по сложности стоял на втором месте после запуска космической ракеты, а социальных сетей и вовсе не существовало. Американцам настолько трудно представить последнее, что они атрибутируют роман к жанру фантастики. Однако фантастикой он является фактически лишь с точки зрения 1996 г., поскольку тогдашние герои-подростки Эмма и Джош по неясному стечению обстоятельств вместе с рекламным диском компании АОЛ загружают на свой ПК Фейсбук 2010 года. Старшеклассники с ужасом и восторгом узнают о своих женах, мужьях, профессиях, друзьях и… мыслях. Последнее удивляет Эмму больше всего: *Why would anyone say this stuff about themselves on the Internet? It's crazy!* [3]. Эшер иронизирует над нашей зависимостью от социальных сетей, всеподавляющим желанием делиться сиюминутным и глупым доверием к мнению малоизвестных нам людей. Угол зрения позволяет также вволю посмеяться над реалиями 90-х, а может, и немного поностальгировать над безвозвратно ушедшим неоцифрованным миром, Макареной, диснеевским «Королем Львом», постерами с Синди Кроуфорд над кроватью, гитарными рифами по радио, песнями Аэросмит, Крэнбериз, Эйс ов Бейс.

Однако смысл романа не в делах давно минувших дней. Эмма и Джош быстро выясняют, что их поступки в настоящем влияют на их странички в фейсбуке, а следовательно, на их взрослую жизнь. Стоило Эмме взять факультативный курс по биологии, как на страничке фейсбука она из безработной превратилась в океанолога. Теперь необдуманное и спонтанное обретает новый смысл, герои пытаются улучшить свое будущее и учатся видеть происходящее в новом свете причинно-следственной связи. Ответственность за свои поступки, прогнозирование, невозможное в шестнадцать лет умение довольствоваться тем, что имеешь, – неплохие уроки для тинейджеров, своей дидактичностью возвращающие нас к жанру real young adult literature. По сути, попытка Эшера завести доверительный разговор с подростками на актуальные для них темы просто обрела непривычную жанровую форму.

Однако на этом стремление к жанровым экспериментам не оставило писателя, и свой третий роман «Волшебный свет» (2016) он заявил как книгу для тех, кто «just love those sentimental, sweet and wonderful books» [4]. Обманув в очередной раз жанровые ожидания читателей, Эшер представил историю, которую с полным правом можно отнести как к романтическим рождественским романам.

Семья старшеклассницы Сьерры владеет елочной фермой в Орегоне, но на целый месяц от Дня Благодарения до Рождества они приезжают в Калифорнию продавать свои деревья. И хотя Сьерра увлечена помощью на ферме, учебой, подружками, общественной жизнью дома, традиционное рождественское путешествие занимает особое место в ее сердце. Девушка очень переживает, что в следующем году поездка может не состояться: семейный бизнес идет не совсем успешно и, вероятно, будет рентабельнее продавать елки через сеть супермаркетов. И именно в этот, возможно, свой последний приезд Сьерра встречает Калеба и сразу влюбляется. Калеб – неоднозначный выбор, поскольку сразу же Сьерра узнает от подруги, что несколько лет назад Калеб напал на свою сестру с ножом: *They say he attacked his sister with a knife* [5]. И хотя эта информация основана на слухах, от Калеба отвернулись друзья, избегают девушки, а мамы не разрешают детям даже подходить к нему. Бу! Сьерру не останавливает предупреждение Хизер, она начинает встречаться с Калебом, и тот оказывается идеальным парнем: заботливым, внимательным, красивым, он еще ходит в церковь и занимается благотворительностью: покупает малоимущим семьям новогодние елки на заработанные в кафе деньги. Все чудесно, если бы не близящийся отъезд Сьерры в Орегон и не Ужасная Тайна Калеба, которую до середины книги нельзя упоминать в разговорах.

Тут хочешь-не хочешь вспомнишь еще миллион книг с подобным сюжетом как в нише подростковой литературы, так и взрослой. Истории красивой, но удрученной чем-то девушки, которая встречает богатого/красивого/идеального парня с плохим прошлым/с серьезной психологической проблемой/детской травмой/необъяснимой странностью, и они исцеляют друг друга (или хотя бы она его), настолько популярны (особенно в американской литературе), что были метко классифицированы в сети как романы по формуле Джона Грина. И хотя в книгах самого Джона Грина формула работает как формула успеха, превращая его книги в бестселлеры («В поисках Аляски», «Виноваты звезды», «Бумажные города»), очевидно, что писателю требуется изрядная фантазия для попытки совместить ужасную психологическую травму протагониста с его идеальным настоящим, что Эшеру не вполне удается. Ужасная Тайна на поверку оказывается необдуманной выходкой разгневанного подростка, и вызывает недоумение не столько реакция на нее всего городка, сколько потенциальная неспособность Калеба, его мамы и сестры, лучшего друга, одноклассников и учителей разобраться в ситуации. Весь городок игнорирует парня словно в ожидании приезда мудрой девочки Сьерры, которая спасет мир и выиграет все битвы за протагониста.

Говоря о недостатках, придется отметить и сомнительный подход к хронотопу. Художественная условность, конечно, позволяет автору перескакивать через недели и наваливать гору событий в один день. Однако атмосфера и эмоциональная картина данного повествования не предполагают ни повышенную динамику, ни игру со временем, и читатель беспричинно теряется в хронологии, выплывая лишь благодаря перманентным жалобам героини на скорый отъезд. Не самым сильным аспектом книги является увлеченность автора всевозможнейшими подробностями, зачастую совершенно ненужными и отвлекающими от нити повествования: *И тут звенит первый звонок. Собрав листы серебристой оберточной бумаги, я сминаю их в шарик. Рэйчел относит его и пустые стаканчики из-под кофе в мусорное ведро за кулисами. Элизабет кладет мои рамки в бумажный пакет, закрывает его и передает мне* (перевод Ю. Ю. Змеевой, издательство АСТ, 2016 г.).

Справедливости ради заглянем на обратную сторону Луны и выясним, затмевают ли недостатки романа его достоинства и так ли уж их мало, если «Волшебный свет» шесть недель продержался в списке бестселлеров для подростков по версии Нью-Йорк Таймс. И для начала давайте напомним себе, что «Волшебный свет» – это, в первую очередь, рождественская история. На наш взгляд, автор учел необходимые компоненты рождественского чтива: атмосферность, легкий стиль, любовный сюжет, которые вкупе с коммерческой формулой Джона Грина могли бы обеспечить успех у преданной подростковой аудитории. Однако склеить их все убедительно, увы, не получилось, и лавры Чарльза Диккенса Джею Эшеру так и не достались.

Последняя книга Эшера в жанровом отношении отстоит еще дальше от первоначально заявленных позиций, но мы уже ожидаем новых модных жанровых решений. И вот он – «Дудочник», графический роман. Сюжетно «Дудочник» − очередная реминисценция легенды о Гамельнском крысолове, известная всему миру. В хрониках города Гамельна 1375 г. нашли записи о том, что 26 июня 1284 г. дудочник в пестрых одеждах вывел из города сто тридцать гамельнских детей на гору Коппен близ Кальварии, где они и пропали [6]. В более поздних хрониках (1560-е) легенда обрела дополнительные мотивы обмана, жертвы и спасения, а также символичные детали: дудочку и волшебную музыку. С тех пор таинственная легенда о Гамельнском Крысолове не только вызывает желание прояснить историческую подоплеку, но и притягивает потенциальной возможностью инттерпретации и домысливания, ведь самым интересным оказывается ее неоднозначность. Образ Крысолова стал литературным символом, таким же амбивалентным, как сама легенда. В одних произведениях Крысолов – спаситель, в других – мститель, в третьих – диктатор. Он вошел в произведения самых разных музыкальных и литературных жанров, но наиболее плотно – в фантастику и фэнтэзи (произведения Х. Эллисона, братьев Стругацких, А. Нортона, О. Родионовой, Т. Пратчетта, Д. Скирюка, М. и С. Дяченко, С. Дарт-Торнтон, Г. Никса, Ч. Мьевилля) (более подробно см. [7; 8]). В детской книге «После Гамельна» (2000 г.) канадского писателя и радиоведущего Билла Ричардсона

о том, что случилось после исчезновения детей в толще горы, рассказывает 101-летняя Пенелопа. 90 лет назад, в свой день рождения, ей удалось спастись от Дудочника благодаря волшебству и ценой потери слуха. К последней книге очень близок «Дудочник» Эшера с точки зрения жанра, сюжета и мотивов. Формально же произведение Эшера – традиционный американский комикс, с большим количеством текста и обращенный к более взрослой аудитории, что позволило назвать его графическим романом. Кстати, крысолов – частый персонаж комиксов про Супергероев, так что здесь Эшер не был изобретателен. Напрашивается и параллель с японскими мангами, авторы которых, естественно, не могли пройти мимо жуткого образа похитителя детей (например, «Пестрый Дудочник» Асада Торао). С мангами «Дудочника» роднит зловещая, сверхъестественная атмосфера.

Именно потенциальная возможность углубиться в мир сверхъестественного и подвиг вдохновили Джея Эшера на пересказ немецкой легенды. Первоначальной целью стал киносценарий по мотивам легенды о Гамельнском Крысолове, но когда через пару месяцев киносценарий был готов, Эшер решил переделать его в книгу. К этому моменту вся история уже была детально визуализирована авторами, поэтому идея графического романа лежала на поверхности. Стиль Джеффа Стоукли идеально совпадал с их представлениями об образности романа, к тому же, сам художник давно хотел проиллюстрировать что-то из германского фольклора.

В предисловии Эшер напоминает читателям долгую историю средневековой легенды, цитируя источники и задавая те же вопросы, что десятки писателей до них. Они признаются, что нашли в ней все то, что привлекает их как авторов и что ранее становилось центральными мотивами их произведений: «жуткие происшествия, непредсказуемые последствия, люди с недостатками, оказавшиеся вместе благодаря своим недостаткам» [9]. Таким человеком с изъяном в «Дудочнике» является глухая с детства рыжеволосая девушка Магдалена. Она живет в маленькой деревушке среди дремучих лесов в компании женщины по имени Агата, которая заботится о ней и учит читать по губам. Отверженная деревней, Мэгги находит отдушину в мире фантазий − богатое воображение позволяет ей непрестанно выдумывать чудесные истории. Только Мэгги не нравится такая жизнь. Она мечтает о неземной любви и верит, что любовь спасет ее от одиночества, серости, скуки вокруг. Когда Мэгги встречает таинственного Дудочника, кажется, что ее мечта осуществилась. Очарованная, Мэгги влюбляется и очертя голову бросается в его волшебный мир. Дудочник же занят своей работой, на которую нанят деревней, − выгоняет крыс. Правда, не очень быстро, поскольку хочет выучиться крысиной песне. Как всегда, жители деревни не желают общаться с представителем неблаговидной профессии, боятся и презирают его одновременно, поэтому единственная компания Дудочника – глухая Мэгги. Но чем ближе Мэгги к Дудочнику, тем явнее его темная сторона и еще более темное прошлое. Принц мечты на глазах превращается в монстра, а романтика музыки, красоты и уединения среди лесов переходит в мистику.

И романтика, и мистика превосходно переданы текстами и иллюстрациями. Атмосферность, как часто у Эшера, − наиболее сильная сторона книги. Сбалансированы и другие биполярные составляющие: темная и светлая стороны Дудочника, тесная деревня с крысами и изолированная «природная» жизнь Мэгги, жадность крестьян и доверчивость девушки, простота ее жизни и мистическая любовная линия. Лиризм, попытка заглянуть за край легенды и в душу крысолова, ускорение ритма к концу повествования, неожиданный финал – роман очаровывает и держит в напряжении, но оставляет чувство неудовлетворенности и недосказанности, как, впрочем, и сама легенда о Крысолове. Возможно, причина в том, что читатель проникается симпатией к обоим персонажам и не может сделать однозначный выбор, возможно, потому что идея относительности добра и зла получает в интерпретации Джея Эшера столь явственное звучание. Здесь снова находят себя темы истины, мести, вины, искупления, которые сделали бестселлером «Тринадцать причин почему»: *Really her defining trait is (that) she doesn't feel like she's living the life she wants yet,* – объясняет Стоукли. − *Her mortal flaw is she thinks having a boyfriend, finding love, will help that. ... That's a beautiful thing that the story tells the reader: You gotta do you. You gotta love yourself before you love other people* [4]. В этом подростковом романе соединились фантастика, комикс, сказка и любовная история на тему мести.

Таким образом, при всей жанровой разбросанности работ Джея Эшера доминантами творчества были и остаются ориентация на юного читателя и острые социальные проблемы современного подростка, а также мотивы вины, выбора, смерти, мести, спасения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Rich, M.* A Story of a Teenager's Suicide Quietly Becomes a Best Seller [Electronic resource] / M. Rich // The New York Times. – 2009. − March 9. – Mode of access : http://www.nytimes.com/2009/03/10/books/10why.html. – Date of access : 05.01.2017.
2. *Asher, J.* Thirteen reasons why / J. Asher. – New York : Razorbill, 2016. − 352 p.
3. *Asher, J.* The Future of Us / J. Asher, C. Mackler. – New York : Penguin Group, 2011.− 384 p.
4. *Asher, J.* Jay Asher's Blog [Electronic resource]. – Mode of access : http://jayasher.blogspot.com.by. – Date of access : 05.01.2017.
5. *Asher, J.* What a Light / J. Asher. – New York : Razorbill, 2016. – 272 p.
6. *Buchheim, E. S.* The Pied Piper of Hameln / E. S. Buchheim // The Folklore Journal. – 1884. – Vol. IV. – P. 207–210.
7. *Королева, А.* Музыка нас связала. Гамельнский крысолов [Электронный ресурс] / А. Королева // Мир фантастики. – 2010. – №8. – Режим доступа : http://old.mirf.ru/Articles/art4222.htm. – Дата доступа : 05.01.2017.
8. *Малинкович, И.* Судьба старинной легенды / И. Малинкович. – М. : «Синее яблоко», 1999. – 152 с.
9. *Asher, J. Piper* / J. Asher, J. Freeburg ; ill. by J. Stokely. − New York : Penguin Random House ; Razorbill, 2017. – 144 p.

Ю. В. Коновалов, Е. В. Леоненко
г. Минск, Беларусь

СОВРЕМЕННАЯ НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА: РОМАН БЕРНХАРДА ШЛИНКА «ЧТЕЦ»

С развитием книжного рынка объединенной Германии немецкая литература получила дополнительный стимул и, как следствие, новые имена. Молодые писатели опираются на молодежную культуру, мир поп-музыки и рекламы, в их произведениях часто отражается мир современника, молодого, ищущего, активного. В литературе появляются темы мультикультурного общества, нового «прошлого» (жизни в ГДР), Берлина как новой столицы страны, новой жизни в объединенной Германии. Многие заметные и яркие произведения, которые выходят в Германии, довольно быстро переводятся на русский язык. Тиражи этих книг сравнительно невелики: от трех до пяти тысяч. Однако переиздаются только некоторые их них, как правило, это детские издания. Трудности перевода влекут за собой достаточно большой интервал между выходом произведений на языке оригинала и собственно знакомством с этими произведениями российских читателей. Иногда этого времени оказывается достаточно для того, чтобы тема произведения перестала быть актуальной. Возможно, именно здесь кроется причина небольшой популярности литературы Германии. Отличительная черта немецкоязычной литературы – ее глубина и добротность – написано всерьез и «на года». Среди этих книг вы вряд ли найдете популярную беллетристику, сюжет которой моментально выветрится из головы [1].

В 1990-х гг. немецкая литература переживает настоящий бум молодых авторов, связанный, прежде всего, с развитием книжного рынка. В десятилетие после падения Берлинской стены в новой литературе происходят кардинальные перемены. По-новому осмысляются и переосмысляются ключевые для послевоенного немецкого сознания темы нацистского прошлого, ответственности немцев за преступления эпохи нацизма. Входят в литературу темы жизни в ГДР (новое «прошлое»), жизни в объединенной Германии, темы мультикультурного общества, Берлина как новой столицы страны. Значительная часть молодых писателей ориентируется на молодежную культуру, мир поп-музыки и рекламы. Среди наиболее известных – Бенджамин Стукрад-Барре, Алекса Хенниг фон Ланге, Томас Майнекке, Андреас Ноймайстер, Райнальд Гёц и особенно – Кристиан Крахт. Постмодернистский роман представлен Освальдом Винером, Гансом Волльшлегером, Кристофом Рансмайром, Вальтером Мерсом. Среди лучших романистов – Томас Бруссиг, Дитмар Дат, Даниэль Кельман, Мартин Мозебах, Ульрих Пельцер, Акиф Пиринчи, Бернхард Шлинк, Инго Шульце, УвеТелькамп, Уве Тимм и Юли Це. Драматурги – Альберт Остермайер, Мориц Ринке и Роланд Шиммельпфенниг. Кроме того, в немецкую лите-

ратуру влились произведения эмигрантов разных стран, пишущих на немецком языке (Феридун Заимоглу, Ольга Грязнова, Владимир Каминер, Рафик Шами и другие).

Феноменальный успех романа современного немецкого писателя Бернхарда Шлинка «Чтец» (1995) сопоставим разве что с популярностью вышедшего двадцатью годами ранее романа Патрика Зюскинда «Парфюмер». «Чтец» переведен на тридцать девять языков мира, книга стала международным бестселлером и собрала целый букет престижных литературных премий в Европе и Америке.

Бернхард Шлинк – знаменитый немецкий писатель, публицист, эссеист, сценарист и юрист, один из наиболее читаемых современных прозаиков, лауреат нескольких престижных международных премий в области литературы. Бернхард Шлинк родился 6 июля 1944 года в семье профессора теологии Эдмунда Шлинка. Окончив классическую гимназию, он поступил в университет на юридический факультет. Защитив кандидатскую, а затем докторскую диссертацию, в 1982 г. он получил должность профессора Боннского университета. Занимался конституционным правом. С начала 1980-х гг. Шлинк испытывал себя в разных профессиях. Работая преподавателем юриспруденции в Калифорнии, использовал свободное время для изучения специальности терапевта-массажиста. Вернувшись в Германию, начал заниматься ювелирным искусством. С 1988 г. Исполнял обязанности судьи в конституционном суде округа Северный Рейн-Вестфалия [2, с. 52].

Писательская карьера Бернхарда Шлинка началась с детективных романов – из страха, как он объясняет, перед темами, абсолютно не имеющими отношения к его основной профессии. Примерно в конце восьмидесятых годов начинаются его первые литературные опыты. Сначала вместе со своим другом, а потом самостоятельно он сочиняет трилогию о частном детективе Гебхарде Зельбе. Подобный поворот в биографии выглядит неординарно: солидный профессор, эксперт по государственному праву вдруг обращается к «несерьезному» жанру. Во всех трех книгах его главный герой сталкивается с событиями, которые так или иначе связаны с непреодоленным прошлым, определяющим и нынешние преступления. «Право – вина – будущее» – под таким заголовком в 1988 г. Шлинк опубликовал свое первое публицистическое эссе, где затрагиваются темы, позднее ставшие ключевыми для романа «Чтец». Прежде всего – тема внутреннего конфликта «второго поколения», разрывающегося между желанием понять истоки преступлений, совершенных поколением родителей, и стремлением осудить эти преступления. Писателя так же интересует и то, какое влияние груз истории оказывает на новое поколение немцев: передается ли комплекс вины по наследству, или же постепенно исчезает [3, с. 8].

В 1995 году Бернхард Шлинк создает роман «Чтец», даже не предполагая, что это произведение станет бестселлером. В конце 2008 года состоялась мировая премьера фильма «Чтец», снятого популярным бри-

танским режиссером Стивеном Долдри. Главные роли в фильме играют Райф Файнс и Кейт Уинслет, уже получившая премию «Золотой глобус» за эту роль. Также фильм «Чтец» номинирован на премию «Оскар».

Внезапно вспыхнувший роман между пятнадцатилетним подростком, мальчиком из профессорской семьи, и зрелой женщиной так же внезапно оборвался, когда она без предупреждения исчезла из города. Через восемь лет он, теперь уже студент выпускного курса юридического факультета, снова увидел ее – среди бывших надзирательниц женского концлагеря на процессе против нацистских преступников. Но это не единственная тайна, которая открылась герою романа Бернхарда Шлинка «Чтец». Сюжет романа оставляет огромный простор для размышлений, философских выводов, эмоциональных переживаний, оценок и переоценок, однако все это автор оставляет читателю – сам он в этой книге является просто рассказчиком. Роман позволяет взглянуть на одно и то же время с позиций разных поколений, с разных социальных ступеней, что само по себе становится его огромным достоинством [2, с. 52].

Ощущение же достоверности сообщается роману, прежде всего, искренностью авторской интонации, точностью повествования и тем личным присутствием автора, которое в прозе дают, наверное, только автобиография и мемуары. Правда, в данном случае перед читателем предстает автобиография не столько личная, сколько целого поколения, в которой линии отдельной и реальной судьбы переплетаются с возможными событиями из жизни поколения, которое в Германии иногда именуется «вторым». Оно объединяет сверстников Бернхарда Шлинка, появившихся на свет в последние годы войны или первые послевоенные годы [4].

«Чтец» является самым популярным современным немецким романом – его прочитали миллионы людей во всем мире. Эта книга заставляет задуматься, и уже одно это ее достоинство становится весомым поводом ее прочитать. Шлинк – умный и тонкий писатель, чья художественная проза читается так же легко, как его детективные истории, в написании которых его мастерство не поддается сомнению.

«Чтец» (нем. «Der Vorleser») – роман-бестселлер. Это первый немецкий роман, попавший в список бестселлеров «Нью-Йорк Таймс», общий тираж – несколько миллионов экземпляров. Газета «The Guardian» отметила, что несмотря на все затрагиваемые темы, эта книга о прощении, об искуплении вины за военные преступления, совершенные героиней романа. Книга включена в ряд образовательных программ в гимназиях Германии, абитуриенты часто выбирают его в качестве темы для экзаменационных сочинений.

Среди критических отзывов Джереми Адлер в «Süddeutsche Zeitung» обвинил автора в упрощении истории. Историк Дебора Липштадт считает, что изображение нацистских преступников как людей, у которых не было выбора, некорректно. Противопоставление бедных неграмотных палачей богатым и успешным жертвам, по мнению Липштадт, является переписыванием истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Современная немецкая проза [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://onhl.ru/news/sovremennaja_nemeckaja_proza/2012-06-11-174. – Дата доступа : 24.01.2018.
2. *Стародубец, А.* Учение – свет, неученье – тьма: о романе Б. Шлинка «Чтец» / А. Стародубец // Эхо планеты. – 2009. – № 16. – С. 52.
3. *Бройде, В.* Родимые пятна истории: о романах Б. Шлинка «Чтец» и «Другой мужчина» / В. Бройде, Д. Малков // Книжное обозрение. – 2009. – № 23–24. – С. 8.
4. Бернхард Шлинк (Bernhard Schlink) [Электронный ресурс] // LiveLib. – Режим доступа : http://www.livelib.ru/author/30534. – Дата доступа : 24.01.2018.

Н. В. Копытко
г. Минск, Беларусь

ПРИРОДА КАРНАВАЛА В РОМАНЕ АНДЖЕЛЫ КАРТЕР «НОЧИ В ЦИРКЕ»

Одно из основных понятий постмодернизма «интертекстуальность» тесно связано с концепцией карнавального мироощущения [1]. Карнавальная традиция пронизывает всю европейскую культуру, и в тоже время каждое литературно-художественное направление по-своему переосмысливает и обновляет ее. Карнавальные формы вошли в литературу и стали особым языком, который обладает исключительной силой символического обобщения. Расцветом карнавальной жизни можно назвать эпоху Возрождения.

Концепция карнавала была впервые предложена в 1940 г. русским советским теоретиком европейской культуры и искусства М. М. Бахтиным и до сих пор является объектом научного исследования. Под карнавализацией ученый понимает перенос основных признаков карнавала на язык, стиль и сюжетно-композиционные особенности художественной литературы.

Рассуждая о специфике карнавала, М. М. Бахтин обращает внимание на его синкретизм («форма эта очень сложная, многообразная, имеющая, при общей карнавальной основе, различные вариации и оттенки в зависимости от различия эпох, народов и отдельных празднеств» [2, с. 331]), – обрядовость и зрелищность. По мнению литературоведа, «язык символических конкретно-чувственных форм», выработанных карнавалом, можно перенести на «родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы» [2, с. 331]. Подобный перенос карнавала на язык литературы М. М. Бахтин и называет *карнавализацией*.

Вслед за М. М. Бахтиным исследователи карнавальной эстетики изучают гротескную природу любого карнавального действа. В его основе лежит совмещение несовместимого, нарушение пропорций и границ между телами и предметами, невозможность совмещений и сочетаний, посредством

которых осваивается мир относительности, неопределенности, становления и перехода. Для карнавала характерно ощущение вседозволенности, которое противопоставлено официальной серьезности. В это время отменяется любое неравенство и дистанция между людьми, которые уступают, по мысли М. М. Бахтина, место особой карнавальной категории – «вольному фамильярному контакту между людьми»: «Этой категорией фамильярного контакта определяется и особый характер организации массовых действ, и вольная карнавальная жестикуляция, и откровенное карнавальное слово» [2, с. 331]. Во время карнавала больше не имеют значения ни сословие, ни возраст, ни материальное положение.

В карнавале все основано на принципе сопоставления со своей противоположностью: рождение и смерть, молодость и старость, любовь и ненависть, комедия и трагедия, мудрость и глупость. В связи с этим особую значимость приобретает для карнавала образ огня, который также глубоко амбивалентен: он уничтожает мир, одновременно обновляя его и давая возможность возникновения чему-то новому. Амбивалентностью отличается и карнавальный смех, который способствует созданию особой карнавальной атмосферы: «смех сопровождал обычно и гражданские и бытовые церемониалы и обряды» [3].

Многие из произведений современной британской писательницы Анджелы Картер (*Angela Carter*, 1940–1992) близки по своему духу к карнавальному действу. В произведениях А. Картер фантазия часто становится неотъемлемой частью реальности. Используя мифы, легенды, сказки и произведения классиков, писательница ведет сложную, многоуровневую игру с читателем, усиливая интригу и стимулируя его интерес. Однако она не ограничивается только литературными текстами других эпох и культур, но вводит некоторые факты биографии совершенно разных людей, «приглашая» на свой литературный карнавал Уильяма Шекспира, Чарли Чаплина, Джуди Гарланд и многих других. Ее индивидуальный стиль, «соприкасаясь и часто пародируя жанры и стили других писателей, остается аутентичным и неповторимым» [4].

А. Картер – писательница, журналист, драматург, критик, одна из наиболее провокационных фигур в британской литературе и в то же время одна из самых ярких писательниц последней трети XX века. Ее писательская карьера сложилась вполне благополучно: уже первые романы, опубликованные во второй половине 1960-х гг., вызвали положительные отклики со стороны критиков, которые почти сразу назвали писательницу британской представительницей «магического реализма», выявили многочисленные случаи как литературных, так и внелитературных влияний на ее творчество (Э. А. По, Э. Т. Гофман, Ж.-К. Гюисманс, М. Метерлинк, «Сатирикон» Ф. Феллини, фильмы Р. Поланского, живопись Г. Моро) и поставили ее в один ряд с такими общепризнанными мастерами мировой словесности, как Габриэль Гарсиа Маркес и Томас Пинчон. При этом, хотя писательница обращалась преимущественно к элитарной интеллектуальной аудитории, ей удалось привлечь внимание широких читательских кругов.

Романы А. Картер необычны как в плане сюжетно-композиционной организации, так и в плане языковой представленности. Они требуют от читателя высокой эрудиции, вдумчивого чтения, межтекстовой компетенции. А. Картер изображает жизнь, выходящую из своей колеи: в художественном мире ее прозы происходит нарушение «нормального», естественного хода событий. Для ее творчества характерно отрицание традиционного мышления, стремление к театральности и зрелищности, любовь к таинственному и необычному, желание анализировать, а не постулировать, способность экспериментировать и создавать блестящие произведения литературного искусства.

Творчество А. Картер насчитывает семь романов, эссе и сборники новелл. Среди них следует назвать «Танец тени» («Shadow Dance», 1966), «Герои и злодеи» («Heroes and Villains», 1969), «Любовь» («Love», 1971), «Страсть новой Евы» («The Passion of New Eve», 1977), «Ночи в цирке» («Nights At the Circus», 1984), «Мудрые дети» («Wise Children», 1991) и проч.

А. Картер намеренно оставляет открытыми финалы своих произведений, свободными для различных интерпретаций. В ее романах преобладает тенденция анализировать, и поэтому, балансируя на грани мистики и реальности, она не пародирует реальный мир, но изображает пути, которыми он сам себя пародирует. Все в этом мире, подчеркивает писательница, зависит от точки зрения: «Comedy is tragedy that happens to other people» [5, с. 213].

События в романе А. Картер «Ночи в цирке» разворачиваются в конце XIX века. Роман очень необычен по своей структуре: здесь автор не просто смешивает реальность и вымысел, но и включает ссылки на отдельные исторические факты, реальные фигуры, вымышленных персонажей и события. Судьбы персонажей постоянно переплетаются, что дает нам возможность рассматривать его в русле карнавальной традиции.

В первую очередь привлекает внимание повествование, которое ведется то от первого, то от третьего лица. В романе разворачивается сюжет о приключениях прославленной гимнастки на трапеции Феверс, у которой есть настоящие крылья.

Произведение открывает интервью, которое американский журналист Джек Уолсер берет у Феверс. Он хочет написать историю о феномене гимнастки и ее крыльях, чтобы поразить публику. Из рассказа Феверс Джек узнает, что в младенческом возрасте ее оставили на пороге публичного дома матушки Нельсон, где ее нашла Лиззи, ставшая впоследствии ее приемной матерью и постоянной спутницей. Там она провела все свое детство, изображая маленького купидона в зале для приема клиентов.

Когда она становится подростком, то начинает узнавать и учиться использовать особенности своего тела. В доме матушки Нельсон она впервые пробует летать, но потерпев неудачу, не останавливается, а наоборот, начинает много времени проводить за книгами, изучая теорию полета птиц: *But, though now I knew I could mount on the air and it would hold me up, the method of the act of flight itself was unknown to me. As babies needs must learn to walk so must I needs learn to conquer the alien element <…>. I learnt, first, as the*

birds do, from the birds [6, с. 32]. Вскоре она уже будет летать над городом, но вместе с тем к ней придет осознание того, что ей никогда не удастся парить так же легко, как птице.

Когда публичный дом закрывают, Феверс от безысходности и бедности начитает работать в шоу – в музее диковинных женщин – в доме некой мадам Шрек. Однако Феверс не столь чувствительна к ужасному. Она смотрит на мир критически. В ее рассказах происходит разоблачение страшного. Она осмысливает увиденное иронически.

Однако и тут жизнь преподносит Феверс суровые испытания: ее похищает человек, очень увлеченный мистикой, который называет себя Кристианом Розенкранцем. Отождествляя Феверс с Азраилом, он на самом деле собирается совершить ритуальное убийство для получения эликсира молодости. Сбежав от него, Феверс решает зарабатывать на жизнь выступлениями в цирке. Это тот период ее жизни, когда Феверс, уже известная артистка на трапеции, дает интервью Джеку Уолсеру.

Во второй части романа повествуется о событиях, последовавших после интервью, когда Феверс выступает в цирке под руководством полковника Керни. Цирк находится на гастролях в Санкт-Петербурге и собирается отправиться в Японию через Сибирь. Журналиста Джека Уолсера настолько сильно затягивает и интригует история воздушной гимнастки, что для того, чтобы собрать еще больше материала о ней, он присоединяется к цирковой труппе, выдавая себя за клоуна.

Постепенно читатель осознает, что Уолсер влюбляется в Феверс, и она в свою очередь также начинает испытывать серьезную привязанность к нему. Но тут Феверс снова угрожает преследование – на этот раз Великого Князя. Она скрывается от него и садится в поезд, на котором цирк едет в Сибирь.

В заключительной части романа цирковая труппа попадает в Сибирь, но на поезд, в котором они едут, нападают бандиты и поджигают его. Феверс ломает одно крыло и вместе с другими участниками труппы попадает в руки разбойников. Уолсера же, которого завалило обломками поезда, спустя некоторое время откапывает группа женщин, только что сбежавших из колонии. После шока, полученного в результате взрыва, Уолсер теряет память и рассудок.

Захватившие их люди, как выясняется, хотят получить помилование царя. Они слышали о связи Феверс с Принцем Уэльским (хотя это был слух, распространенный полковником Керни), и надеются, что Феверс сможет убедить королеву Викторию походатайствовать перед царем от их имени. В то время как Феверс, Лиззи и другие остаются запертыми в сарае, вихрь уносит бандитов и клоунов, которых выпустили развлекать похитителей. Оказавшись среди снегов в поисках спасения, цирковая труппа наталкивается на Уолсера, который живет у местного Шамана. Прогнав Шамана, Феверс обнаруживает, что к Уолсеру возвращается рассудок, хотя он сильно изменился после крушения поезда. Заканчивается роман счастливым воссоединением Уолсера и Феверс.

Главная героиня романа «Ночи в цирке» Феверс является самой популярной воздушной гимнасткой того времени. *Is she fact or is she fiction?* – девиз на ее афише, который уже сам по себе иллюстрирует неоднозначный характер данного персонажа. Имея крылья и утверждая, что она вылупилась из яйца, Феверс является гротескным персонажем, внутри которого происходит столкновение противоположностей, характерное для карнавализованной литературы. Она груба и шокирует людей своими манерами, но в то же время умна и эрудирована. Она принадлежит к низшему классу, однако вращается в кругу известных писателей и художников. И, несмотря на все ее дурные привычки и невоспитанность, она, бесспорно, обладает сильной харизмой.

Образ Феверс отличается амбивалентностью, которая присуща карнавалу. Эта амбивалентность подчеркивается автором на протяжении всего повествования: Феверс богата и щедра к несчастным и обездоленным, но ведет образ жизни человека из низшего общества. Например, ей и в голову не придет потратиться на такси после бессонной ночи. Она неразборчива в еде:

Can I call you a cab?

Gracious, no! Waste good money on a cab? We always walks home after the show [6, с. 102]; *but her mouth was too full for a ripost as she tucked into this earthiest, coarsest cabbies' fare with gargantuan enthusiasm* [6, с. 21].

Обладая крыльями, она стремится ввысь, но вместе с этим она очень «тяжела», связана с низами общества, что, в частности, проявляется в широком использовании диалектизмов, жаргонизмов и просторечных слов: *You 'ave a spot more wine, ducky, It was that French jook, the mean bastard* [6, с. 11].

Феверс часто сравнивают с ангелом, но за исключением крыльев, ничего ангельского в героине нет: *In Paris, they called me l'Ange Anglaise, the English Angel* [6, с. 4]. *At close quarters, it must be said that she looked more like a dray mare than an angel* [6, с. 9]. Феверс бросает вызов обществу с его принятыми нормами поведения, присущими людям определенного класса, но это не отталкивает Уолсера, а наоборот, восхищает, увлекает его и заставляет следовать за ней.

Еще одним примером карнавализации в романе является публичный дом матушки Нельсон, где выросла Феверс. Автор представляет публичный дом в необычном свете. Нам кажется, что в его стенах девушки спрятаны от внешнего мира и забывают о простых человеческих радостях. Они одиноки и несчастны, а их комнаты не отличаются роскошью и изяществом, все просто и обыденно.

Парадоксальным образом, Феверс описывает дом терпимости как место, где витал *an air of rectitude and propriety* [6, с. 26]. Интерьер в этом доме был ориентирован на респектабельных клиентов и отличался шиком: массивная мраморная лестница, изящный мраморный камин и экзотический декор. В гостиной стояли *leather armchairs and tables with the Times on them that Liz ironed every morning and the walls, covered with wine-red, figured damask, were hung with oil paintings* [6, с. 28].

Но после смерти хозяйки девушки отодвигают тяжелые шторы, которыми все это время были занавешены окна, и, оказывается, что дом – уже давно только иллюзия роскоши: *It was the cold light of early dawn and how sadly, how soberly it lit that room which deceitful candles made so gorgeous! We saw, now, what we had never seen before; how the moth had nibbled the upholstery, the mice had gnawed away the Persian carpets and dust caked all the corners. The luxury of that place had been nothing but illusion, created by the candles of midnight, and, in the dawn, all was sere, worn-out decay* [6, с. 54].

В карнавале всегда присутствуют как старое, так и новое. Это праздник смен и обновлений, для него характерна открытость и незавершенность законченность, а смех выполняет функцию «своеобразного символа-проводника в сферу “утопической свободы” и особого (праздничного) постижения истины» [7, с. 164]. Дом терпимости был местом удовольствия и власти мужчин, торжества их денег, и именно поэтому, покидая его, девушки без сожаления сжигают строение. Этот огонь уничтожает все на своем пути и в то же время несет обновление, обнаруживая, согласно концепции карнавала М. М. Бахтина, свой амбивалентный характер.

Смена дня и ночи также имеет особый смысл в этом эпизоде. Какой бы темной и страшной ни была ночь, всегда наступает рассвет, который дарит девушкам надежду на светлое будущее: *We girls stood on the lawn and the morning wind off the river whipped our skirts about us. We shivered, from the cold, from anxiety, from sorrow at the end of one part of our lives and exhilaration of our new beginnings <…>. And so the first chapter of my life went up in flames, sir* [6, с. 55].

В романе противопоставляются образы высокой и низкой культуры. Так, например, в публичном доме матушки Нельсон гостиная украшена оригиналами картин великих мастеров, таких как Тициан. Наличие в доме оригинальных работ великих художников свидетельствует о хорошем вкусе хозяев и высоком положении в обществе, однако в данном контексте они утрачивают свое превосходство и выглядят нелепо и даже смешно: *Curiouser and curiouser, thought Walser; a one-eyed, metaphysical madame, in Whitechapel, in possession of a Titian? Shall I believe it? Shall I pretend to believe in it* [6, с. 29].

Подобный эффект достигается и в эпизоде, когда А. Картер устами Феверс рассказывает о библиотеке в доме матушки Нельсон: *as for myself, those long hours of leisure I devoted to the study of aerodynamics and the physiology of flight, in Ma Nelson’s library <…> ‘Library?’ he queried indefatigably, if a touch wearily* [6, с. 43]. Уже само наличие библиотеки в публичном доме и то, что девушки проводят там свое свободное время, изучая труды по аэродинамике и физиологии полета, приводит Уолсера в замешательство. Вновь то, что является признаком элитарности, показано тривиальным и обыденным, через гротескную ассоциацию, сделанную А. Картер.

Отчетливую амбивалентность приобретает в романе и образ любимых цветов Феверс – Пармских фиалок (ее цветок-талисман): *A rap on the door interrupted her. A yawning bell-boy delivered a fragrant, precious mound of*

out-of-season Parma violets; her lucky flower [6, с. 201]. Со времен античности фиалки связывались не только с пробуждением природы и возрождением, но одновременно и со смертью. Феверс практически не расстается с фиалками. Они наполняют ее гримерные, служат украшением на вечерних платьях. Даже ее глаза ночью приобретают фиолетовый оттенок лепестков этих цветов. Их же Феверс обнаруживает в снежной Сибири посреди зимы, в канун Нового года, когда ей предстоит принять одно из самых важных решений в жизни. Вид этого весеннего чуда становится одним из подсознательных стимулов к совершению героиней экзистенциального выбора.

Цирк полковника Керни, где выступает Феверс, становится еще одним местом карнавальных профанаций и эксцентричности. Цирк уже сам по себе является уменьшенной версией карнавала, а цирковой двор, где происходит большая часть событий, представляет собой карнавальную площадь с ее фамильярными контактами, маскировкой, переодеваниями, скандалами и развенчанием карнавального короля. Используя эти приемы карнавализации, А. Картер изображает утопическое место, где отсутствуют культурные, гендерные и социальные различия, где люди существуют бок о бок, постоянно создавая некую альтернативную реальность.

Одна из самых карнавализованных сцен в романе – выступление клоунов в Петербурге, которое вызвало бурю эмоций как у публики, так и у самих участников. В этом выступлении обнаруживаются черты, присущие карнавалу, среди которых эксцентричность, бранная речь и карнавальная профанация. Все это превращается в пародию на Тайную Вечерю, где Буффо, главный клоун, играет роль Иисуса Христа: *A last touch of grace passed over him; indeed, was he not the very Christ, presiding at the white board, at supper, with his disciples?* [6, с. 206].

Город Санкт-Петербург также выполняет особую функцию в романе. М. М. Бахтин отмечает, что карнавализованное ощущение Петербурга получило глубокое развитие в творчестве Ф. М. Достоевского [2]. Подобное карнавализованное ощущение Петербурга передается и в романе А. Картер. Город, в котором сочетается несочетаемое, где сосуществуют богатые и бедные, роскошь и нищета, черные лестницы и шикарные парадные подъезды. Кто-то видит в нем праздничность, перспективность. А для кого-то – это город серости и безысходности: *Dateline, St Petersburg, a city stuck with lice and pearls, impenetrably concealed behind a strange alphabet, a beautiful, rancid, illegible city* [6, с. 113].

Роман заканчивается карнавальным смехом Феверс. Кризисная ситуация в ее жизни заставляет героиню сделать серьезный выбор: остаться с цирком полковника Керни и с надеждой на дальнейшие заработки или отправиться в снега на поиски пропавшего Уолсера. Героиня выбирает второе и выигрывает. Она обретает возлюбленного, и «торнадо» ее счастливого смеха проносится по миру. Этот смех, торжествующий и властный, заполняет весь мир и провозглашает превосходство не только самой Феверс над холодным расчетом и мужской логикой, но и превосходство возрождающей энергии

женского начала над деструктивностью мужского: *The spiraling tornado of Fevvers' laughter began to twist and shudder across the entire globe, as if a spontaneous response to the giant comedy that endlessly unfolded beneath it, until everything that lived and breathed, everywhere, was laughing. Or so it seemed to the deceived husband, who found himself laughing too, even if he was not sure whether or not he might be the butt of the joke* [6, с. 350].

Таким образом, в романе продвигаются и отстаиваются феминистские идеи, высмеивается патриархальный строй общества. Феверс удалось не только обмануть Уолсера, но и заставить его любить ее и восхищаться ею. Она сумела доказать, что нет ничего невозможного для женщины и что все в этом мире ей подвластно, стоит только захотеть. Смех Феверс символизирует отказ от устаревших порядков и торжество перемен и надежд на лучшее будущее.

Таким образом, карнавализация позволяет автору раскрыть несостоятельность существующего порядка вещей посредством гротескного заострения. А. Картер подчеркивает свою веру в женскую силу и говорит о возможности разрушения патриархата. Объединяя высокую и низкую культуры, смешивая то, что, казалось, так далеко отстоит друг от друга, писательница разоблачает несостоятельность всякой иерархии в обществе.

Карнавальный смех пронизывает весь роман «Ночи в цирке» и свидетельствует о торжестве низшей культуры над высшей, развенчивая ее и отодвигая на второй план. Карнавальный дух произведения дает возможность посмотреть на мир с иной точки зрения, осознать относительность всего происходящего и рассмотреть возможность установления нового порядок вещей.

В своем творчестве А. Картер обращается к прецедентным текстам, что является отличительной чертой литературы второй половины XX века. Обращаясь к библейским текстам и произведениям художественной литературы, она облачает их в карнавальную форму, соединяя серьезное и смешное, логичное и нелепое. Мастерски используя открытую структуру карнавала, его амбивалентность, эксцентричность и осмеяние, А. Картер создает альтернативную модель мира, символом которой выступает образ цирка, где все относительно, подвижно и зависит лишь от угла зрения. Это позволяет писательнице значительно расширить границы художественного текста и выйти за рамки определенной той эпохи, которая изображена в романе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ильин, И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 2001. – 384 с.
2. *Бахтин, М. М.* Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. – Киев : Некст, 1994. – 508 с.
3. *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа : http://www.bim-bad.ru/docs/bakhtin_rablai.pdf. – Дата доступа : 17.02.2018.

4. *Шамсутдинова, Н. З.* Реальность и вымысел в романе А. Картер «Ночи в цирке» [Электронный ресурс] / Н. З. Шамсутдинова // Вестник Чуваш. ун-та. – 2008. – № 1. – С. 315–322.
5. *Carter, A.* Wise Children / A. Carter. – New York : Penguin Books, 1993. – 234 p.
6. *Carter, A.* Nights at the Circus / A. Carter. – London : Vintage, 2006. – 350 p.
7. *Загибалова, М. А.* Смеховое начало как «стержневая» категория карнавальности в концепции М. М. Бахтина / М. А. Загибалова // Вестник ВолГУ. Серия 7. – 2008. – №1 (7). – С. 162–165.

Л. В. Левшун
г. Минск, Беларусь

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Превалирующий тип художественной рефлексии является, пожалуй, самой показательной характеристикой той или иной культуры, в том числе и литературного творчества как ее органической части. Понимание того, каким образом и в каких категориях преимущественно данная культура осмысливает бытие и ка́к результаты этого осмысления претворяет в художественные образы, позволяет реконструировать логику и алгоритм ее развития, а также с известной долей уверенности предсказать перспективу дальнейшего бытия.

Основные типы художественной рефлексии, как показывает анализ, вполне исчислимы и при этом универсальны – присущи всем без исключения культурам, даже тем, которые обычно мыслятся как противостоящие друг другу, пример, традиционалистская и посттрадиционалистская. Художественные системы разных культур различаются на поверку не принципами и не системами художественного рефлексирования, как может показаться при поверхностном взгляде, а лишь абсолютным преобладанием одного из универсальных типов художественной рефлексии с соответствующим ему пониманием художественного образотворчества; при этом все прочие – также универсальные – типы непременно присутствуют в любой из культур, но с разной интенсивностью проявленности. Так, к примеру, даже магия «периода дикости» является результатом одного из универсальных типов рефлексии. «Если подвергнуть анализу немногие примеры симпатической магии, – замечает Дж. Дж. Фрэзер, – …то… обнаружится, что они являются неправильными применениями одного из двух фундаментальных законов мышления, а именно ассоциации идей по сходству и ассоциации идей по смежности в пространстве и времени. Гомеопатическую, или имитативную, магию вызывает к жизни ошибочное ассоциирование идей сходных, а магию контагиозную – ошибочное ассоциирование идей смежных. Сами по себе эти принципы ассоциации безупречны и абсолютно необходимы для функционирования человеческого интеллекта. Их правильное применение дает науку, их неправильное применение дает незаконнорожденную сестру науки –

магию… Признание присущей магии ложности и бесплодности побудило мыслящую часть человечества заняться поисками более истинной теории… перейти от магии к религии» [1, с. 62, 70, 72].

Даже в культурах, которые принято считать гомогенными и монолитными, типа той, какую А. В. Михайлов и вслед за ним С. С. Аверинцев охарактеризовали как «рефлективно-традиционалистскую» [2, с. 106] и какой свойственны якобы единые «эстетический код» [3, с. 221–222] и «стиль мышления» [4, с. 32], проявляющийся в ориентации на «готовое слово», что Ю. М. Лотман обосновал «эстетикой тождества» в гносеологии [5, с. 223], – даже в таких культурах обнаруживаются все основные типы художественной рефлексии, коррелирующие с определенным творческим методом и являющиеся самым верным его маркером.

Выявляя основные универсальные разновидности художественного рефлексирования в словесном образотворчестве, прежде всего следует учитывать *предмет рефлексии*: направлена она *на явление* или же *на сущность* художественно осмысляемого и изображаемого объекта, то есть художественно осмысляется феномен или ноумен вещи; и чтó в данной культуре считается сущностью изображаемого. Речь, таким образом, идет о сложном взаимодействии разных типов онтологии, аксиологии, гносеологии как составляющих/оснований художественной рефлексии и, в целом, – художественного мимесиса как ее результата. Разная направленность рефлексии создает – в пределах одной и той же культуры! – разные традиционализмы: традиционализм формы/изображения, в случае, если предметом рефлексии является феномен, и традиционализм смысла/выражения, в случае, если предметом рефлексии является ноумен вещи/события.

Разные типы художественной рефлексии, в свою очередь, порождают в словесном творчестве одной и той же культуры и разные способы пользования словом, и разные представления о словообразе в принципе.

I. *Рефлексирование* по поводу сущности изображаемого, *направленное на постижение его* (объекта) *онтологического смысла*, включает парадигматические, «вертикальные», связи ноумена и феномена, что и создает художественную образность особого рода. Перефразируя преп. Максима Исповедника, можно сказать, что в художественной рефлексии данного типа формируется такой художественный образ, который обладает, с одной стороны, «преходящей явленностью буквы», а с другой – «содержит сокрытый в ней *дух*, бытие которого непреходяще и который составляет истинный предмет созерцания...» (Мистагогия, VI). Заметим, «буква» при этом обладает лишь «*преходящей* явленностью», то есть словесное/образное выражение дознанного и отрефлексированного не только может, но и должно быть разным для разных адресатов и обстоятельств, что подтверждается весьма проницательным наблюдением блаж. Августина: «постигнутое умом в единой форме может быть выражено словесно во многих» (Исповедь. XIII. 24, 36). Однако под *разными* «явленностями», то есть художественными образами, разным пользователям открывается истинный смысл *одного и того*

же предмета созерцания! Художник такого типа художественной рефлексии, таким образом, абсолютно свободен в том, что касается формы выражения, но должен быть безусловно верен сокрытому в изображаемом духу – тому «готовому смыслу», которым каждый предмет/ событие превечно наделен Творцом.

Однако и такого типа рефлексия очевидно неоднородна: одно дело – осознание, так сказать, динамического «*готового смысла*» изображаемого, и совсем другое – смысла статично *«готового»*.

I.1 Динамический «*готовый смысл*» открывается художникам не целиком и не всем одинаково, но в меру их способностей воспринять его (ср.: Еф. 4:16). А поскольку эта «мера» у каждого своя и, значит, полнота восприятия «готового смысла» в каждом отдельном случае своя, то понятно, что «готовое слово», используемое при описании динамического смысла всякий раз возвещает то «количество» и «качество» смысла, какое способен воспринять пользователь (и писатель, и его адресат) [ср. 6, с. 28]. Удивительным образом эта мера «количества» и «качества» никогда не бывает частью, фрагментом или даже изображением целого, но всегда – самим этим целым, только воспринятым каждым «в свою меру», как, к примеру, люди с разной остротой зрения видят одну и ту же картину.

Таким образом, художественная рефлексия, направленная на динамический «готовый смысл» изображаемого воплощается в *образе-символе*, где символ следует понимать в его исконном значении – греч. συμβάλλω, соединяю, держу вместе. «Исконная “функция” символа не в том, чтобы изображать (что предполагает отсутствие “изображаемого”), а в том, чтобы *являть и приобщать* явленному. Про символ можно сказать, что он не столько “похож” на символизируемую реальность, сколько *причастен* ей и потому может ей реально приобщать... В нем… две реальности – эмпирическая, или “видимая”, и духовная, или “невидимая”, соединены не логически (“это” означает “это”), не аналогически (“это” изображает “это”) и не причинно-следственно (“это” есть причина “этого”), а *эпифанически* (от греческого ἐπιφανεια – являю). Одна реальность являет другую…» (курсив А.Ш.) [7, с. 233–234].

Соответственно художественный образ предстает здесь *как* временно́е и вре́менное, но отнюдь не случайное «неподобное подобие» (термин Ареопагитик) вещи/события, фиксируя ее ***онтологический*** *принцип* и приобщая к нему каждого адресата «в его меру».

Впрочем, в данном случае говорить о рефлексии как таковой – то есть о сознательном, осознаваемом и целенаправленном анализе собственного познавательного акта – вряд ли корректно. Данный способ художественного преобразования/воплощения действительности именно тем и отличается от всех прочих, что порождаемый им художественный образ есть результат проникновения художника в экзестенциальное ядро, логос, того или иного явления, чего невозможно достичь собственно рефлексивным путем. Овладение онтологическим принципом вещи происходит именно помимо любого

типа рефлексии, а подчас и вопреки ей! Поэтому художественный образ, создаваемый писателем в результате такого «арефлективного» овладевания логосом денотата, адекватен (но не тождественен!) духовному обладанию означаемым (в отличие от «физического» обладания магии). Нетождественность эта проистекает из того, что один и тот же логос может быть проявлен в разных «неподобных подобиях»: например, Богородица, вторая Ева, неопалимая купина, стамна золотая, виноград заключенный и т.д.; Христос, Мессия, Сын плотника, Сын Человеческий, добрый Пастырь, Логос, Учитель и т.д. Цель христианской культуры как раз и состоит в том, чтобы возвещать логосы, то есть «онтологические принципы вещей», в соответствии со способностями восприятия адресатов, согласно апостольскому: младенцам – молоко, а совершенным – совершенную пищу (Евр. 5:12-14).

Обоснование такого способа художественного образотворения находим в евангельском: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1:1), где Слово является не только обозначением-называнием Творца, но также и творческим принципом и собственно инструментом творчества. Субстанция вещи мыслится здесь подчиненной Слову, ибо слово было «в начале». Называние вещи Творцом и есть собственно ее сотворение. И, значит, создание художником адекватного вещи/событию словесного образа равнозначно сотворчеству с Творцом (что невозможно без уподобления Ему – собственно обóжения) и есть гарантия правильного пользования вещью (в этом смысле показателен библейский эпизод борения Иакова с Ангелом в пустыне за право знать Имя, Быт. 32:24–29). Именно так толковал некогда св. Василий Селевкийский процесс называния Адамом животных.

Создаваемые на основании «арефлективного» познания/понимания словесные художественные образы суть собственно *реалистические*, поскольку между смыслом изображаемого и передающим этот смысл изображением нет никакого зазора – «означаемое и означающее связаны в нем непроизвольно, неконвенционально» [8, с. 72]. А потому эти художественные образы вводят пользователя (опять-таки в соответствие с «его мерой»!) *в высшую Реальность изображенного*, в которой он и себя видит в истинном (данной Реальности!) свете и где поэтому происходит его и мира вокруг него преображение по закону данной Реальности.

Таким образом, словесное образотворение, основанное на таком типе художественной рефлексии, предстает как собственно миропреобразование/преображение, но не извне, не насильственно, а изнутри, по естественному закону бытия: называемая вещь через адекватный ей словообраз приводится в соответствие ее Логосу (=сотворившему ее Слову). Именно поэтому «грамотно построенная» молитва способна преображать-обоживать молящегося; здесь же – исток и основание табуирования сакральной лексики; отсюда же и Христово предупреждение: «...За всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в день Суда: ибо от слов своих оправдаешься, и от слов своих осудишься» (Мф. 12:36–37).

I.2 Иного рода «смысловая рефлексия» также ориентирована на *«готовый смысл»*. Но «это – слово, которое заранее дано поэту (или ученому, или оратору и т. д.), – слово, данное как готовый смысл. Не нормативное правило задано, а именно готовый, уже готовый смысл, форма понимания и обобщения всего, что есть» [9, с. 310]; он мыслится, по выражению С. С. Аверинцева, «где-то за пределами мироздания, в некоем умопостигаемом месте» [6, с. 11] и вкладывается в «готовое слово», как очки в футляр.

То есть данный тип художественной рефлексии работает именно со *статично*, раз и навсегда «готовым», неизменным и постигаемым лишь в этой своей застывшей неизменности словом и его смыслом. Такое рефлексирование тоже сращивает до неразличимости в художественном образе форму и смысл изображения, но теперь не «мера» пользователя, а «мера» избранной художественной формы определяет количество и качество смысла, каковой может быть сообщен в данной форме. Художественная форма здесь *изображает* смысл, становится, можно сказать, «официальным и уполномоченным» его представителем (в его отсутствие или при его абсолютной недоступности для адресата художественного произведения).

Соответственно и художественный *словообраз* предстает здесь не как принцип сотворения вещи, а *принцип ее познавания* – то, через что вещь/феномен отрывается вовне и может быть опознан. Иначе говоря, художественное слово здесь выступает как некая аллегория вещи, как ее «*подобное* подобие» (в иконологической терминологии Ареопагитик). Представляется, что каждая вещь скрыта под определенным, неслучайным и статично закрепленным за нею именем. Чтобы воспользоваться этим именем как художественным образом, нужно понять, что оно обозначает. Художественная рефлексия в таком случае оказывается направленной на «дешифровку» того общего, на основании чего были сближены означаемое и означающее.

Такого рода художественная рефлексия пассивна (в том смысле, что не предполагает миротворение или миропреобразование) и допускает известную долю субъективизма. Словесное творчество в этом случае становится своего рода «игрой в бисер» в том самом, Гессевском, смысле. Причем «игрой» от обратного: не интуитивное проникновение в экзестенциальное ядро вещи приводит к нужному словообразу, а семантическое, по четко определенным правилам игры, препарирование слова приводит к пониманию того, что этим словом обозначено. Разумеется, операция эта не может явить того, «что Истина думает сама о себе», но только – «что данный художник принимает за истину». Это уже не реализм. Во всяком случае, не Реализм в высшем смысле. Ведь созданный в результате такого типа художественной рефлексии словесный образ фиксирует не реальность Реальности, а реальность «картины мира» художника. Такой художественный образ уже не может *приобщить* пользователя к Реальности изображенного, где только и происходит преображение, хотя может опосредованно, через себя, вести к ее познанию, опознанию и посвящению в нее. И поскольку «знание о…»

предмете не тождественно живому его переживанию и духовному обладанию им, такой художественный образ – не реалистичный и, следовательно, не преображающий. Он – *метафоричный и мистериальный*, изображающий то, чего на самом деле здесь и сейчас нет; оно, как выразился С. С. Аверинцев, находится «где-то за пределами мироздания, в некоем умопостигаемом месте». На художественных образах такого типа строятся все мистерии – действа-посвящения и действа-священные воспоминания.

Впрочем, рефлексия, направленная на «статично готовый смысл», часто бывает полезной, и даже (в случае счастливого совпадения) онтологически верной, так что может быть своего рода ступенью для последующего отказа от рефлексии как способа познания и творчества. Вместе с тем такое рефлексирование закономерно ограничивает творческую свободу, приводит к утверждению нормативности и этикетности – вынужденной защите от беспредела субъетивизма.

Художественные произведения, созданные в результате такого типа творческого рефлексирования, хороши для расширения и тренировки эрудиции, развития интеллекта, но духовного бытия они не касаются – и просвещение (в христианском смысле), и преображение недостижимы для них. И даже если они ставят цели именно просвещения и преображения, то первое ограничивается сообщением некоего корпуса знаний, а второе – тенденциозным морализаторством.

II. *Рефлексирование по поводу явления* направлено на исследование законов эмпирического бытия вещи, чей художественный образ необходимо создать, то есть включает синтагматические, «горизонтальные», связи между различными феноменами данной культуры, а потому, кстати сказать, художественный образ, создаваемый в результате такого рефлексирования, заведомо не может быть адекватно воспринят в иной культуре.

Этот словообраз тоже ориентирован на «готовое слово», но качество этой «готовности» совершенно иное.

II.1 В таком «готовом слове» *отождествляются* уже не только художественная форма и смысл, но и, собственно, – *явление и его сущность*, что неизбежно ведет к «консервации»/«окаменению» как формы, так и смысла. Ведь если мистериальный образ позволяет изображаемое им познавать в меру возможностей избранной создателем художественной формы (образ от обрезать=убрать лишнее), то в данном случае форма изображения становится *субстанциальной*, а значит – единственно возможной, и малейшее изменение формы, как полагают художники, прибегающие к данному типу художественной рефлексии, влечет за собой изменение сущности изображаемого. Отсюда – стремление во что бы то ни стало сохранить/«законсервировать» форму изображения. Но отсюда же часто – и убежденность в том, что овладение художественной формой вещи автоматически приводит к обладанию субстанцией изображаемого: назвать – значит познать в смысле овладеть/обладать на правах «хозяина»; уничтожить форму – значит уничтожить саму субстанцию, что вводит уже в область *магического*, порождает

(или вырождается в?) непродуктивное, нетворческое отношение к слово-образу как к магической формуле вещи. При таком – **субстанциальном** – отношении к слову и художественному образу в целом творчество подменяется скрупулезным и часто воинствующим копированием-консервацией.

Художественные произведения, созданные в результате такого типа рефлексии, отвергая необходимость (или хотя бы возможность) многообразного выражения и изображения данного смысла, тем самым отрицают самую необходимость творческой рефлексии, убеждая ограничиться четкими правилами использования заученного «готового слова».

II. 2 Однако наиболее распространенный в современной культуре тип художественной рефлексии, направленной на явление, тот, где *феномен абсолютизируется в ущерб его сущности*, то есть когда собственно объектом рефлексии оказывается не то, чтó должно быть художественно выражено – предмет изображения, а культурно-историческая традиция его предшествующих художественных воплощений. Иначе говоря, в результате данного типа рефлексии создается образ, основной функцией которого является *информационно-коммуникативная*. Художественный образ используется как носитель некой культурно-исторической информации *о традиции бытования и изучения данной вещи*, а не как выразитель ее смысла. Это уже «не столько размышление о реальности, сколько комментарий к определенной культурной традиции» [10, с. 11]. Перефразируя замечательно точную характеристику, данную А. В. Михайловым ситуации в современном литературоведении, можно сказать, что при таком типе художественной рефлексии пользователь имеет дело не собственно со словом, но с недостаточно просветленной и ясной для него традицией употребления данного слова [11, с. 235]. «Словá, – пишет Александр Викторович об этой ситуации, – даны нам как некоторый итог их исторической жизни, их исторического развития и становления, как некоторый итог, который прежде всего, закрыт в себе» [11, с. 212]. Изображаемое и его художественный образ существуют в лучшем случае параллельно и автономно, в худшем – «поперек» друг другу. Художественное изображение при этом становится чисто иллюстративным, а точнее – *иллюстративно-аллегорическим*. Подлинный его смысл без специального объяснения непонятен, хотя форма может быть вполне узнаваемой и даже традиционной. Впрочем, смысл как таковой может быть и не востребован пользователем, удовлетворяющимся захватывающей сюжетностью, живописностью и эмоциональной насыщенностью художественных изображения такого рода.

Таким образом, мы выявили основные универсальные типы художественной рефлексии, сосуществующие в любой культуре с разной степенью присутствия (наряду с массой переходных и смешанных типов, полное выявление и описание которых невозможно в принципе). Эти типы рефлексирования различаются своими предметами, то есть направленностью либо на сущность (ноумен) изображаемого, динамический или статический; либо на его явление (феномен) – как непосредственное воплощение сущности вещи, или же как на итог ее культурной жизни.

В результате художественной рефлексии того или иного типа создается соответствующий художественный образ: символический, мистериальный, магический, иллюстративный.

Каждый из перечисленных *основных* (и неисчислимых переходных) типов художественной рефлексии и создаваемой ими образности формирует свой культурный микрокосм со своими принципами и законами словесного творчества. Преобладание того или иного типа «делает лицо» культуры. Типология культур, основанная на типологии художественной рефлексии, позволяет прибегнуть к сопоставительному изучению всех без исключения исторически существовавших культур, несопоставимых по любому иному основанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фрэзер, Дж.* Золотая ветвь / Дж. Фрэзер ; пер. с англ. М. К. Рыклина. – М. : Политиздат, 1980. – 831 с.
2. *Аверинцев, С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С Аверинцев // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения : сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; редкол.: М. Б. Храпченко [и др.]. – М. : Наука, 1986. – С. 104–116.
3. *Лихачев, Д. С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачев // Избранные работы : в 3 т. / Д. С. Лихачев. – Л. : Худ. лит., 1987. – Т. 1. – С. 24–260.
4. *Гаранін, С. Л.* Шляхамі даўніх вандраванняў: гісторыка-тэарэтычны нарыс развіцця беларускай паломніцкай літаратуры XII–XVI стст. / С. Л. Гаранін. – Мінск : Тэхналогія, 1999. – 203 с.
5. *Лотман, Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 17–245.
6. *Аверинцев, С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма / С. С. Аверинцев // Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика / отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1991. – С. 3–9.
7. *Шмеман, А.* Евхаристия. Таинство царства / А. Шмеман // Литургическое богословие / А. Шмеман. – СПб. : Изд-во «Библиополис», 2006. – С. 207–414.
8. *Ранчин, А. М.* О принципах герменевтического изучения древнерусской словесности / А. М. Ранчин // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2001. – № 4. – С. 69–81.
9. *Михайлов, А. В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры / А. Ф. Лосев [и др.]. – М. : Наука, 1988. – С. 308–324.
10. *Эко, У.* Искусство и красота в средневековой эстетике / У. Эко. – Спб. : Алетейя, 2003. – 256 с.

11. *Михайлов, А. В.* Несколько тезисов о теории литературы. Стенограмма доклада, сделанного 20 января 1993 года на заседании Научного совета ОЛЯ РАН Теория и методология литературоведения и искусствознания / А. В. Михайлов // Литературоведение как проблема. Труды Научного совета “Наука о литературе в контексте наук о культуре”. – М. : Наследие, 2001. – С. 201–279.

А. В. Лилль-Бэзак
г. Отвоцк, Польша

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА-РЕКИ НА ОСНОВЕ ДИЛОГИИ П. И. МЕЛЬНИКОВА-ПЕЧЕРСКОГО «В ЛЕСАХ» И «НА ГОРАХ»

В европейской литературе второй половины XIX в., было явное тяготение к созданию больших жанровых форм. Русская литература не составляла здесь исключения, изобилуя известными романами. Это «Война и мир» Л.Н. Толстого и пятикнижие Достоевского, двухтомник «Петербургские трущобы» и дилогия «Кровавый пуф» В. Крестовского, историческая трилогия о «порушенных невестах» В. Соловьева [1, с. 135] и тетралогия «Пугачевцы» Е. Салиаса де Турнемира. П. И. Мельников-Печерский был в числе тех писателей, кто такие формы создавал.

Подобная тенденция объясняется, с одной стороны, тем, что жанры перестали соответствовать действительности совсем другого масштаба, а с другой – возможностями большой формы. Малые формы эпизодичны, да и социальный контекст в них невелик (например, Печорин путешествует по Кавказу). В большой форме можно поведать о многом и показать панораму либо современной жизни (у В. Крестовского в романе «Петербургские трущобы» это обзор всего Петербурга: верхов и низов, криминала и светских салонов), либо – историческую, как у В. Соловьева («Хроника четырех поколений»).

Жанровые формы, которые могли бы реализовать панорамность, – это, прежде всего, роман-эпопея, семейная хроника, нравоописание, социально-психологический роман и роман-река.

Традиционно в советской литературе все большие формы назывались эпопеей. Но, согласно Н. П. Утехину, «особенности того или иного типа связаны с тематикой и проблематикой произведений и могут быть общими для многих жанров», а потому необходимо сопоставить их парадигмы [1, с. 271]. Иными словами, вся суть похожих жанров – в отличиях, которые мы и будем подмечать.

По-разному называют и крупнейшее произведение Павла Ивановича Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах», увенчавшее его писательскую деятельность: романом и романом-эпопеей (в большинстве случаев), а также эпической дилогией [2, с. 52]. В научной среде этот вопрос до сих

пор не решен, вернее заметить, не решаем, хотя творчество этого великого беллетриста – по праву сказать, поэта земли русской – заслуживает пристального внимания. А может быть, в связи с большой заинтересованностью писателем тематикой раскола и сектантства, обычаями и нравами старообрядцев Поволжья – оно тяготеет к нравоописанию или социально-психологическому роману? Или в связи с тем, что мотив семьи здесь является едва ли не ведущим – проступает больше черт семейной хроники?

Вне сомнения, вопрос жанра является ключевым для понимания сущности произведения. Очевидно также, что определение жанра не зависит ни от знания терминологии писателем, который, обладая талантом художника слова, не обязан быть экспертом в жанроведении, ни от мнения окружающих, даже очень близких ему людей. Это вопрос теории литературы, не ее практики, т.е. обсуждаемый в узком кругу специалистов. Имплицитно определить жанр трудно, возможны грубые ошибки, затрудняющие порой понимание читателем основной идеи произведения. А потому легкомысленность и штампы здесь недопустимы. Для большей точности необходимо соотнести конститутивные черты предполагаемого жанра с проникновением в замысел писателя.

Заметим, что это не первая проба такого рода у Мельникова. Еще в начале своего творческого пути он создал крупный роман «Торин», состоящий из пяти частей-очерков, объединенных идеей описания провинциальной жизни – от губерний высшего разряда до жизни в деревне. Сам Мельников достаточно критично отнесся к своему литературному дебюту, поскольку, по его мнению, недостаточно знал еще людей. Но здесь важна общая тенденция, писательские наклонности автора [2, с. 13–14].

Замечателен также и факт, что интерес к быту и нравам народов проявился у Мельникова еще с университетской скамьи и в дальнейшем определил его литературный путь. Эта проблематика занимала писателя и в других его произведениях [2, с. 15]. Кроме того, не без значения для нашей статьи, что Мельников, будучи учеником В. И. Даля, принадлежал к кругу писателей-натуралистов [3, с. 162], стремящихся с максимальной точностью отображать действительность.

Известно, что писатель в «Русском вестнике» поначалу публиковал отдельные главы романа «В лесах» с подзаголовком «рассказ». Уже готовый к изданию роман «В лесах» имел примечание «рассказано Андреем Печерским», что подтверждает очерковую природу произведения. Предметом же очерка являются устойчивые отношения между людьми. «В нем акцентируется состояние изображаемых характеров, статика их бытия, а не развитие» [3, с. 160–161].

С целью выяснения значения термина *жанр* обратимся к «Литературному юнциклопедическому словарю». В статье В. В. Кожинова *жанр* – это «исторически складывающийся тип литературного произведения, который обобщает черты, свойственные более или менее обширной группе произведений какой-либо эпохи, данной нации или литературы вообще.

Жанры выделяют на основе принадлежности к тому или иному литературному роду, а также по преобладающему эстетическому качеству; третий принцип – объем, который зависит от рода и эстетической тональности и соответствующая общая структура произведения. Жанры подразделяют на виды, исходя из общего характера тематики, свойств образности, типа композиции. Размеры жанра имеют … и самостоятельную мотивировку в замысле автора» [4, с. 106–107].

Кроме того, классики теории жанров подмечают важные для нашего анализа аспекты этого понятия. Так, М. М. Бахтин отмечает, что жанр является представителем «творческой памяти в процессе литературного развития» [5, с. 122]. Н. Д. Тамарченко видит необходимость категории жанра не столько для классификации, сколько «для адекватного понимания смысла литературных явлений» [6, с. 98]. Н. Ф. Копыстянская и С. И. Краскова разграничивают в жанрах несколько сфер (аспектов), объясняя, что только общетеоретическая сфера [7, с. 204] или нормативный аспект [8, с. 14] является единственной устойчивой сферой в понятии жанра.

Что касается романного жанра, то его обрисовку в сравнении с эпосом в своей статье дает М. М. Бахтин. Согласно этому великому ученому, роман по природе своей «не каноничен, это – сама пластичность» [9, с. 426]. В этом смысле он противоположен эпопее как глубоко состоявшемуся жанру [9, с. 392]. Не выведена даже какая-либо формула для романа, поскольку такие попытки сводились к приведению одних оговорочных признаков [9, с. 397]. Но некоторые, принципиально отличающие роман от других жанров, особенности Бахтин все же выделил: 1) это трехмерность романа, 2) изменение временных координат литературного образа в нем и 3) зона максимального контакта с настоящим [9, с. 399]. Эпопея же, в противоположность роману, является жанром патриархальным и каноничным. Ее черты – это «изображение абсолютного прошлого национальных начал и вершин, непроницаемая грань от последующих времен, недоступность личному опыту и личной точке зрения, полная незавершенность – и как факт, и как смысл, и как ценность» [9, с. 403–405].

Роман, будучи связан со стихией неофициального слова, многостилен [9, с. 412], а эпопея как жанр высокий – одностильна [9, с. 408]. Некоторые «романы почти могут стать заменою собственной жизни», чего никак нельзя сказать об эпопее. Кроме того, источником романа являются нелитературные жанры – жизненно-бытовые и идеологические [9, с. 420]. Что же касается сопоставления эпического героя с романным, то у романного возможны маски, так как это герой свободных импровизаций, а не предания, не в пример эпопее, где внешнее и есть внутреннее. Одной из основных тем романа является неадекватность героя своей судьбе и положению. Да и сама романная действительность всегда случайна, а потому противопоставлена эпической цельности [9, с. 424–425].

Правда, согласно Бахтину, в отдельные периоды роман все же подвергался некой эпизации со стороны абсолютного прошлого, предания,

иерархической дистанции, но все же сильнее была романизация других жанров, освобождавшая «от всего того условного», что «превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм»[9, с. 425–426].

В силу концепции Бахтина, достаточно сложно сочетание романа с эпопеей, что ведет или к лишению романа его главной черты – пластичности, или к потере эпопеей ее возвышенности и каноничности, ибо практически невозможно одновременно рассматривать объект и с точки зрения его недосягаемости, и максимально близко [9, с. 415, 419–420]. Хотя, как замечает исследователь, уже в эпоху Ренессанса совершилась переориентация общества, и «воспринимать на уровне современности значило уже не только снижать, но и подымать в новую героическую сферу» [9, с. 427]. А значит подобные пробы сочетания романа с эпопеей, в принципе, не невозможны. Но была ли предпринята такая попытка в данном конкретном случае у Мельникова-Печерского? Правильно ответить на этот вопрос поможет нам также обращение к продолжательнице идей Бахтина, автору работ по истории и теории жанра – А. Я. Эсалнек.

Итак, основополагающее качество романа – это стремление к изображению человека как личности, что формирует романную **ситуацию**, то есть расстановку и соотношение персонажей в повествовании. Два-три главных героя составляют романную микросреду. Микросреда, как правило, вписывается в **среду**, то есть во все окружение героев. Масштабы же действия в романе и его временные рамки мотивируются «основным замыслом и определяются ... глубиной понимания характеров главных героев» [10, с. 78].

Своеобразие жанровой формы *романа-эпопеи* ученая рассматривает на классическом примере произведения Л. Н. Толстого «Война и мир», отнести которое к данному жанру позволяет ряд обстоятельств. Ими являются, во-первых, величина, масштаб, объем изображаемых событий, а кроме того – характер событий. В данном случае это война с Наполеоном, которая была «грандиозным потрясением для всей России». Эпопейно-героический характер проявляется и в драматическом колорите произведения, путем причастности к событиям войны 1812 года всех героев. Временные рамки составляют в общей сложности около 15 лет. В эпопее выступает громадное количество действующих лиц, но только четверо из них выводятся на передний план. Толстой их выделяет как типы людей, которым он явно симпатизирует [10, с. 91–92].

Для полноты картины необходимо привести научные изыскания еще одной исследовательницы в области жанроведения – С. Ш. Шафировой, которая подчеркивает, что для смешения жанров романа и эпоса необходима зрелая романистика и «состояние национального самосознания ... на стыке исторических эпох», кроме того «в эпопее может быть отражено не только конкретное историческое событие, но и длительный исторический процесс» [11, с. 96]. Герои романа-эпопеи, как символы, могли бы способствовать познанию эпохи, а их конфликтность с социальной средой, выходит за рамки частной жизни» [11, с. 97–98]. В романе-эпопее раскрывается «коллективное

деяние, что и сближает его с эпосом». Однако повествование остается романным за счет воли личности творить свою судьбу, изображения истории «в срезе частной жизни» и отсутствия «внеисторического» отображения событий [11, с. 98]. А потому отпадает необходимость в высоком поэтическом слоге. Исследовательница справедливо отмечает недостаточность количественного (объем) и содержательного (значительность) параметров для жанра романа-эпопеи. Поэтому она и предлагает критерии, выработанные А. В. Чичериным: в романе-эпопее «налицо не только трагедийность кульминаций, но и история, философия, политика, … поглощенные романом», но в отличие от эпоса роман-эпопея ориентирован на развитие. В нем доминирует стремление вскрыть коренные причины исторических, а не мифических событий (автор эпоса не изображает объективно-историческую реальность) [11, с. 97–98]. Кроме того, между всеми событиями, процессами и героями романа-эпопеи прослеживается логическая связь. Стремлению создать замкнутый целостный мир способствуют также «художественный язык, особенности повествования, способы создания образов и т.д.» [11, с. 98]. Таким образом, роман-эпопея вбирает в себя элементы исторического, философского и психологического романа, а также ряд черт присущих эпосу [11, с. 97].

О. А. Богданова выделяет черты романа-эпопеи на основании произведения «Жизнь и судьба» В. С. Гроссмана: «широкий временной и пространственный охват событий, многогеройность, утверждение и прославление русского национального характера», переплетение сюжетных линий, образующих «сложное единство и взаимообусловленность», что придает «эпопейный размах» произведению [12, с. 96–97].

Е. В. Никольский, анализируя роман-эпопею Д. Балашова «Святая Русь» высказывает точку зрения о том, что панорамность в эпопее создается «с целью идеологической оценки» [13, с. 120].

В связи с этим не следует воспринимать произведение Мельникова-Печерского как монолит. Об этом говорят хотя бы стилистические особенности произведения: использование сказового стиля для отражения духа старины, эпического – в фольклорных эпизодах и объективно-повествовательного – для отображения реалий. Мельников-Печерский не подводил свои рассказы и под определенную идею – замысел у него движется. Вторая часть дилогии раскрывает другой аспект темы: официальная церковь – сектантство – хлыстовские радения. В эпопее же невозможно воспринять какую-либо главу вне контекста, поскольку мега-идея не будет ясна. Таким образом, эпопея не может иметь очерковой природы.

У Мельникова нет стыка исторических эпох. Отсутствует также грандиозное событие и длительный исторический процесс. Старообрядчество так и не преодолено, правда скиты закрыли, но их перенесли в другое место, Мать Манефа свое дело тянула, Чапурин, несмотря на все потрясения, тоже. История здесь не представляется в срезе частной жизни людей. Коллективность у него проявляется только во время молебнов, паломничеств и угощения.

Роман у Мельникова исключительно эластичен. У него нет никакого пафоса: он отнюдь не прославляет русский национальный характер, хотя в описании земли русской он, поистине, поэт. Напротив, он задумывается над формами деструктивной религиозности, и над тем, как они отражаются на жизни обычных людей; появляются и криминальные мотивы. Он не чувствует и временную дистанцию к описываемым событиям, поскольку они часть его биографии.

Его произведение вполне может стать заменой собственной жизни, о чем свидетельствует богатый фольклорный материал. У Мельникова присутствуют маски и отсутствует герои-символы. Он постоянно подчеркивает неадекватность героя его судьбе (к примеру, гибель Настеньки Чапуриной, невозможность семейной жизни для Фленушки или ломка судьбы у Алексея Лохматого).

Цельность у него также отсутствует, хотя взаимосвязь между событиями прослеживается, но она не эпопейного типа (не всего со всем), а линеарна. Нельзя тоже сказать о наличии у него какой-то одной, к примеру, драматической тональности, проступают и радостные, и смешные моменты.

Панорамность у Мельникова-Печерского есть. В его романе широко описывается жизнь старообрядцев: и в скитах, и на примере многих семейств, и на широком пространстве (Поволжье). Но при этом нет никакой идеологической оценки.

Таким образом, у Мельникова отсутствуют обязательные элементы романа-эпопеи как по Чичерину, так и по другим исследователям.

Кроме того, А. Я. Эсалнек выделяет еще один интересующий нас жанр повествовательных произведений – *нравоописание*. Исследовательница относит к нему «Путешествия Гуливера» Д. Свифта, «Мертвые души» Н. В. Гоголя, «Историю одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Здесь объектом описания является именно среда, присутствует герой нероманного типа, у которого со средой нет реальной отчужденности. Все персонажи уравнены в правах, а выделение какого-либо из них необходимо, чтобы представить внутренний мир остальных. Пружиной же развертывания событий является внешний толчок (например, решение купить у помещиков мертвые души, а отнюдь не сложные отношения персонажей). И акцент, по мнению Эсалнек, делается на чем-то второстепенном, скажем, на внешнем виде некого молодого человека, который проходил около трактира в «Мертвых душах». Писатель как бы намекает на равноправие всех моментов в произведении, после чего дает «подробнейшие описания костюмов, манер, привычек всех без исключения упомянутых в повествовании лиц» [10, с. 95–98].

У Мельникова романный герой присутствует, но нет главного героя, за счет этого среда сливается с микросредой. Здесь нет выделения какого-либо героя, чтобы представить мир остальных. Нет и стремления уравнять в правах все моменты в произведении. Его цель другая: с одной стороны – показать старообрядчество, а с другой – оправдать его, поскольку оно

безобидно по сравнению с сектантством. Внешний толчок у него также отсутствует, жизнь протекает степенно, а иногда бурно, как река. Все это делает непохожим сопоставляемые жанры. Следовательно, это не нравоописание.

Жанр семейной хроники в сравнении с романом-эпопеей подробно характеризует Е. В. Никольский. В центре нее находится не все общество, а несколько поколений одной семьи в четкой линеарной последовательности. Она сходна по объему с эпопеей за счет введения картин жизни и быта поколений, а не описания исторического события, но отличается по временной протяженности (50–100 лет). Ее герои – личности, а не типы. Она не обладает панорамностью и глобальностью ввиду отсутствия высокого уровня обобщения, как в эпопее. В ней может идти речь о крупном событии истории, но «лишь в том случае, если оно … касается отдельной семьи». Нет также эпической завершенности, а потому финал открыт. Различие касается и образа автора: он не демиург, как в эпопее [1, с. 275–276], а скорее – наблюдатель.

Семейная ли хроника у Мельникова? Семья у него отнюдь не является центром, хотя и важен семейный мотив. Старообрядчество является образом жизни этноконфессиональной группы, а потому здесь представлено несколько семей, а не поколения одной семьи – на фоне сменяющихся событий истории. У Мельникова нет главных героев, то есть среда и микросреда сходятся, а в хронике они расходятся. Весь его роман не растянут во времени (охватывает лет 10). А уровень обобщения в анализируемом романе достаточно высок, что в большой мере и создает панорамность. Это означает, что роман Мельникова семейной хроникой не является.

Здесь выступает психологизм (любовная аддикция у Марии Гавриловны). Но тем не менее это произведение нельзя назвать традиционным социально-психологическим романом, в котором автор имеет целью «исследование и изображение и внутреннего мира человека, тончайших проявлений его души» [14]. Совершенно очевидно, что Мельников делает это попутно, не сосредоточивая внимания единственно на этом. Это и не исторический роман, так как не показывает эволюции сословия как социальный группы, дает синхронный срез, а не диахроническое развитие социальной страты. Нельзя также назвать этот многогранный и многосюжетный роман с размытой проблематикой только лишь этнографической прозой, в центре которой чаще всего «собирательный образ народа» [15]. Таким образом, атрибутивные признаки всех вышеперечисленных жанров не присущи природе данного произведения.

Однако перед тем, как сопоставить роман Мельникова с матрицей романа-реки, необходимо определить его своеобразие как цикла. «Словарь Ожегова» объясняет слово *цикл* как «законченный ряд каких-нибудь произведений» [16, с. 863]. «Большой толковый словарь» С. А. Кузнецова дополнительно выделяет общность жанра, темы и действующих лиц [17, с. 1463]. В. В. Виноградов видит в цикле «возможность исторического обобщения»

[18, с. 54]. Л. Е. Ляпина вводит критерий изменения статуса произведений в цикле – с «интертекстуальных» на «контекстуальные» [19, с. 62]. О. Е. Балан-чук отличает цикл от простого собрания произведений возникновением «добавочных смыслов в его частях», а от частей больших жанровых форм (т.е. форм монолитных, примеч. наше) – большей самостоятельностью частей цикла [20, с. 13]. Она также выделяет циклы двух типов: открытые (их части оформлены как отдельные произведения со своим названием, меняется сю-жетная доминанта), и закрытые (сквозные сюжетные линии) [21, с. 377–378]. И. В. Фоменко как средства циклизации выделяет заглавие, композицию, развитие темы, пространственно-временные отношения, ключевые слова [22, с. 22]. «Литературная энциклопедия терминов и понятий» различает циклы авторские и собранные редакторами [23, с. 1190].

Факторами, объединяющими цикл Мельникова-Печерского, являются время и место действия (нижнее и верхнее Поволжье начала 60-х годов XIX столетья), тематика – уклад жизни, поведение и судьбы старообрядцев и сектантов, проявляются сквозные сюжетные линии и мотивы, реализация «идейно-смысловой доминанты» [21, с. 377–378] и, наконец, жанровая общность. Видно, что произведение Мельникова имеет все перечисленные черты как закрытого, так и открытого цикла. В связи с этим предлагаем отнести его к дилогии смешанного типа.

Что же касается обозначения бесспорной связи между романами «В лесах» и «На горах», которую подчеркивал и сам писатель, то термин «дилогия» отсутствовал вплоть до двадцатых годов XX века, хотя этот вид циклизации активно развивался в русской литературе во времена Мельни-кова. Отсюда появление описательных характеристик и неточное название произведения эпопеей – из-за большого объема [3, с. 164–165].

Термин *роман-река* (фр. *roman-fleuve*) впервые употребил Ромен Ролланд в описании своего 10-томного цикла «Жан-Кристоф» (1902) [24]. Английский перевод этого термина (*a novel sequence*) [24] точно передает существо понятия: ‘последовательность новелл’. Но термин нуждается еще в разработке. Е. В. Никольский определяет роман-реку как «собрание мини-романов, расположенных в хронологическом порядке и составляющих единое целое» и отмечает широту проблематики, многотомность и связь с метафорой реки – писатель «ставит цель показать само течение жизни». Роман-река центробежен – в нем «семья, судьбы героев выступают в качестве фона или средства для развертывания событийного полотна», а «семейная хроника, напротив, отличается центростремительностью» – «семья – основной фокус». Роман-река максимально отображает объектив-ную действительность, а семейная хроника, ставя во главе субъект, соот-ветственно от нее отдаляется. А значит и личность как таковая оказывается в центре внимания только в семейной хронике. В связи с этим, роман-река по концепции личности оказывается ближе к эпопее, а семейная хроника – к собственно романической прозе [1, с. 278–279]. Кроме того, в нашей оценке, циклизация для романа-реки существенна, а для эпопеи не возможна, поскольку она как жанр монолитна.

Отнюдь не эпичность замысла выделяет роман Мельникова-Печерского, а эпическая природа произведения. Писатель в своей дилогии не подводит все под мега-идею, не создает эпическую дистанцию, а максимально точно отображает само течение жизни на примере судеб героев-личностей. И, таким образом, оказывается ближе всего к роману-реке. Он создает столь необычное по жанру произведение, чтобы представить целостную картину жизни старообрядчества и проявления сектантства в определенный период времени. Специфику жизни таких масштабных этнорелигиозных групп невозможно было отобразить, используя только лишь сложившиеся жанровые формы. Его художественным открытием стал жанровый синтез – роман-река как стремление к панорамности, которое приводит к особой мотивной структуре. Хотя писатель и не был единственным, кто творил в этом жанре – достаточно вспомнить подобные прецеденты у Джеймса Фенимора Купера, Оноре де Бальзака и Барчестера Энтони Троллопа. Таким образом, точное определение жанра позволяет воспринять замысел писателя в правильном свете и выявить новые грани произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Никольский, Е. В.* Проза Всеволода Соловьева: проблемы творческой эволюции : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Е. В. Никольский. – Тверь, 2014. – 547 л.
2. *Еремин, М. П.* П. И. Мельников (Андрей Печерский). Очерк жизни и творчества / М. П. Еремин // П. И. Мельников (Андрей Печерский) : собр. соч. в 8 томах. – М. : Правда, 1976. – Т. 1. – С. 3–52.
3. *Алексеева, Л. В.* Русское старообрядчество в изображении П. И. Мельникова-Печерского (историко-культурный и художественный аспекты) : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Л. В. Алексеева. – Вологда, 2015. – 302 л.
4. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
5. *Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 4-е изд. – М., 1979.– 470 с.
6. *Тамарченко, Н. Д.* Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы : в 3 т. / гл. ред. Ю. Б. Борев. – М., 2003. – Т. 3 : Роды и жанры. – С. 98.
7. *Копыстянская, Н. Ф.* Понятие жанр в его устойчивости и изменчивости / Н. Ф. Копыстянская // Контекст 1986. – М., 1987. – С. 178–204.
8. *Красовская, С. И.* Проза А. П. Платонова: жанры и жанровые процессы : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. – Тамбов, 2005. – 52 с.
9. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
10. *Эсалнек, А. Я.* Основы литературоведения. Анализ художественного произведения : учеб. пособие / А. Я. Эсалнек. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 112 с.
11. *Шарифова, С. Ш.* Особенности смешения романного и эпического начал в романе-эпопее / С. Ш. Шарифова // Вестник ЦМО МГУ. – 2011. – № 4. – С. 96–100.

12. *Богданова, О. А.* Роман-эпопея XX века: «восстание масс» в «Жизни и судьбе» В. С. Гроссмана / О. А. Богданова // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2014. – № 1. – С.95–105.
13. *Никольский, Е. В.* Роман-эпопея Дмитрия Балашова «Святая Русь»: девальвация художественности под влиянием идеологии / Е. В. Никольский // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – 2015. – № 9 (310). – С. 117–124.
14. Психологический роман [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/Психологический_роман. – Дата доступа : 12.03.2018.
15. *Фокеев, А. Л.* Знамение времени. Проза XIX века [Электронный ресурс] / А. Л. Фокеев. – Режим доступа : https://licey.net/free/12-analiz_proizvedenii_literatury_do_20_veka_dlya_sochinenii/52-znamenie_vremeni_proza_hih_veka/. – Дата доступа : 12.03.2018.
16. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка: 72 500 слов и 7 500 фразеол. выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Азъ, 1994. – 907 с.
17. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 1998. – 1534 с.
18. *Виноградов, В. В.* О литературной циклизации / В. В. Виноградов // Поэтика русской литературы. – М. : Просвещение, 1976. – С. 38–43.
19. *Ляпина, Л. Е.* Циклизация в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. – СПб., 1999. – 279 с.
20. *Баланчук, О. Е.* Циклизация как принцип поэтики П. И. Мельникова-Печерского : на материале произведений 1840-1860-х гг. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О. Е. Баланчук. – Йошкар-Ола, 2005. – 214 л.
21. *Баланчук, О. Е.* Эпическая дилогия XIX века: специфика бытования / О. Е. Баланчук // Вестник НГГУ им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – № 3(1). – С. 376–380.
22. *Фоменко, И. В.* Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08 / И. В. Фоменко ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1990. – 31 с.
23. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. – М., 2001. – 1600 с.
24. Novel sequence [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access : https://en.wikipedia.org/wiki/Novel_sequence. – Date of access : 12.03.2018.

Э. В. Ломако
г. Минск, Беларусь

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА РОМАНА ДЖ. ФАУЛЗА «ВОЛХВ»

Джон Фаулз (1926–2006) – один из немногих выдающихся авторов, появившихся в Великобритании в шестидесятые годы двадцатого столетия. Он опубликовал шесть романов, написанных в разной стилистической манере, сборник повестей и рассказов «Башня из черного дерева» («The

Ebony Tower», 1974), книгу с изложением собственной философии «Аристос» («The Aristos», 1964), сборник «Стихотворения» («Poems», 1973), ряд великолепных переводов с французского языка, киносценарии, литературно-критические статьи, множество книг, не относящихся к художественной литературе и затрагивающих такие разные темы, как Стоунхендж и домашнее консервирование, феминизм и игра в крокет.

В своей литературной деятельности Дж. Фаулз ориентируется на классические традиции, считая связь реалистического искусства с жизнью непреходящей ценностью, хотя традиционалистом он не является и сочетает свою приверженность классике со смелыми художественными экспериментами. Для его произведений характерно переключение повествования из реального плана в воображаемый, им присущи атмосфера таинственности, незавершенность характеров, стилистическая изощренность, интертекстуальность, параболичность, в них он умело соединяет художественные тенденции разных эпох, стремясь передать жизненные противоречия, проникнуть в сознание человека. Современное зарубежное литературоведение склоняется к идее постмодернистской основы поэтики писателя, что делает его творчество особенно актуальным.

Роман «Волхв» («The Magus», 1966, 1978) – один из самых популярных романов Дж. Фаулза, в котором можно обнаружить такие черты постмодернистской эстетики, как игра с читателем, ирония, театральность, литературная аллюзия. Помимо этого в романе явно прослеживается тенденция к синтезу элементов различных жанров: романа викторианской эпохи, античного романа, романа воспитания. Роман продолжает тему острова и освобождения из плена, затронутую в «Коллекционере» («The Collector», 1963) и обогащаемую темой поисков подлинной реальности; это роман о взрослении и сути человеческого существования.

Романы Дж. Фаулза чрезвычайно разнообразны по форме, по тематике, по степени следования традиционной реалистической манере и приверженности современным философским концепциям. В его произведениях представлен особый культурологический взгляд на историческое прошлое. Викторианство является одной их доминирующих сквозных тем в творчестве Дж. Фаулза. По мнению О. А. Толстых, возрождение викторианских традиций в современной английской прозе вызвано как интересом писателей-постмодернистов к истории в целом, так и тем особым положением, которое занимает викторианская эпоха в сознании представителей английской нации [1]. Пытаясь определить отношение Дж. Фаулза к викторианской литературной традиции, исследователи ставят в один ряд такие понятия, как «подражание», «стилизация», «продолжение традиции», «ироническое переосмысление», «постмодернистская интерпретация», «постмодернистский пастиш», «имитация». Викторианская традиция, с одной стороны, является органической составляющей творчества Дж. Фаулза, а с другой – предметом иронического переосмысления. В числе своих любимых викторианских писателей он называет Дж. Остин, Т. Пикока, Т. Гарди, при этом не отрицая

влияния на свое творчество Ч. Диккенса, У. М. Теккерея, Дж. Элиота, Дж. Конрада. Многие литературоведы (А. П. Саруханян, И. В. Кабанова, Н. П. Михальская) отмечают, что в героях и стиле Дж. Фаулза узнаваемы персонажи и приемы Дж. Остин, Дж. Элиота, Т. Гарди, Ч. Диккенса.

Не является исключением и роман «Волхв». По признанию самого автора этот роман обязан своим существованием трем романам: «Большому Мольну» А. Фурнье, роману «Бевис. История одного мальчика» Р. Джеффриса и «Большим надеждам» Ч. Диккенса. Упоминание имени Ч. Диккенса совсем не случайно. Николас Эрфе, главный герой «Волхва», имеет ряд схожих черт с героем романа Ч. Диккенса «Большие надежды» («Great Expectations», 1861). Соотнесение фигуры Николаса с героем романа Ч. Диккенса оправдано не только ситуативно, но и психологически, в силу определенной общности положений и характеров. И Николас, и Пип ощущают себя чужими среди окружающих, оба героя тяготеют к типу рефлектирующей личности. Их истории – это истории катастроф, резких внутренних сдвигов, после которых они перерождаются, возвращаются к утраченным ценностям.

Вступая в диалог с Ч. Диккенсом, Дж. Фаулз, однако, создает иной тип героя – потерянного молодого человека, пытающегося освободиться от диктата норм и правил викторианской морали, занятого мучительными поисками своего места в жизни. Судьба Николаса Эрфе приобретает черты трагичности и роковой предопределенности, то есть Дж. Фаулз, в отличие от Ч. Диккенса, не приемлет идеи социальной детер-минированности, но «отдает» своего героя на волю трагического случая, за которым «грезится» рок. Дж. Фаулз мифологизирует образ Николаса, превращая его в архетип вечного странника, занятого бесконечным поиском собственного «я». В этой связи очевидно аллюзивно-ролевое уподобление героя Одиссею, Робинзону Крузо, Тесею. История молодого человека XX в. обобщается и превращается в роман-притчу с архетипом существования «всякой плоти» (образ «кризисного» викторианца С. Батлера).

Образ Николаса Эрфе наполняется мифологическими и экзистенциальными ассоциациями, а литературные аллюзии придают роману «Волхв» символический характер. Для героя постмодернистского романа важно «потерять себя», так как утрата помогает обрести смысл существования. В предисловии к «Волхву» Дж. Фаулз говорит о том, что «романист нуждается в утратах, что они полезны книгам, хоть и болезненны для «я» [2, с. 10]. Джэн Релф во вступительной статье к сборнику «Кротовые норы» («Wormholes», 1998) вторит автору. Она утверждает, что «центральная тема романа – понятие утраченного домена – и составляет то, что [как она полагает] можно назвать мифом всей жизни Джона [Фаулза]. В нем говорится о чем-то уже навсегда утраченном: о мифическом Саде Эдема, о золотом веке детской чистоты и невинности или, в терминах психоанализа, как предполагает Гилберт Роуз, <...> об идеализированном образе матери раннего детства» [3, с. 19]. Ситуации, в которых оказываются герои Ч. Диккенса и Дж. Фаулза, связаны с основными темами произведений: выбора, утраты иллюзий, испытания (инициации), поисков

собственного «я». Дж. Фаулз переосмысливает и трансформирует эти темы в соответствии с экзистенциалистскими установками. Он задается целью пропустить своего героя через «эвристическую мясорубку» «мага» Кончиса [2, с. 11]. Весь сюжет «Волхва» строится на «перевоспитании» героя, его ритуализированной инициации в тайну бытия. Попадая в магический театр, устроенный для него Кончисом и его ассистентками, Николас Эрфе проходит через ряд обрядов-спектаклей, чтобы вернуться к реальной жизни повзрослевшим, утратившим иллюзии.

Одним из жанров, к которому обращается Дж. Фаулз в «Волхве», является античный (или греческий) роман. Античный роман используется в качестве литературной модели для решения ряда художественных задач. Греция не случайно была выбрана местом, где происходят все важнейшие события «Волхва». Дж. Фаулз называет Грецию своей второй родиной и многократно обращается к образам и мотивам греческой культуры в своих произведениях. Интерес писателя к Греции проявился как следствие личных впечатлений от пребывания в стране, так и в результате его глубокого увлечения древнегреческой мифологией, философией, творчеством античных авторов, современной греческой поэзией.

Ведущей линией романа «Волхв» (по аналогии с греческим романом) является поиск потерянной любви, символизирующий путь обретения собственного «я». Этот путь проходит Николас Эрфе. Сюжетная схема романа подобна сюжетной композиции греческого романа. В греческом романе (точнее в греческом авантюрном романе испытания) неизменно присутствует описание любви прекрасной девушки и юноши, которые разлучены по воле богов. Они проходят через испытания – морские путешествия, кораблекрушения, нападение разбойников, жестокие наказания и заключение в темницу, мнимые убийства и самоубийства, судебные процессы. В конце, как правило, герои обретают счастье. В романе «Волхв» мы находим подобную сюжетную конструкцию: Николас Эрфе встречается со своей будущей возлюбленной по имени Алисон Келли на вечеринке у их общей подруги. Роман Николаса и Алисон развивается стремительно, но вскоре их ожидает разлука и «странствия»: Николас отправляется в Грецию преподавать английский язык, Алисон становится стюардессой на международных авиалиниях. На острове Фраксос Николас встречается с таинственным хозяином виллы «Бурани» Морисом Кончисом и его окружением. С ним происходит множество странных событий. Николас влюбляется в гостью Кончиса Жюли Холмс. Он объявляет Алисон об окончании их отношений. Позже Николас узнает о самоубийстве Алисон, но лишь в конце романа выясняется, что ее смерть мнимая, как и все те события, которые произошли на вилле Кончиса. В конце романа Николас предстает перед судом, устроенным Кончисом, после чего покидает Грецию, возвращается в Лондон и встречается с Алисон. Он с честью выходит из искушения соблазнами вседозволенности, предпочитая чарам Жюли простоту и искренность Алисон. Конец романа остается открытым для читателя, однако жизненный выбор герой делает в пользу реальности с ее проблемами, радостями и утратами.

Еще одна особенность греческого романа, присутствующая в романе «Волхв», – «авантюрное время случая» в формулировке М. М. Бахтина: «Авантюрное время случая есть специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь; вмешательство судьбы, богов, демонов, магов-волшебников» [6, с. 32]. В «Волхве» с Николасом Эрфе все только случается, сам же он не в состоянии предпринять ничего. Кончис, с которым связана «магическая» составляющая романа, утверждает, что [на] *атомном уровне миром правит чистая случайность*. <…> *Все – вы, и я, и различные божества – рождено случайностью. Больше ничем. Чистой случайностью* [2, с. 191, 671]. Случайность для Дж. Фаулза – часть его концепции игры. Случай – дар судьбы, и этим даром нужно суметь воспользоваться: <…> *Белая мышь в чем-то равноправна с исследователем. От ее воли контур лабиринта зависит в не меньшей степени* [2, с. 507]. Необходимо суметь принять дар судьбы, который, в представлении Кончиса, оказывается даром обретения самого себя: *В жизни каждого из нас наступает миг поворота. Оказываешься наедине с собой. Не с тем, каким еще станешь. А с тем, каков есть и пребудешь всегда. <…> Лишь немногие замечают, что миг настал, и ведут себя соответственно. <…> Призванные. Избранники случая* [2, с. 109–110]. В рассуждениях Кончиса все подчинено строгой логике, но читатель, как и главный герой, не получает прямого ответа на сложные вопросы бытия, касающиеся свободы выбора и роковой предопределенности.

В античном романе главные герои, как правило, молодые люди непременно благородного рода. Оба героя романа Дж. Фаулза – единственные дети в семье. Родители Николаса – англичане, Алисон – англичанка по матери. Самовосприятие англичанина как носителя цивилизации является аналогом самовосприятия грека по отношению к варварским народам. В античном романе особое внимание придается воспитанию и образованию. Герои демонстрируют душевное благородство и моральное превосходство над невежественными варварами. У Дж. Фаулза в раскрытии темы «английскости» явно заметна ирония по отношению к национальным особенностям англичан. Николас Эрфе – противоречивый герой, названный самим автором «антигероем», воспитанным в традициях викторианской морали и впитавший ее лицемерие. Как отмечает в своем исследовании М. И. Марчук, Николас стремится освободиться от навязанных ему представлений, а вместе с тем, от любых обязательств [4]. Николас понимает свободу только как возможность удовлетворять свои желания. Он думает только о себе, порывая любовные связи. Ему не дорога искренность чувств любящей его Алисон. Николас не отличается от многих своих сверстников, чья юность пришлась на послевоенные годы. Окончив курс в Оксфорде, он отправляется на один из греческих островов, где ему предложили место учителя. Его влечет «новая земля», он предвкушает встречу с новой тайной. Описание жизни героя с момента рождения до момента принятия решения об отъезде в Грецию занимает всего лишь одну главу в несколько страниц. Событийная сжатость,

соответствующая анкетной схеме «школа – армия – университет – первое место работы», и лаконичность повествования подчеркивают незначительность данного периода в жизни главного героя. На греческом острове его действительно ожидает много удивительного, но все необычное, фантастическое, подчас сверхъестественное, оборачивается пустой иллюзией. Встреча с «магом» Морисом Кончисом, его «чудеса», ухищрения прекрасной Жюли, пытающейся силами своих чар покорить Николаса, − все это, как он убеждается, пустой обман. Николас находит в себе силы покинуть остров, осознав тщетность поисков истинных ценностей в вымышленном мире. Прервав «магические» узы заблуждения, он возвращается в Лондон с готовностью жить и действовать: *Пройдя сквозь бесчисленные мороки* и *унижения,* – размышляет герой, – *я остался-таки невредим* [2, с. 555]. Николас Эрфе не утратил цельности характера и, пройдя через эксперименты Кончиса, обрел способность к эмпатии.

В духе греческого романа выдержан и образ Мориса Кончиса. Хозяин виллы «Бурани» стоит в одном ряду с магами, волшебниками, жрецами античного романа. Метатеатр, искусственная реальность, созданная Кончисом, являет собой модель действительности, повторяя ее лабиринты и задавая те же загадки, которые приходится решать человеку в реальном мире. Меняя «декорации», Кончис переносит Николаса из одного времени в другое. Вовлеченность в игру столь велика, что врачующие испытания воспринимаются героем как «бесчеловечная вивисекция», которой подвергли его душу [2, с. 525]. Уроки, которые Кончис преподносит Николасу, имеют целью показать герою фальшь его существования, основанного на ложных установках и догмах, на боязни жить в реальном мире. Подмена действительности вымыслом, будь то миф или художественный текст, грозит индивиду превращением в удобную для манипулирования марионетку. Лишь осознав необходимость жить подлинной, а не придуманной жизнью, совершать выбор и нести за него ответственность, человек может обрести свободу. «Магия» Кончиса призвана помочь главному герою Николасу Эрфе осознать собственное несовершенство, «неподлинность» своего существования, освободиться от груза чужих мнений, догм и предрассудков и обрести аутентичность. Остров Фраксос (название острова можно перевести как «остров заборов». Это символично, так как на острове Николасу придется постоянно преодолевать те духовные преграды, которыми он отгородился от мира и других людей) становится для героя «Волхва» зачарованным, волшебным местом, где он обретает свое «я», пройдя череду уготованных ему испытаний. Как упоминает Дж. Трессидер в своем словаре символов, остров – это символ, который встречается в бесчисленном количестве мифов. А в иезуитской традиции – это образ духовного мира в хаосе материального существования [5]. Из этого следует, что, попадая на остров, человек непременно меняется. Не случайно на островах чаще всего происходят глобальные изменения в сознании, озарения, переломы мировоззрения. Если обратиться к «Буре» У. Шекспира, можно увидеть, что остров Просперо – место, где

исправляются грешники. Получается, что остров выступает в качестве катализатора духовных возможностей, человек здесь превращается в философа-одиночку, пытается понять тайны мироздания и познать свое истинное «я».

Встреча Николаса с Алисон очень важна для реализации концепции всего романа. По замыслу автора его герой рассматривает ситуацию в рамках стандартных, ни к чему не обязывающих отношений. Для него эти отношения – обстоятельство, осложняющее побег из тесного замкнутого мирка. Николас ничего не хочет менять ради Алисон: не изменяются ни его отношения с внешним миром, ни модель поведения. Поначалу его выбивает из колеи отказ Алисон следовать сложившемуся в его сознании сценарию, но затем герой признает, что эти отношения отличаются от его предыдущих романов. Эмоциональный накал первой стадии влюбленности, передаваемый через сопоставление времени и пространства, свидетельствует о том, что на краткое мгновение восприятие главным героем времени и пространства изменяется: нет Лондона, нет времени, есть только он и Алисон. Перемещение персонажей во внешнем пространстве (посещение галереи Тейт, поездки на машине, встреча с другом в ресторане) играет второстепенную роль, так как не является источником изменения их эмоционального состояния и мироощущения. Основным пространством, находящимся в фокусе внимания читателя в этот момент повествования, является пространство внутреннего мира Николаса Эрфе. В этот период в его душе по-прежнему нет гармонии, внутренний конфликт обостряется потому, что на смену скуке и недовольству приходит страх перед новым чувством. Избавление от бремени неудовлетворенности жизнью Николас видит в отъезде в Грецию. Для него это побег в новую реальность. Морис Кончис вовлекает Николаса в инсценировки, иногда против его воли, но эта игра придает особый смысл его существованию. Именно Кончис, который воплощает в себе «божественные функции», подводит молодого человека к истинному пониманию реальности и свободы, Бога и человеческой ответственности. Для этого он рассказывает Николасу истории, кажущиеся невероятными, а затем инсценирует их, создавая иллюзию реальности. Игра в Бога предполагает, что все вокруг – иллюзия. Действительность условна, она – лишь подобие, отражение внутреннего мира. Дж. Фаулз в полной мере пользуется своим излюбленным методом: «Если и искать связную философию в этом <...> рагу из гипотез о сути человеческого существования, то искать в отвергнутом заглавии, о котором я иногда жалею: “Игра в Бога”. Я хотел, чтобы мой Кончис продемонстрировал набор личин, воплощающих представления о Боге – от мистического до научно-популярного; набор ложных понятий о том, чего на самом деле нет, – об абсолютном знании и абсолютном могуществе. Разрушение подобных миражей я до сих пор считаю первой задачей гуманиста» [2, с. 11]. Маг-писатель знает цену вымысла и творит в полном осознании своей ответственности перед читателями. Основная идея романа «Волхв» – сохранение человеком своей сути в условиях влияния культурных наслоений прошлого, обретение подлинной свободы. Эти идеи разделяют и герои Дж. Фаулза.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Толстых, О. А.* Английский постмодернисткий роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А. С. Байетт и Д. Лоджа) [Электронный ресурс] : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / О. А. Толстых. – Екатеринбург, 2008. – Режим доступа : 20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/tolstyh-anglijskij-postmodernistskij-roman.htm. – Дата доступа : 17.03.2018.
2. *Фаулз, Дж.* Волхв / Дж. Фаулз ; пер. с англ. Б. Н. Кузьминского. – М. : АСТ, 2004. – 700 с.
3. *Фаулз, Дж.* Кротовые норы / Дж. Фаулз ; пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. – М. : АСТ, 2004. – 702 с.
4. *Марчук, М. И.* Художественный текст как универсум культуры: «Пушкинский дом» А. Битова, «Волхв» Дж. Фаулза : дис. … канд. культур. наук : 24.00.01 / М. И. Марчук. − Ярославль, 2003. − 200 л.
5. *Трессидер, Дж.* Словарь символов / Дж. Трессидер – М. : Фаир-пресс, 1999. – 260 с.

П. А. Масюкевич
г. Минск, Беларусь

ТВОРЧЕСТВО МАРКУСА ЗУЗАКА: РОМАН «КНИЖНЫЙ ВОР»

Маркус Зузак (англ. Markus Zusak) – австралийский писатель, автор шести романов, наиболее известным из которых стал «Книжный вор» (2005).

Маркус – младший из четырех детей австрийских эмигрантов; отец работал маляром. В одном из интервью Зузак рассказал, что пока рос, слышал много историй о нацистской Германии, бомбежках Мюнхена и евреях, которые проходили через маленький немецкий городок, где в то время жила его мать. Все эти истории вдохновили Маркуса на написание романа «Книжный вор».

Маркус Франк Зузак родился 23 июня 1975 г. в Сиднее в Австралии. Его родители были беженцами из послевоенной Европы – маляр Гельмут Зузак эмигрировал из Австрии, а его жена Лиза – из Германии. Хотя в детстве Маркусу очень нравилась отцовская профессия маляра, мальчик рано проявил способности к литературному творчеству. Он загорелся желанием написать свою собственную книгу после прочтения романов Эрнеста Хемингуэя «Старик и море» и Питера Хеджеса «Что гложет Гилберта Грэйпа». Начал писать Маркус в 16 лет, и первый роман был опубликован уже спустя семь лет [1]. После окончания уни-верситета Маркус Зузак некоторое время работал учителем английского языка в той же школе, которую окончил сам.

Писательский стаж Маркуса Зузака относительно невелик, и список его произведений на настоящий день включает в себя всего шесть романов, однако каждая его книга становилась предметом дискуссий читателей

и рецензий авторитетных литературоведов. Произведения этого писателя переведены на 40 языков мира, награждены многими престижными премиями и входили в списки мировых бестселлеров. В отличие от большинства своих ровесников-литераторов, Маркус Зузак не увлекается приключениями в придуманных мирах, мистическими тайнами и леденящими кровь триллерами. Его книги описывают обычных людей, которые сражаются не с драконами или магами, а с реальными проблемами, и завоевывают не престол королевства, а систему жизненных ценностей. Австралийские и американские критики называют его «литературным феноменом» и признают одним из самых изобретательных и поэтичных романистов нового века.

Дебютный роман Маркуса Зузака вышел в свет в 1999 г.; это была история пятнадцатилетнего Камерона Вулфа. Книга заслужила одобрительные рецензии критиков. С момента ее публикации Маркус Зузак быстро превратился в одного из самых современных молодых авторов в Австралии. В 2000 г. вышло продолжение романа и это произведение было признано лучшей детской книгой года. Третий роман трилогии о семье Вулф вышел в 2001 г., он пользовался успехом и также стал лучшей детской книгой года. В своих романах писатель рассказывает истории бедных людей, борющихся с тяжелыми жизненными обстоятельствами и собственными демонами, чтобы улучшить себя и свою жизнь. «Истории всегда указывали мне откуда я, – сказал Зузак в одном из интервью. – Трудности, через которые прошли мои родители и их борьба за то, чтобы устроить жизнь – вот вероятная основа всего, чего я достиг. Думаю, без историй мы все были бы пусты» [1].

Резонансным событием стал выход в 2002 г. романа Зузака «Я – посланник». Эта книга получила шесть наград, на ее основе была написана пьеса.

Однако триумфом Зузака стал роман «Книжный вор» [2], в основу которого легли воспоминания родителей писателя о их военном детстве: бомбардировки Мюнхена, потоки евреев, направляющиеся в Дахау, голод и потеря близких. Иррациональность и реализм, детские увлечения и политические события, а прежде всего изложение от первого лица, которым является сама Смерть – все это сделало книгу не просто бестселлером, а событием в литературе. Книжный воришка крадет и получает в дар не просто информацию, записанную на бумаге, а спасает крупицы человеколюбия, взаимопомощи и человечности, помогающие людям остаться людьми даже в самые мрачные времена. Помимо утверждения этих нехитрых, но таких важных истин, роман трогает самые глубины души читателя. Он невероятно эмоционален и вызывает живейшее участие. Читатель готовит себя к тому, что будет, но расслабляется, и тогда недосказанное бьет сильнее всего, вызывая самые настоящие слезы.

Роман вызвал ошеломляющую бурю эмоций как у молодежи, так и у представителей старшего поколения, воспринявших произведение юного австралийского писателя с некоторым удивлением, если не сказать, подозрением. Краткое, но предельно точное высказывание Bookmarks Magazine во многом предопределило последующее отношение читателей к неординарному, поражающе мрачному и захватывающему повествованию о трагедии человеческих судеб во время Второй мировой войны. Безусловно, тема,

выбранная автором, не является новой – напротив, она неоднократно представала в произведениях писателей прошлого века, страшные воспоминания которых вместе с родительскими рассказами об ужасах фашистского режима нередко потрясали читателей-подростков. К их числу принадлежал и Зузак – сын австрийских рабочих-эмигрантов, сумевший объединить общие представления поколения, не находившегося «под пятой фашизма», и принципиально новый литературный подход в нечто заслуживающее прочтения.

Однако с этим согласны далеко не все. Одни осуждают автора за специфичность повествования; другие критикуют его «непонятный» и «ужасный» слог, тогда как третьи недовольны задумкой писателя в целом. Оставшиеся, коих, впрочем, немало, напротив, считают, что Зузаку удалось вывести данную проблему на новый уровень. С этим нельзя не согласиться, поскольку тема фашизма и антифашизма по-особому пронизывает всю историю о выживании девятилетней Лизель Мемингер в нацистской Германии с начала 1939 года.

Январь 1939 года. Германия. Страна, затаившая дыхание. Никогда еще у смерти не было столько работы. А будет еще больше. Мать везет девятилетнюю Лизель Мемингер и ее младшего брата к приемным родителям под Мюнхен, потому что их отца больше нет – его унесло дыханием чужого и странного слова *коммунист*, и в глазах матери девочка видит страх перед такой же судьбой. В дороге смерть навещает мальчика и впервые замечает Лизель. Так девочка оказывается на Химмель-штрассе – Небесной улице. Придумавший такое название имел здоровое чувство юмора. Не то чтобы там была сущая преисподняя. Нет. Но и никак не рай. «Книжный вор» – недлинная история, в которой, среди прочего, говорится: об одной девочке; о разных словах; об аккордеонисте; о разных фанатичных немцах; о еврейском драчуне; и о множестве краж. Эта книга о силе слов и способности книг вскармливать душу [3, с. 77].

Главное в «Книжном воре» – вовсе не сюжет. Главное то, как автор его подает. От книги остается ощущение непосредственности и светлого детского взгляда на мир. Хотя рассказывать автору романа приходится о вещах вовсе не детских: бедность, Холокост, гибель близких от болезней и бомбежек. Очень просто. Очень наивно. И будь в романе хоть капля фальши, она бы сразу стала видна. Необычна также авторская манера вести повествование: обрывки единой истории, с «забеганиями» далеко вперед и в сторону, рисунки, складывающиеся в полноценные графические новеллы, и короткие псевдоэнциклопедические вставки, дающие дополнительные ключики к сути персонажей, причинам их поступков. Именно вставки помогают Маркусу Зузаку четко расставить акценты, дав читателю ясное понимание будничного мужества тех, кто остается человеком вопреки нечеловеческим условиям. Итог: одна из самых запоминающихся книг. То ли реалистичная сказка, то ли сказочная быль, от которой невозможно оторваться, пусть даже финал и известен с самого начала. Зузаку, быть может, и не довелось жить под пятой фашизма, но его роман заслуживает места на полке рядом с «Дневником Анны Франк».

В 2013 г. книга была экранизирована кинокомпанией 20 th Century Fox: фильм «Воровка книг» режиссера Брайана Персиваля получил как крайне отрицательные отзывы критиков, посчитавших его неловким и неумелым подобием первоисточника, так и положительные отзывы со стороны зрителей, не читавших роман. Безусловно, концовка фильма производит сильнейшее эмоциональное впечатление на тех и на других, однако тем, кто знаком с «Книжным вором» в той или иной степени, как правило, не хватает более точной характеристики героев, образы которых приобретают некую расплывчатость, неопределенность, фрагментарность, чего никак нельзя сказать об их литературных прототипах. Многие эпизоды из книги – смерть маленького брата Лизель, тяжелое расставание с матерью, взаимоотношения главной героини и ее приемных родителей – Ганса и Розы Хуберман, крепкая и трогательная дружба между Лизель и задирой Руди Штайнером – в экранизации не наполнены тем глубоким смыслом, который определяет специфику и оригинальность романа Маркуса Зузака. Вторая мировая война теряет свою значимость, превращаясь лишь в блеклый фон для повествования о жизни «книжной воришки», поскольку режиссер избегает демонстрации даже малой части военных действий, описанных в романе. Взаимосвязь между массовым сожжением книг на площади и дальнейшим воровством Лизель, оправдываемым писателем, абсолютно непонятна критически настроенному зрителю, как, впрочем, и читателю, для которого роль чтения в жизни главной героини, ее становлении как личности, занимает центральное место в сюжете романа. Немногим зрителям удастся узнать голос рассказчика, которым, как и в книге, является Смерть.

Все это не лишает «Воровку книг» искренности и теплоты, присутствующей в отдельных эпизодах, однако делает экранизацию, режиссеру которой не удалось в полной мере выразить идеи Зузака, менее многогранной.

«Книжный вор» – не просто очередная история о взрослении ребенка и становлении личности в условиях войны. Это бередящее душу повествование о силе человеческого духа, умении бороться с собственными страхами и преодолевать трудности, осмыслить и понять которое удается далеко не всем, тогда как «Воровка книг» – произведение, рассчитанное, скорее, на массовую аудиторию. «Книжного вора» будут превозносить за дерзость автора… Книгу будут читать повсюду и восхищаться, поскольку в ней рассказывается история, в которой книги становятся сокровищами. А с этим не поспоришь. Это несентиментальная книга, но глубоко поэтичная. Ее мрачность и сама трагедия пропускаются сквозь душу читателя, будто черно-белое кино, из которого украдены краски. Похоже, роман неизбежно станет классикой. Элегантная философская и трогательная книга. Прекрасная и очень важная. Триумф писательской дисциплины… один из самых необычных и убедительных австралийских романов нового времени. Стремительная, поэтичная и великолепно написанная сказка и литературная жемчужина. Превосходная книга, которую вы будете рекомендовать всем, кого встретите. Потрясающие людские характеры, выписанные без лишней сентиментальности, хватают читателя за душу.

Мне очень понравилась эта книга и ее экранизация. Некоторые ругают книгу за язык, но, по-моему, необычное преподнесение только добавляет плюсы. А сама книга, на мой взгляд, многогранна. Она затрагивает множество тем. Такие вещи, как война, фашизм, гонение на евреев и смерть. Даже другую сторону фашистской Германии показывает эта книга, а также дружбу и по-настоящему теплые чувства между людьми. Автор крайне талантлив, с его помощью я смог по-новому взглянуть на многие вещи. На удивление легко читалась, хоть тема в ней – глубокая и серьезная. Затронула она до глубины души. На мой взгляд, этот роман ломает стереотипы. В этой недлинной истории столько смысла и боли, что хочется задуматься – а правильно ли я живу? Что я хочу в этой жизни добиться? Многим нужны миллионы и власть, а кому-то история, изложенная на шершавых страницах. Это одна из немногих книг, которую я с удовольствием перечитаю. Сейчас буду искать эту книгу в книжных магазинах, она более чем достойна быть на моей полке.

«Книжный вор» – из самых необычных и убедительных австралийских романов нового времени. Книгу называли «взрывом сознания», она была награждена несколькими литературными премиями. В 2013 г. на основе романа был снят фильм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркус Зусак [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/Зусак,_Маркус. – Дата доступа : 08.03.2018.
2. *Зузак, М.* Книжный вор / М. Зузак ; пер. Н. Мезина. – М. : Эксмо, 2011. – 560 с.
3. *Роганова, И. С.* Традиция немецкого романа о художнике в постмодернистском преломлении / И. С. Роганова // Вестник МГУ. Филология. – 2007. – № 3. – С. 75–83.

В. Г. Минина
г. Минск, Беларусь

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Д. МИТЧЕЛЛА «ОБЛАЧНЫЙ АТЛАС»

«Облачный атлас» («Cloud Atlas», 2004) – роман британского писателя Дэвида Митчелла (р. 1969), он вошел в список финалистов Букеровской премии, получил ряд престижных литературных премий, включен в список 100 лучших книг BBC и в список 1000 книг газеты «Гардиан». Одной из отличительных черт романа выступает его жанровый синтез: это и дневниковые записи, и приключенческий роман, и роман-травелог, и роман о художнике, и детективный триллер, и технологическая и политическая антиутопия. Литературный обозреватель газеты «Washington Post» Джефф Туррентине отмечает, что роман этот – «бульварный триллер, наводящая ужас антиутопическая научная фантастика, ночной кошмар в духе Гоббса» [1].

Литературоведы сходятся во мнении, что определение жанровой принадлежности «Облачного атласа» вызывает значительные затруднения [2]. Причиной тому служит, как нам видится, как структура романа, так и его стилистическая окрашенность, разнящаяся от части к части: «Особенностью романа является то, что каждая из шести историй написана в соответствии со стилем определенной литературной эпохи, что как раз и затрудняет определение жанра» [2]. Действие романа «переносится из одной точки земного шара в другой, из одного века в другой, прыгая от жанра к жанру», – указывает А. Бегли [3]. А вот что о жанровой принадлежности романа говорит Дж. Туррентине: «Играя в классики с веками, “Облачный атлас” так же “впрыгивает” в полудюжину различных стилей и благополучно из них “выпрыгивает” <…>, в результате чего все становится на свои места <…> и расширяет наши представления о жанре “сборника головоломок”» [1].

История, или новелла «Тихоокеанский дневник Адама Юинга», повествует об американском нотариусе из Сан-Франциско Адаме Юинге. Действие происходит в 1850 г. сначала на острове Чатем в Тихом океане, где Адам Юинг ожидает окончания ремонта своего корабля, а потом на корабле, идущем в Америку. Жанр данной новеллы можно определить как травелог, так как речь идет о путешествии героя, который также повествует о путешествующих вместе с ним людях, о злоключениях, происходящих с ними, о местах, которые они посещают, о нравах и обычаях местных жителей. Также данное повествование можно отнести и к мемуарной прозе, так как оно напоминает дневниковые записи с подробным описанием психологического состояния героя, его чувств, чаяний, опасений и надежд. Присутствуют здесь и элементы триллера, ибо физическое состояние главного героя Адама все ухудшается, читатель понимает, что скорее всего его кто-то пытается медленно отравить – он принимает лекарства доктора Гуса, но чувствует себя все хуже и хуже. Злодеем как раз и оказывается доктор.

Действие второй истории «Письма из Зедельгема» происходит в 1931 г. в бельгийском городе Зедельгеме, откуда Роберт Фробишер, молодой английский авантюрист и непризнанный музыкант, пишет письма своему другу и любовнику Руфусу Сиксмиту, который позже появляется в качестве ядерного ученого в Калифорнии в 1970-х годах. Роберт Фробишер создает секстет «Облачный атлас». Данную новеллу можно причислить к жанру «Künstlerroman». Прослеживается здесь и любовная линия: как между главным героем и адресатом его писем, так и между тем же главным героем и женой музыканта, на которого он работает. Это также и эпистолярный жанр, так как новелла написана в виде писем. Ее можно отнести к жанру плутовской новеллы, ибо, будучи изгнанным из родного дома без средств к существованию, Роберт Фробишер спасается от кредиторов и пускается в авантюру: он едет в Бельгию к некогда известному, а ныне полузабытому композитору Вивиану Эйрсу, который уже давно не может создать ничего стоящего, и предлагает ему свои услуги в качестве помощника и личного секретаря. Эйрс неохотно, но принимает предложение молодого человека

и с его помощью возвращается к сочинению музыки. Единственной же целью Роберта Фробишера является раздобыть денег – тут он не гнушается ничем: тайно продает старинные книги престарелого композитора, манипулирует им и к тому же спит с его женой. В доме Эйрса Фробишер обнаруживает старую книгу «Тихоокеанский журнал Адама Юинга». Его забавляет наивность Юинга, который не видит, что доктор Гус на самом деле не лечит, а отравляет его.

Третья история, посвященная расследованию Луизы Рей, происходит в 1975 г. в Буэнас-Йербасе, вымышленном городе в штате Калифорния. Молодая журналистка Луиза Рей случайно знакомится с Руфусом Сиксмитом, пожилым ученым-атомщиком, который в молодости был любовником Роберта Фробишера. С его помощью Луиза Рей раскрывает корпоративный ядерный скандал, но Сиксмит неожиданно погибает от рук убийц, нанятых могущественной ядерной корпорацией. В вещах погибшего Луиза обнаруживает письма Роберта Фробишера и узнает, что тот в свое время создал секстет «Облачный атлас», редкую запись которого Луиза со временем приобретает. В результате расследования Луиза также погибает. Написана новелла в стиле детективного триллера с традиционным детективом-одиночкой, подозреваемыми, уликами, попытками препятствовать расследованию, убийствами свидетелей, как только они договариваются с журналисткой о встрече для передачи информации, погонями и тайными исчезновениями.

Четвертый голос – Тимоти Кавендиш, лондонский издатель, запертый в доме престарелых. Действие происходит в 1980-х годах. Новелла «Страшный Суд Тимоти Кавендиша» написана в жанре гангстерского триллера с элементами черного юмора. Уже немолодому Тимоти Кавендишу внезапно улыбается удача: книга его клиента-гангстера становится бестселлером, а сам автор уже отошел в мир иной, что означает, что вся прибыль достанется издательству. Но долго радоваться своему потенциальному богатству Тимоти Кавендишу не удается: на него выходят братья автора книги и требуют свою долю, в случае отказа угрожая расправой. Издателю никак не удается быстро собрать нужную сумму, и он обращается за помощью к своему брату, отношения с которым уже давно испорчены. Брат советует укрыться в отдаленном отеле, оказавшись в котором, Тимоти Кавендиш понимает, что попал в ловушку, так это вовсе не отель, а дом престарелых «закрытого типа», то есть нечто напоминающее тюрьму: со своими жесткими законами, запирающимися на ночь комнатами-камерами, наказаниями за малейшие проступки и высокой оградительной стеной по периметру, за которую не выбраться. Так Тимоти Кавендиш оказывается в заточении к вящей радости брата, который давно мечтал отомстить ему за былые обиды.

Пятая история происходит в будущем в тоталитарном государстве Ни-Со-Копрос, которое развилось из современной Кореи, где, как указывает Дж. Туррентине, «гиперкапитализм и биотехнологии мутировали в абсолютную тиранию» [1]. Новелла – это свидетельство приговоренной к смертной казни клонированной рабыни по имени Сонми-451.

Жанр данной новеллы можно определить как антиутопическая научная фантастика. Жители государства делятся на «чистокровных» (людей, рожденных естественным путем) и «фабрикантов» (искусственно выращенных рабов-клонов, генетически модифицированных для выполнения различных видов работ). Формат шестой новеллы напоминает жанр интервью, о чем говорит и сам автор: «Формат интервью для “Сонми” я позаимствовал из журналов светской хроники, в котором довольно сентиментальный писака берет интервью у знаменитой важной птицы» [1]. Таким образом, повествование ведется в форме вопросов и развернутых ответов между приговоренной к смертной казни девушкой-«фабрикантом» Сонми-451 и неким «архивистом» – государственным служащим, который фиксирует ее историю:

Тогда опишите, пожалуйста, тот мир, в котором вы пребывали. Представьте себе герметичный купол, метров восемьдесят в поперечнике, – это ресторация, одна из многих, принадлежащих корпорации Папы Сонга. Служительницы проводят там по двенадцать лет, ни разу за все это время не смея выйти наружу. Купол украшен звездами, красными и желтыми полосами и восходящим солнцем / Тогда почему бы не описать этот «цикл»? Если желаете. В четыре тридцать стимулин в воздушном потоке пробуждает одну из прислуг, которая затем включает желтый свет подъема в нашем дортуаре. / Вы не отдыхаете? «Отдыхать», Архивист, это привилегия чистокровных. Для фабрикантки «отдых» явился бы кражей времени. До закрытия в ноль часов каждая минута должна быть посвящена служению Папе Сонгу и его обогащению [4].

Сонми-451 была спроектирована как работник в ресторане быстрого питания, но со временем, втайне от нее самой, ее делают участницей эксперимента по «вознесению» (ср. английское *ascend*), то есть попытки развить «фабриканта» до уровня «чистокровного» (библейские мотивы мученичества и вознесения здесь также прослеживаются, так как в следующей части Сонми-451 уже предстает как богиня, оставившая после себя голос, записанный для потомков). Перед жившей ранее в подземном инкубаторе Сонми-451 открывается новый мир – с его красками, запахами, природой, архитектурой, то есть всем тем, о существовании чего она не подозревала. Но со временем оказывается, что она продолжает оставаться марионеткой в руках сильных мира сего, так как ее «вознесение» не случайность, а часть борьбы, которую люди из подполья ведут с тоталитарной системой. Мы согласны с А. Байетт, которая относит и эту новеллу и следующую «Переправа возле Слуши и все остальное» к жанру антиутопии – первая антиутопия «технологическая и политическая» (в духе Джорджа Оруэлла, Олдоса Хаксли или Аласдера Грэя), вторая – «пост-технологический примитивизм» (как в новелле Рассела Хобана «Риддли Уокер», у Уильяма Голдинга и Урсулы ле Гуин) [5].

Действие шестой истории «Переправа возле Слуши и все остальное» происходит в далеком постапокалиптическом будущем на одном из Гавайских островов. В ней старик по имени Закри рассказывает историю из своей

юности. После неназванной катастрофы, уничтожившей большую часть цивилизации на планете, выжившие люди вернулись к язычеству и родоплеменным отношениям. На острове живут народы Долины, являющиеся миролюбивыми фермерами, и враждующее с ними племя Конов-варваров. Время от времени к острову причаливают корабли «предвидящих», намного более развитого племени. На острове есть мистические «храмы», которые наводят страх на местных жителей; на самом же деле это руины обсерватории, уцелевшие от прежней цивилизации. Сонми, героине прежней новеллы, поклоняются как богине, обращаются к ней с просьбами – *Дорогая Сонми, среди нас пребывающая, верни эту возлюбленную душу в утробу Долины, молим тебя / Я вручаю свою судьбу в руки Сонми и молюс', шоб в той жизни она отвела мою душу в хорошее место, ведь она спасла мою душу здесь / У Ма, когда она рожала Кэткин, началис' сильные кровотечения, и Па взял нас помолиться Сонми, шоб она ее вылечила, пот'му шо Иконная была особым святым местом, и Сонми обычно слушала там. Темно было внутри, как под водой. Воском и тиком, маслом и временем – вот чем там пахло. Иконы жили на полках от пола до крыши, ско'ко их там было, сказать не могу, не, не будешь ведь п'ресчитывать их, шо коз, но ушедшие жизни превосходили по числу нынешние жизни, шо листья превосходят по числу деревья. Голос Па г'ворил во тьме, он был знакомым, но и жутким, когда просил Сонми остановить умирание Ма и позволить ее душе подольше оставаться в теле, и я в своей голове молился о том же самом, хоть и знал, шо был отмечен Старым Джорджи на п'реправе возле Слуши. А потом мы услышали шо-то вроде рева под тишиной, составленного из мильонов шепотков, шо океан, то'ко эт' был не океан, не, эт' были иконы, и мы знали, шо Сонми была там и слушала нас. Ма не умерла. Сонми ее пощадила, вишь* [4].

Вот как сам Д. Митчелл комментирует задумку этой истории: «знание может быть забыто с той же легкостью, возможно даже легче, чем приобретено» [1]. Так и жители Долин с удивительной легкостью забыли о том, что до них существовала высокоразвитая цивилизация, останки которой наполняют их сейчас суеверным ужасом, как, к примеру, полуразрушившаяся обсерватория. Люди Долин вернулись к истокам развития человеческой цивилизации, став такими, какими были люди несколько тысячелетий назад и о которых мы читаем в учебниках по истории. Д. Митчелл убедительно и красноречиво доказывает, что деградировать человек может значительно быстрее, чем эволюционировать.

Таким образом, роман «Облачный атлас» – это синтез нескольких жанров. Что делает его единым целым, так это, помимо прочего, то, что «каждая история черпает свои силы в том же самом сердце тьмы», – как поэтически описывает это Дж. Туррентине [1]. В итоге роман, по мнению того же критика, повествует о «постоянстве людского бесчеловечного отношения к себе подобным и непостоянстве того, что мы называем цивилизацией», а также о том, что «жажда власти, которая вынуждает сильных порабощать слабых, неизменно повторно прокручивается в цикле вечного повторения» [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Turrentine, J.* Fantastic Voyage [Electronic resource] / J. Turrentine // Washington Post. – 2004. – August 22. – Mode of access : http://www.washingtonpost. com/wp-dyn/articles/A17232-2004Aug19.html. – Date of access : 07.03.2018.
2. *Приходько, В. С.* Викторианская литературная традиция в романе Д. Митчелла «Облачный атлас» / В. С. Приходько, А. Т. Худикова // Практики и интерпретации. – 2016. – № 1. – С. 139–151.
3. *Begley, A.* David Mitchell, The Art of Fiction No. 204. Interview Electronic resource] / A. Begley // The Paris Review. – 2010. – Issue 193. – Mode of access : https://www.theparisreview.org/interviews/6034/david-mitchell-the-art-of-fiction-no-204-david-mitchell. – Date of access : 20.03.2018.
4. *Митчелл, Д.* Облачный атлас [Электронный ресурс] / Д. Митчелл. – Режим доступа : http://knizhnik.org/devid-mitchell/oblachnyj-atlas/. – Дата доступа : 06.04.2018.
5. *Byatt, A. S.* Overlapping lives [Electronic resource] / A. S. Byatt // The Guardian. – 2004. – March 6. – Mode of access : https://www.theguardian.com/books/2004/mar/06/fiction.asbyatt. – Date of access : 05.03.2018.

Е. В. Никольский
г. Варшава, Польша

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ РОМАНА АЙНД РЭНД «ИСТОЧНИК»

Айн Рэнд (1905–1982) – наша бывшая соотечественница, ставшая культовой американской писательницей. Автор четырех романов-бестселлеров и многочисленных статей. Создатель философской концепции, в основе которой лежит принцип свободы воли, главенство рациональности и «нравственность разумного эгоизма».

«Источник» – второй роман американской писательницы и философа Айн Рэнд. Впервые был опубликован в 1943 г. в США. «Источник» входит в число самых известных произведений американской литературы. Несмотря на то, что роман был плохо принят критикой, через два года с момента выхода он стал бестселлером. К 2008 г. было продано 6,5 млн экземпляров романа на английском языке, не считая переводов. «Источник» неоднократно издавался на русском языке.

Эта книга представляет собой фантастическое введение в проницательную философию Рэнд. Чрезвычайно захватывающий и никогда не банальный, «Источник» – это пьянящая смесь упрощенных психологических и философских идей Рэнд.

Роман начинается с того, что весной 1922 г. студента-архитектора Говарда Рорка исключают из Стентонского технологического института за отказ придерживаться традиций и общепринятых методов в проектировании

зданий. Он едет в Нью-Йорк и поступает на работу в бюро Генри Камерона, известного в прошлом архитектора, чьим творчеством Рорк восхищается и чье нежелание пойти на поводу у вкусов публики стоило ему карьеры.

Однокурсник и приятель Рорка Питер Китинг успешно оканчивает институт, тоже приезжает в Нью-Йорк и устраивается на работу в престижную архитектурную фирму Франкона и Хейера. Карьера Китинга успешно развивается благодаря его умению льстить, угождать и удовлетворять клиентов, которые в свою очередь стремятся произвести впечатление на публику. Что касается воплощения замыслов, то за помощью Китингу приходится обращаться к Рорку.

Карьера Рорка складывается непросто: после закрытия бюро Генри Камерона он работает в нескольких компаниях (в том числе и у Китинга). В итоге, из-за нежелания идти на компромисс и поступаться своими идеями, Говард Рорк устраивается на работу каменотесом в гранитный карьер. Здесь он случайно знакомится с Доминик – красивой темпераментной дочерью владельца карьера Гая Франкона. Возникает взаимное влечение, но отношения развиваются непросто – идет столкновение двух сильных характеров, завершившееся грубым сексуальным актом. Вскоре после этого события Рорк возвращается в Нью-Йорк для работы на нового клиента, оставляя Доминик, которая так и не узнала имени своего возлюбленного.

Эллсворт Тухи – влиятельный автор популярной колонки об архитектуре в нью-йоркской газете «Знамя» – решает уничтожить Говарда Рорка с помощью клеветнической кампании. Он убеждает бизнесмена Хоптона Стоддарда поручить Рорку строительство храма человеческого духа. Получив полную творческую свободу, Рорк создает необычное здание, одним из элементов которого стала обнаженная женская мраморная фигура (в качестве модели скульптору позировала Доминик Франкон). Храм так и не был открыт, а Тухи убедил заказчика подать на Рорка в суд, обвинив его в некомпетентности и мошенничестве. На процессе известные архитекторы (включая Китинга) свидетельствовали, что стиль Рорка не соответствует общепринятому и противозаконен. Доминик защищает Рорка, но он проигрывает дело и снова теряет свой бизнес.

Поняв после суда, что не может жить, разрываясь между существующим миром и Рорком, Доминик делает предложение Китингу, и они скоропалительно женятся. Доминик посвящает себя делам мужа, ради карьеры которого, в частности, соглашается переспать с Гейлом Винандом, владельцем и главным редактором газеты «Знамя». Винанд влюбляется в Доминик и делает ей предложение. Они женятся. Китингу в качестве отступного достается крупный заказ, исполнение которого он передает своим коллегам. В то же время Рорк, несмотря на все трудности, продолжает привлекать небольшой, но стабильный поток клиентов, которые способны оценить его работы.

Винанд узнает, что все здания, которые ему нравятся, спроектированы Говардом Рорком. Он поручает Рорку построить дом для себя и Доминик. Дом построен, а Рорк и Винанд становятся близкими друзьями. Винанд не подозревает о том, что связывает Рорка и его жену.

Китинг хочет получить новый выгодный заказ – государственный проект жилой застройки Кортланд. Оказалось, что архитектора найти очень сложно, так как проект предполагает постройку домов с максимально низкой арендной платой и должен стать эталоном для всей страны. Понимая, что не может справиться с этой задачей самостоятельно, Китинг обращается к Говарду Рорку. Тот соглашается – проект ему интересен как профессионалу. Рорк берется за проект, не требуя ни оплаты, ни известности. Его условие – анонимность и возможность, как обычно, воплотить замысел без изменений – здания должны быть построены в точности по его проекту.

Разработав проект, Рорк отправляется в путешествие. Возвратившись, обнаруживает, что договоренность нарушена. Рорк идет на решительные меры: просит Доминик отвлечь ночного сторожа и взрывает построенное здание. Доминик попадает в больницу, а Рорк – под суд. Винанд в своей газете выступает в защиту Рорка. У него возникают проблемы и нужно принять решение: закрыть газету или принять требования профсоюза. Винанд сдается и публикует статью, обвиняющую Рорка. На суде Рорк произносит речь о ценности эго и потребности оставаться верным себе самому. Вердикт присяжных: «невиновен». Рорк женится на Доминик. Винанд закрывает «Знамя» и просит Рорка спроектировать для него небоскреб: «Воздвигни его как памятник той духовной силе, которая есть у тебя… и которая могла быть у меня». Финал: Доминик, теперь миссис Рорк, и Говард Рорк встречаются на крыше этого здания.

Итак, протагонистом романа «Источник» является начинающий архитектор Говард Рорк, который не знает компромиссов в своем деле и страстно влюблен в строительство, а также идею новых форм на земле. Его творения не похожи на работы сверстников и коллег, которые только и знают, что копировать постройки прошлых эпох, потому что это хорошо продается. Рорк – самодостаточен, его линии дерзкие, а взгляд на архитектуру нетривиален.

Сюжет немного прозаичен: два молодых архитектора с разными взглядами на жизнь. Один – Питер Китинг – талантливый архитектор-отличник, но при этом манипулятор и льстец, зависящий от чужого мнения и авторитетов, не имеющий собственного внутреннего стержня. Второй – Говард Рорк – гений с ярко выраженной индивидуальностью, который не признает шаблоны и добивается всего сам. В романе раскрыт жизненный путь каждого из них со своей моралью, однако основная цель произведения не в этом.

У Ренд показаны все стороны человеческой натуры – от самых красивых до самых ужасных. Увлекательный сюжет, где падения чередуются со взлетами, где самое прекрасное даже не противостоит посредственности, оно просто живет и творит вопреки всему; яркие, харизматичные и интересные герои да и второстепенные персонажи, удивительное умение автора вести повествование от разных лиц так, как будто герои – реальные личности при полном погружении внутрь каждого из них, все это чрезвычайно поражает и увлекает на протяжении всей книги.

Это история о том, как не нужно сдаваться. Молодой человек, которого выгнали из архитектурного института за «неправильные» взгляды на искусство, начинает свою собственную жизнь и борьбу за то, что он считает красивым и «правильным». Говард Рорк предан себе и своему собственному «я» от корки до корки. Его главное дело – архитектура у него в крови. Он делает и создает не ради денег или славы, а ради того, чтобы создавать! Он отказывается работать в коллективе. Ему навязывают чужое мнение. Ему ставят «палки в колеса», освистывают и унижают. О том, как он проживает свою жизнь, жизнь в обществе, которое не имеет своего мнения, и есть эта книга!

Он модернист, который считает функциональность важнее, чем бессмысленное украшательство, но толпа не может отказаться от прошлого, от привычки ставить колонны, которые ничего не поддерживают, от золоченых фасадов и излишне декорированных фронтонов. Можно пойти за толпой, перекроить себя и свои желания и строить то, что хотят видеть все, быть популярным, богатым, любимым, но этот путь не для Говарда Рорка. Он не хочет марать руки об эклектику. Он проходит бедность, тяжелый труд, но не ломается, не сдается толпе, остается собой.

Айн Рэнд сталкивает две противоположные точки зрения: личность в совокупности с эгоизмом и коллективизм. Чтобы не казаться скучной «философской теткой», писательница вводит персонажей, которые полностью или частично удовлетворяют этим концепциям, и на примере их жизни и действий автор подводит к своему видению мира и человеческого общества.

Говард Рорк, представитель «объективной реальности», камень, несгибаемая личность, для которого человеческий разум есть способ познания и принятия мира. Все его действия не зависят от веры, эмоций, социальных указов, а напрямую исходят от разума и моральных принципов, которые можно доказать логически. Для него истинное удовольствие не в получении денег, не в славе, даже не в самом результате, а только в работе. Именно работая, задействуя свой мозг и отключая эмоции, разум человека возносится над людскими почестями.

Личность Рорка дополняет практически единственный женский персонаж в этом романе – Доминик Франкон. Она является идеальным «дополнением камня». Несмотря на то, что на протяжении романа отдает все, в итоге обретает истинное счастье, не потеряв своего «Я».

Этим двоим Рэнд преподносит сильное противостояние в лице Эллсворта Тухи, «идеального мерзавца», по мнению Доминик. Герой – представитель коллективизма, для которого сила и мощь заключены в толпе, а кто управляет ею, тот правит всем миром. Добрый снаружи, но гнилой внутри, Тухи олицетворяет принцип социализма, суть которого в полном уничтожении зачатков индивидуальности.

Кроме этого, Рэнд вводит пару персонажей, которые показывают пограничные состояния. Это Гейл Винанд, представитель власти для офисного рабочего, приверженец индивидуализма, с поправкой на власть для толпы.

Именно такой подход приводит его к дальнейшему краху. И, наконец, Питер Китинг, паразит, язва на теле общества. Он олицетворяет ту ступень общества, которую можно прогибать под себя, руководить ей, не боясь за последствия. По мнению Китинга, верна та мысль, которую общество считает правильной.

Книга повествует о том, что быть счастливым значит быть в гармонии с собой, быть честным перед своим внутренним «Я», добиваться своих целей, не вовлекаясь в чужие игры разума.

Любовь в этом произведении тоже представляет собой нечто странное. Она не является самопожертвованием, а строится лишь на взаимовыгоде. Но речь идет не о выгоде материальной, как, вероятно, подумали множественные моралисты. Тут говорится скорее о душевном равновесии, которое поддерживается за счет другого человека. Однако опять же, совершенно независимо. Как сказал Говард одному человеку, из немногих, которых он уважал: «Я бы умер за тебя, потому что люблю тебя. Но жить ради тебя я не хочу и не буду». Вот и вся философия любви у Айн Рэнд.

В книге очень много антагонистов и антагонизма. Гениальный архитектор против полнейшей посредственности, человек, готовый принять гения, и человек, сознательно окружающий себя бездарностями и втаптывающий гения в грязь, эгоизм и альтруизм.

Любовная линия – неотъемлемая часть книги. Борьба главного героя – «эгоиста» в высшей степени, люди в его жизни играют второстепенную роль, борется с обществом за свое личное право на творчество. Жестокость, безразличие, косность вынуждают его к неординарным действиям, что требует больших душевных переживаний. Действия порой лишены логики. Несмотря на внушительный объем, сюжет захватывает с первых страниц и очень трудно оторваться от чтения, не узнав, чем закончится тот или иной поворот. «Источник» – жизненная позиция автора.

На протяжении нескольких десятилетий этот роман остается в списке бестселлеров мира и для миллионов читателей стал классикой. Сюжет увлекателен и непредсказуем, а философские идеи поданы отчетливо и просто. Прочтение «Источника» поможет в дальнейшем по-настоящему понять идеи романа «Атлант расправил плечи», а также философско-публицистических книг Айн Рэнд.

Огромный пласт жизненно важных вопросов, которые рассматриваются и на которые дается ответ на протяжении всей книги. Какими качествами человек должен обладать, чтобы оставаться разумным человеком, быть счастливым. На каких ценностях он будет строить свою жизнь. Какой моральный кодекс для себя выберет. С чем и с кем на своем пути он столкнется. Как он будет добиваться своей цели. Может ли его что-то остановить (или это только видимость). Насколько он зависим или не зависим от других людей. Что такое любовь? Современное состояние мира. Нежелание людей думать и делать выбор за себя. Чем обусловлен успех и многое другое.

Несмотря на то, что ее герои и события четко разделены на «черное» и «белое» и все в какой-то степени идеализировано, не остается неприятных ощущений от навязчивости идей автора.

Говард Рорк предан себе и своему собственному «я» от корки до корки. Это настольно цельный, стойкий, независимый, уникальный, думающий, гордый, творческий, честный, справедливый, знающий себя и понимающий, как добиться своего счастья, человек. Пожалуй, во всей мировой литературе до этого и после этого не было создано персонажа (причем именно главного героя, потому что невероятно сильных и ярких отрицательных героев можно назвать значительное число), который был бы сопоставим с Рорком по силе характера и моральным качествам.

В книге между тем анализируются важнейшие вопросы нашего времени. Как добиться успеха? Путем интриг, прогиба под общественные вкусы, навязанные не слишком умными и дальновидными писаками, или же идя своим собственным путем, свято веря в личные идеалы и силы, но натыкаясь поминутно на общественное неприятие и гонения? Что есть любовь – ненависть через самопожертвование или же всепоглощающая страсть, не знающая ни границ, ни рангов, ни времени? Что такое эгоизм и индивидуализм?

Мнение о том, что Говард Рорк – эгоист, стоит оспорить. Это не человек, который кладет себе под ноги весь мир. Он идеалист и имеет смелость не обращать внимания на посредственность и глупость, на зависть и жажду власти, он просто знает, как создавать идеальные здания и только это для него важно. Автор вовсе не проповедует эгоизм, скорее она предлагает искать нравственность, более высокую и совершенную внутри себя, а не в похвальных с точки зрения отдельных групп людей поступках. Она призывает прислушиваться к себе, к здравому смыслу и не предавать то, что однажды полюбил. Будь то произведение искусства или дружба. Это рассказ о том, как найти себя и сохранить целостность своей натуры, о том, что такой цельный человек, не может быть плохим, потому что он не перекладывает ответственность на других. Он отвечает за себя.

Также в романе проходит идея превосходства индивидуального над коллективным и собственного разума над мнением общественным. То есть у автора преобладают антисоциалистические взгляды, что популярности на родине (писательница родом из России, эмигрировала в Америку) ей не прибавило. Вероятно, молодому американскому обществу очень нравятся истории столкновения Личности и Системы, особенно, когда противостояние оканчивается победой Личности (а не прыжком с борта корабля в океан). Романтический пафос индивидуальности: утверждение сильной и талантливой личности в борьбе с массами и бездарностью наиболее полно выражен в финальном монологе Рорка, который можно назвать манифестом индивидуализма.

Автор ненавидит левую идею, которую сводит к принципу «коллективизма», причем в самом вульгарном и извращенном понимании, при этом безбожно путая понятия *коллектив* и *толпа*. В коллективизме автор видит

источник мирового зла. Все ценное и творческое, на что способна личность, разрушается коллективом, где никто ни за что не отвечает. Столь наивные представления не выдерживают никакой критики. В романе левую идею (в том убогом виде, как ее понимает автор) озвучивают исключительно мерзавцы и кретины, а идеи индивидуализма вложены в уста прекрасных и светлых людей.

Сама мысль довольно интересна и настолько же непривычна нам, людям, воспитанным в духе коллективизма. Айн Рэнд имеет свое твердое мнение по этому вопросу: индивидуалисты – двигатели прогресса, коллективисты – паразиты. Книга довольно объемная, так что свои воззрения Айн смогла выразить в полном объеме.

Индивидуалистов душат, и Айн Рэнд продемонстрировала, кто такие «сильные личности», почему они заслуживают уважения и любви, а также признания общества, хоть оно и не сильно для них важно.

Главные герои борются за себя, за свое право существовать, не боясь показать себя и свои мотивы. Таких людей редко встретишь в реальности. Редко кто доходит до конца, невзирая на трудности и препятствия. Они верят в себя и просто существуют. Они думают своей головой, хоть им и навязывается чужое мнение. Их борьба поистине велика.

Идеи, высказанные в этой книге, действительно носят бескомпромиссный характер и на впечатлительного человека окажут влияние неимоверное. Однако всем остальным к прочтению обязательно, никогда не будет лишним подвергнуть критике свои взгляды.

Но что же про «Источник»? Это, безусловно, книга про Человека-Демиурга. Очень протестантская книга: с логически выверенной идеей о том, что право на что бы то ни было имеет только Творец. Ну да, Человек-Творец. Причем правом своим он пользуется практически только для того, чтобы творить.

Если говорить о технической стороне романа, то она подчинена архитектурной идее «простоты и честности»: ясный и сжатый стиль, короткие предложения, большинство из которых – простые, минимум эпитетов.

«Источник» – без преувеличения книга-явление, ставшая краеугольным камнем как совершенно нового стиля в литературе, так и направления философии, ныне известного как объективизм. Это роман о силе человеческого духа, порочности общества, роман о самоопределении, и наконец – роман о жертвах, через которые приходиться пройти, дабы доказать миру свою правоту. Лейтмотивом произведения было избрано выступающее двигателем мирового прогресса человеческое эго, в основу его положены идеи Айн Рэнд о разумном ограничении такого печально известного нам явления, как коллективизм. Каждый из героев олицетворяет и консолидирует в той или иной мере те черты общества, на которые, по мнению автора, стоит обратить пристальное внимание.

«Источник» не из тех книг, которые даются легко, но именно это еще больше разжигает интерес, заставляя снова и снова обдумывать выглядящие совсем уж радикальными тезисы. Книга мощно мотивирует к достижению

личностной свободы, избавлению от страхов, к активной жизненной позиции, заряжает жизненной энергией, помогает скинуть шоры, взглянуть на жизнь и отношения с людьми под другим углом, освободиться от предрассудков. И да, нельзя не отметить как безусловное достоинство тот факт, что от чтения действительно невозможно оторваться, написано очень увлекательно.

Л. В. Первушина
г. Минск, Беларусь

ПЕРЕКЛИЧКИ КУЛЬТУР В МЕМУАРАХ Г. ГИЛДНЕРА «КНИГА МОЕГО ДЕДА: ПОКОЛЕНИЯ АМЕРИКАНСКОЙ СЕМЬИ»

Особенно остро вопросы определения национального самосознания и выявления параметров этнической идентичности проявляются в творчестве писателей США, принадлежащих ко второму, третьему и последующим поколениям эмигрантов. В многонациональной и поликультурной стране, в иноязычном окружении, где доминирующим языком является английский, в жизни этнических общин очевидной становится отчетливая динамика постепенной утраты аутентичных реалий, возникновение билингвизма, а затем и «редукция языковой компетенции билингвов» [1, с. 690]. Изменение социокультурных и языковых процессов под влиянием ассимиляции и аккультурации и их влияние на развитие той или иной культурно-исторической общности «позволяют человеку осмыслить значимость своего личного бытия» [2, с. 239] и рассмотреть особенности мировосприятия, мироощущения и менталитета национальных и этнических групп в американском обществе плюрализма.

В последние десятилетия XX – начале XXI в. в современной литературе, включая и американскую, становится широко распространенным мотив путешествия в прошлое, «восстановление жизни предшествующих поколений, потомственных, родовых историй, которые были забыты, утеряны, часто дискредитированы» [3, p. 153]. Так как писатель выявляет и формирует себя свою идентичность (и идентичность своих героев) в процессе межличностных отношений и в сложных временных координатах прошлого, настоящего и будущего, то важным показателем глубины личности писателя и аксиологической значимости творчества является «то, какие события включаются им в сферу памяти и какие культурные ценности им восстанавливаются и исследуются» [4, p. 218]. Литературные поиски авторов, представляющих второе и третье поколения эмиграции в США, объединены темой сохранения национального своеобразия и отличаются пристальным вниманием к процессам, происходящим в жизни существующих этнических общин.

Возникают многочисленные саги, фиктивные и реальные истории, мемуары, автобиографии и автобиографические романы, в которых представлена литературная реконструкция культурных событий через призму

частных историй героев произведений. В них фиксируется процесс передачи жизненного опыта, традиций, ценностей этнических сообществ последующим поколениям. Получили известность такие произведения, как, например, роман известного чешско-американского писателя Яна Новака «The Willys Dream Kit» (1986), в котором в художественной форме с сатирической направленностью и глубоким внутренним автобиографизмом автор восстанавливает историю своей семьи до эмиграции, а затем и представляет пародийно-ироническое переосмысление жизни в США. Информативной и глубокой по содержанию является тетралогия американского писателя польского происхождения Ричарда Банковского «A Glass Rose» (1958), «After Pentecost» (1961), «On a Dark Night» (1964), «The Pale Criminals» (1967), в которой исследуется тема разрушения и расшатывания культурных устоев польской американской общины через исследование судьбы нескольких поколений польско-американской семьи и их потомков. В тетралогии Дэррила Понискана – еще одного американского писателя польского происхождения «The Last Detail» (1970), «Goldengrove» (1971), «The Accomplice» (1975) и «Andoshen, Pa» (1973) представлена тема этнического героя как культурного аутсайдера через исследование жизни потомков из семьи Буддуски (*the Buddusky family*), которые переживают процессы разложения и упадка (деградация) польской общины в северовосточной Пенсильвании. Каждая книга тетралогии Анне Пелловски «Willow Wind Farm» (1981), «Stairstep Farm» (1982), «Winding Valley Farm» (1982) и «First Farm in the Valley» (1982) отражает польско-американское детство, т.е. структурирована как серия виньеток (кратких эпизодов). Жизнь нескольких поколений эмигрантов отражена также в произведениях Т. Романов, Д. Галич Барр, С. Дубека, А. Пелловски, Э. Букоски, Сюзанны С. Шая и многих других авторов.

Проблема восстановления культурно-исторической памяти затрагивается в творчестве Гэри Гилднера (1938) – известного американского писателя польского происхождения – прозаика, поэта, эссеиста, перу которого принадлежат более 20 книг (сборники поэзии, романы, публицистические произведения и мемуары). Наиболее известными являются его произведения «Blue Like the Heavens», «The Second Bridge», «First Practice» и «The Warsaw Sparks». Творчество Г. Гилднера переводится на многие языки мира, а его автор удостоен престижных литературных премий (*The National Magazine Award for Fiction*, a *Pushcart Prize*, and *The William Carol Williams* and *Theodore Roethke poetry prizes*).

В мемуарах Г. Гилднера «Книга моего деда: поколения американской семьи» («My Grandfather’s Book: Generations of an American Family», 2002) подчеркивается значимость исторической памяти в современном глобализованном и фрагментированном мире как один из основных антропологических факторов, «который служит для литературы неисчерпаемым источником мотивов, … выступая при этом и как способ презентации истории, и как инструмент психоанализа: она моделирует внутренние процессы, формиру-

ющие личностную идентичность» [5, с. 168]. Именно через культурно-историческую память, проявляющуюся сквозь века, сохраняется личная, индивидуальная идентичность человека и коллективная идентичность различных этнических групп как «длящееся внутреннее равенство с собой» [6, с. 299], непрерывность самопереживания личности или определенной группы. Культурно-историческая память предполагает необходимость передачи жизненного опыта, национальных этнических культурных ценностей последующим поколениям.

Обращаясь к жанру мемуаров, автор акцентирует важность социального, культурного, литературного контекста, но в то же время размывает грань между автобиографией и мемуарами, восстанавливая наиболее значимые, личностные эпизоды истории своей семьи с момента вынужденной экономической эмиграции деда, чей переезд в США способствовал основанию семьи в Американской Полонии. Сильный автобиографический импульс позволяет автору стать посредником между реальностью и реконструированными событиями, «трансформируя реалии личного внешнего и внутреннего опыта автора, связанного с обстоятельствами его жизни, в художественно-образную систему литературного произведения» [7, с. 99]. Для создания художественной модели мира автор использует не только автобиографические факты, но и воплощает в произведении свои моральные установки, свое миропонимание, убеждения и оценку действительности и характеров в контексте истории.

Восстановление автором истории нескольких поколений своей семьи происходит на основе изучения архивных документов как в архивах Польши, так и в польско-американских архивах (например, одним из которых является the Orchad Lake Archives, к северу от Детройта), а также на основе разрозненных сведений очевидцев, многочисленных разговоров и интервью, отрывков писем и записей. В процессе поиска информации о своих национальных корнях происходит знакомство с культурами Европы, а исследование своей польской этничности идет параллельно с открытием богатой культуры славянского мира. Отмечается пристальное внимание автора к существующим этническим общинам, традициям, обычаям, устанавливается литературный межкультурный диалог, создается особый художественный хронотоп с его сложными связями между модусами прошлого, настоящего и будущего.

Трансатлантические поездки автора мемуаров акцентируют важность пространственно-временных связей повествования, соединяющих Старый и Новый Свет. Перелеты из Нью-Йорка, Пенсильвании, Вашингтона, Иллинойса, Лос Анджелеса в Чехию, Польшу, Венгрию, Словакию, Австрию позволяют сопоставить культуру европейских городов с жизнью городов американских штатов, сравнить величественные горы в штате Айдахо (Clearwater Mountains) с красотой высоких Татров в Восточной Европе. Мемуары восстанавливают памятное время, когда в качестве фулбрайтовского профессора Г. Гилднер преподает в университетах Словакии

и Чехии, знакомится с системой образования в славянских странах, с их историей и литературой. На занятиях со студентами он раскрывает им неповторимый мир американской литературы и особенности творчества знаменитых авторов У. Уитмена, Г. Д. Торо, Э. Хемингуэй, Ф. С. Фитцджеральда, С. Кинга, Э. А. По, С. Крейна, М. Митчелл, Дж. Хеллера, У. К. Уильямса, Э. Дикинсон, Ю. Уэлти, Н. Готорна, М. Твейна, Т. Харди и др. В стремлении «к наиболее полному философскому обоснованию художественных поисков авторов» [8, p. 47] профессор выявляет проблемные узлы бытия, объясняет человеческие драмы и трагедии и рассматривает сложности литературного воплощения человеческой экзистенции.

В мемуарах зафиксированы культурные взаимовлияния глобализованного мира, которые проявляют себя во всех частях планеты Земля. Так, находясь в гостинице в Европе, профессор слушает произведения в исполнении оркестра под управлением Гленна Миллера по радио, которое было привезено из России. Он узнает о специализированной школе в Братиславе, «в которой учатся дети со специфическими проблемами здоровья со всего мира, даже из Африки» [8, p. 70]. Посещает музей Энди Уорхола в небольшом городе Медзилаборце на востоке Словакии недалеко от польской границы; переезжает из города в город на маленькой машине «Лада», сделанной в России [8, p. 44], слушая рассказы коллег о словацком фольклоре, эльфах, водяных, феях, воздушных созданиях, испытывая чувство ностальгии при виде красоты белых берез [Там же, p. 185, 191]. Связь культур проявляет себя и в городе Ружомберок, где находятся известные баскетбольные клубы, объединяющие студенческие команды Словакии, Италии, Испании, Польши, Австрии и других городов Европы. Примеры можно продолжать и продолжать… Воссоздание звуков народных песен и аккордеона [Там же, p. 156], описание праздников с играми и танцами, включая популярную «польку», вносят яркий народный колорит в интермедиальное измерение текста мемуаров. Своеобразный диалог/полилог культур в реальной жизни способствует формированию новой, многозначной, многосоставной гибридной идентичности личности писателя, находящейся на пересечении нескольких культур. Находясь в сложной системе культурных координат и при этом погружаясь в историческое прошлое, Г. Гилднер приобретает как «медитативный опыт» [3, p. 1], так и философское осмысление жизни, что позволяет особым образом выстраивать внутренний мир своих героев и представлять культуры славянских стран, «в новой автобиографической форме, что делает их информативными и доступными для читательской аудитории» [9, p. 111].

Автор глубоко исследует культуру Польши – родины своих предков. Повествование мемуаров включает описание реалий, характеризующих культурный фон страны, ее этнографические особенности, а также традиции, обычаи, исторические факты. Процесс поиска конкретной информации, связанной с определением места рождения Стефана (Стива) Шостака (деревня Остров / Ostrów на севере Татр) [8, p. 3], временем вынужденной эмиграции, описанием условий его жизни уже в Новом Свете и восста-

новлением генеалогии всей семьи облекается автором в яркую образную репрезентацию жизненного повествования. Происходит трансформация автобиографических мыслей в четко очерченные, многогранные, зримые образы, отражающие изменчивость жизни и парадоксальность человеческого существования. Открытием для автора мемуаров стало происхождение славянского имени деда (писатель внимательно изучал *Books on Patronymic Surnames* – труды по происхождению родовых имен и фамилий от имен предков), образованного от белорусской фамилии *Шостакович (Shostakovich)*, в котором часть слова *shost* означала *шесть, six* [8, p. 86]. Все возможные славянские фамилии были производными от *Shostakovich (Szostak, Szostek, Shostack, Shustak, Shustek, Shostag (East German), Šesták (Czech)*.

Важнейшей составляющей мемуаров является интертекстуальность, раскрывающая национальное своеобразие, интеллект и читательские приоритеты С. Шостака. Многочисленные интертекстуальные ссылки на жизнь и литературные поиски Джозефа Конрада (псевдоним Юзефа Теодора Конрада Коженевского) – признанного английского писателя польского происхождения – свидетельствуют о свойстве художественного произведения формировать дополнительные смыслы. Создание художественной ткани мемуаров Г. Гилднера осуществляется через сложную систему взаимосвязей с творчеством Дж. Конрада, который был самым глубоким и любимым автором эмигранта С. Шостака, который «любил повествования о внутреннем мире человека в джунглях, о шторме в море…» [8, p. 117]. С творческой биографией Конрада соизмерял свою жизнь старый эмигрант, в его текстах находил вдохновение, сверял свою жизнь с поступками литературных героев и искал ответы на вопросы и проблемы жизни. Сильный и смелый человек, образованный, начитанный, прекрасно знающий историю Польши, дед испытывал симпатию к тем героям Конрада, которые проявляют стойкость и мужественно проходят через трудности жизни. Подробно воспроизводится история жизни деда, который работал кузнецом, затем в литейном цеху на заводе, получил там серьезную травму. Позже переехал на север США и создал семью. Книги Дж. Конрада отвлекали от работы и порой вызывали недовольство его жены: «…again, this Korzeniowski again…!» [Там же, p. 161]. Все годы своей жизни Шостак читал Конрада на польском, даже в последний день его жизни [8, p. 90], в день, когда он покинул этот мир.

Творчество Дж. Конрада является важной эстетической сферой, через которую во многом выявляются мировоззренческие установки самого Г. Гилднера и его героев. Представленные примеры между жизнью Дж. Конрада и С. Шостака демонстрируют некоторую схожесть судьбы эмигрантов, способствуют проникновению во внутренний мир двух личностей и их психологию: *Their birthdays were within week of each other (Steve's on November 27, Conrad's on December 3); both were Sagittarians, born under the sign of The Archer; both men had famous tempers; each one named his last son John; each man late in life created a woman named Rita; …both men were dreamers – their biggest connection. In their forties they abandoned large*

industrial cities to live in the country. Conrad left London for Pant Farm and Steve left Detroit for land he did not intend to farm that hard; for wives, they both chose women who provided domestic comfort and stability… [8, p. 168]. Мироощущение польского эмигранта Шостака, который приехал в Америку из Старого Света, окрашено в трагические тона, как и мировосприятие Дж. Конрада – английского писателя польского происхождения, так как жизнь требовала от обеих личностей непрестанной борьбы с обстоятельствами и преодоления препятствий. Как и герои Дж. Конрада, Шостак задумывался о проблемах человеческого существования, смысле жизни, об идеалах и многообразии проявления жизни: *…I wanted what Joseph Conrad wanted, the questions, the mysteries, the imperfections and contradictions of the human heart… A man's real life is that accorded to him in the thoughts of other men by reason of respect or natural love* [Там же, p. 89].

Этническое своеобразие эмигранта С. Шостака, его польскость также проявляются через переклички с национальной культурной и литературной традицией. Он помнил и цитировал поэмы героического Адама Мицкевича, долго и воодушевленно рассказывал детям о королевской династии, описывал красоты Польши, традиции народа, восхищался свободными волнами реки Вислы. История деда и нескольких поколений рода Шостаков воспроизводится параллельно с историями эмиграции, изгнания и любви А. Мицкевича (Мицкевич и Марыля), Ю. Словацкого (Словацкий и Людвика), Т. Ленартовича (Ленартович и Зофия), которые в свое время эмигрировали в Париж, Рим, Флоренцию. Интеллектуальное «общение» с любимым автором погружает Стефана Шостака в особое коммуникативное пространство двух культур разных стран – Польши и Америки, впоследствии открытое Г. Гилднером.

Мировосприятие старого эмигранта сохраняет глубокую связь с родиной, хранит культурно-историческую память, восстанавливает смысл жизни внутри быстро меняющегося мира, а также актуализирует архетипический образ дома, место этнических истоков беженца. В свое время Дж. Конрад, задумываясь о проблеме поиска своей национальной идентичности и размышляя о культурно-исторической памяти, писал: *The dead can live only with the exact intensity and quality of life imparted to them by the living* [8]. Неслучайно, многие исследователи творчества Конрада «…обнаружили в его трудах, кроме общих составляющих польской культуры, тематические, художественные мотивы произведений польской литературы. … а многие английские критики указывают на таинственные, славянские черты его души, на влияние родного языка, давшего мощный импульс для поиска нового выразительного стиля, ритмики, образности и силы, которые так характерны для английской прозы Конрада» [10, с. 16]. Сравнения, проведенные в мемуарах между жизнью старого эмигранта и творчеством Дж. Конрада, еще раз подтверждают тот факт, что существует «параллелизм между смысловой структурой художественного текста, механизмами человеческой памяти и культурной традицией» [11, с. 9].

Известно, что информация о прошлом хранится и транслируется «через тексты, которые выполняют три основные функции: передачи сообщения, генерации новых смыслов и конденсации культурной памяти» [11, с. 15]. Мемуары Г. Гилднера «Книга моего деда: поколения американской семьи» возрождают процесс непрерывности, целостности и преемственности культуры, восстанавливают глубоко сокрытое наследие прошлого, сокровищницу родовых историй и традиций в рамках большего времени. В них представлено индивидуальное этническое своеобразие человека, а также коллективная идентичность и уникальность Американской Полонии, которая, как и многие другие культуры, вносит свой вклад в ход исторического развития и культуры человечества в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Жданова, В.* Речевые портреты эмигрантов / В. Жданова // Смыслы, тексты и другие захватывающие сюжеты : сб. ст. в честь 80-летия Игоря Александровича Мельчука. – М. : ЯСК, 2012. – С. 682–694.
2. *Якимова, Е. В.* Идентичность психосоциальная / Е. В. Якимова // Культурология. XX век : энцикл. : в 2 т. – СПб. : Унив. книга ; ООО «Алетейа», 1998. – Т. 1. – С. 239–241.
3. *Bellamy, M. R.* Bridges to Memory: Postmemory in Contemporary Ethnic Women's Fiction / M. R. Bellamy. – Charlottsville & London : Univ. of Virginia Press, 2015. – 190 p.
4. *Pinar, W. F.* Autobiography: Politics and Sexuality : Essays in Curriculum Theory 1972–1992 / W. F. Pinar. – N. Y. : Peter Lang, 1994. – 278 p.
5. *Рахнянский, В.* Метафора *голод памяти* в автобиографии Ричарда Родригеза «Голод памяти: воспитание Ричарда Родригеза» / В. Рахнянский // Американские и европейские исследования 2008–2009 гг. под ред. Ю. В. Стулова. – Минск : МГЛУ, 2010. – С. 168–171.
6. *Малахов, В. С.* Идентичность / В. С. Малахов // Философия : энцикл. словарь. – М. : Гардарики, 2004. – С. 299–300.
7. *Первушина, Л. В.* Творчество Эрики Джонг в контексте современной литературы США / Л. В. Первушина. – Минск : РИВШ, 2009. – 155 с.
8. *Gildner, G.* My Grandfather's Book. Generations of an American Family / G. Gildner. – East Lansing : Michigan State Univ., 2002. – 253 p.
9. *Hirsch, M.* The Generation of Postmemory / M. Hirsch // Poetics Today. – 2008. – Vol. 29, – № 1. – P. 103–128.
10. *Раина, О. В.* Джозеф Конрад – англоязычный польский писатель / О. В. Раина // Сегменты идентичности в творчестве зарубежных славянских писателей. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2014. – С. 7–17.
11. *Кузьмина, Н. А.* Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 272 с.

М. С. Рогачевская
г. Минск, Беларусь

БИБЛЕЙСКИЕ БАТАЛИИ В ЭПОХУ КОРОЛЯ ГЕНРИХА VIII
(по роману Х. Мантел «Вулфхолл»)

Важнейшую роль в процессе развития языков и культур, а также в ускорении кризиса религиозного засилья и средневекового мракобесия сыграл перевод важнейшей из книг христианского мира – Библии. Ренессансному гуманизму, Реформации в Германии, подъему национального самосознания европейских стран предшествовали и жестокие события.

Процесс создания Священного Писания на национальном языке в Англии сопровождался репрессиями, казнями, подавлением инакомыслия, сжиганием несанкционированных переводных экземпляров на кострах инквизиции, преследованиями – и, таким образом, Библия в средневековой Англии в буквальном смысле слова оказалась омытой кровью. За историей переводов – мрачные события с множеством смертей, контрабандой, тюремными заключениями и убийствами.

Веками католическая церковь ревностно охраняла текст от широкой публики. Переведенная изначально на латынь (а в оригинале написанная на иврите и древнегреческом), Библия была доступна лишь узкому кругу духовников. Таким образом осуществлялась неоспоримая гегемония церкви, поддерживалась подчиненность прихожан. Владение библейским словом ставило духовников в привилегированное положение с неограниченной властью. Но несколько непокорных все же дерзнули сделать это духовное богатство достоянием всех, умеющих читать. Этими людьми были Джон Уиклиф (1320 или 1324–1384), Томас Кранмер (1489–1556) и Уильям Тиндейл (1494–1536) – истинные мученики в битве за Библию.

Самый первый перевод Библии увидел свет в 1380-х, когда Джон Уиклиф поставил под сомнение авторитет церкви, усомнившись в равной мере и в святости церковных ритуалов. Уже тогда, изучая библейские сказания в оригинале, на древнегреческом, он пришел к выводу, что церковь ушла от первоначальных основ, декларированных Новым Заветом. Собрав вокруг себя группу сторонников, он стал переводить Библию на современный ему вариант английского. Однако это еще не были печатные переводы и потому они зачастую были несовершенны. Тем не менее такой почин все же рассматривался церковью как еретическое действо. Даже после смерти Уиклифа преследования продолжились, книги сжигали, а тех, у кого оставались экземпляры, также причисляли к еретикам и предавали огню. Даже тело погребенного Уиклифа было эксгумировано и предано позорному сожжению, а прах его был развеян.

В 1515 г. был осуществлен очередной перевод Нового Завета на латынь с древнегреческого и иврита. Печатные библейские тексты увидели свет на английском языке в 1526 г., в эпоху правления короля Генриха VIII, которая

совпала с началом Возрождения в Англии и с началом самой мощной атаки против католической церкви. На арену выходит невероятно образованный Уильям Тиндейл, который, как и его предшественник, считал церковь ненужным препоном между верующими и Богом. При этом данный акт несанкционированного перевода являлся страшным преступлением, за которое карали смертью.

Томас Кранмер и Уильям Тиндейл стали персонажами современного исторического романа – «Вулфхолл» (2009) британской писательницы Хилари Мантел (1952), за который она получила свою вторую Букеровскую премию. Это произведение – история целой эпохи и история личности: советника короля Генриха VIII, его правой руки Томаса Кромвеля (1485–1540). В целом в романе освещается та историческая роль, которую Кромвель сыграл в рождении новой Англии. При этом, как пишет Б. М. Проскурнин, это «не только персонаж истории Англии, … но и личность, которая являла собою по сути образ новой страны, нового мышления, отношения к людям, законам, правилам и нормам бытия» [1, с. 79]. Через внутреннюю перспективу Томаса Кромвеля отражаются все события истории, описанные Х. Мантел в романе: противостояние Генриха VIII Екатерине Арагонской, ожидание наследника и глубокое разочарование короля в браке с Екатериной, разрыв с королевой и подготовка к свадьбе и коронованию Анны Болейн, разрыв с Римской католической церковью, уничтожение кардинала Уолси, жесткий идеологический спор с консервативным и догматичным Томасом Мором, казни и интриги.

Борьба за власть на троне сопровождается не менее ожесточенной борьбой за власть над душами и умами людей. И в этом определенная роль принадлежит Уильяму Тиндейлу. В отличие от центральной позиции Т. Кромвеля, Тиндейл лишь упомянут *in absentia*. Но тем не менее, его незримая власть над сознанием оказывается всепоглощающей. Так, впервые в романе перевод Тиндейлом библейских текстов представлен в эпизоде, когда Томас Кромвель не может заснуть на протяжении ночи и встает на заре, чтобы прочесть *his German book* [2].

Тиндейл издавал свои переводы в Германии. 18 000 копий проникли в Англию контрабандным путем. По некоторым сведениям, организованные католической церковью обыски оказались даже сверхэффективными, поскольку в итоге «выжили» всего 2 экземпляра. Найденные книги переведенной Библии были конфискованы и 6 000 экземпляров были сожжены на крыльце Собора Св. Павла. Самого же Тиндейла предали, он был заключен в тюрьму, а впоследствии, перед сожжением на костре, как еретик был сначала подвергнут удушению (таков был более щадящий способ казни, применяемый по отношению к людям образованным или занимающим высокое положение в обществе). По легенде, последними словами У. Тиндейла были: «Lord! Open the King of England’s eyes!».

Томас Мор (1478–1535) принимал самое активное участие в репрессиях. Главной его претензией к Тиндейлу и обвинением в еретической деятельности было уличение в переводческих искажениях, каковых, по словам

секретно переговаривающихся персонажей романа, в тексте перевода насчитали 2 000: *They read me Tyndale's Gospel. Do you know that bishop Tunstall and Thomas More between them have identified two thousand errors in his so-called Testament? It is more heretical than the holy book of the Moslems* [2, с. 557].

В то же время выполненный Тиндейлом перевод был впервые сделан напрямую с иврита – версии, составленной Эразмом Роттердамским. До своей казни Тиндейл успел полностью перевести Новый Завет и Книги Пятикнижия и Иона из Ветхого Завета (перевод которого был позже завершен М. Кавердейлом в 1535 г.).

Известно, что Тиндейла вдохновил перевод Библии на немецкий язык Мартина Лютера, в то время как единственным санкционированным текстом для английской католической церкви была Библия на латыни, Вульгата, созданная ок. 340–420 гг. В 1525 г. перевод Тиндейла был впервые издан в Кёльне, за ним последовало исправленное полное издание 1526 г., которое Тиндейл полностью отредактировал и издал в 1535–1536 гг. При этом он осознанно не прибегал к предшествующей версии перевода Уиклифа.

Все эти достоверно известные факты находят отражение в романе «Вулфхолл», и Х. Мантел «вдохнула» в них жизнь. В государственную деятельность Кромвеля периодически вкрапляются сведения о том, где находится Тиндейл в тот или иной момент времени, каковы новости от подосланного в нему человека в Антверпен, куда Тиндейлу пришлось бежать.

Каковы же глубинные основы нового текста, открывшего людям истинную суть библейского писания? Мантел избирает ряд важных аспектов перевода Тиндейла. Первый – это несколько упомянутых в романе эпизодов, где изображен Т. Кромвель, читающий Библию в переводе Тиндейла. Этот текст имеет для Кромвеля эффект некоего прозрения, приводящего к болезненному отказу от веками укоренившегося в сознании концепта «чистилище». Как оказывается, нигде в Библии такого понятия нет. Как нет и упоминаний «священных мощей», «монахов и монахинь», «Папы Римского» и т.д. [1, с. 39].

Т. Кромвель тайно потворствует проникновению пиратских копий в Англию. Он вдумчиво вчитывается в свой экземпляр, при этом ведет двойную игру с Т. Мором, который готов вместе с текстом сжечь и людей. Иронично, но на обложке такой пиратской копии, вместо названия издательства, напечатана фраза «PRINTED IN UTOPIA», за которую, в том числе, и отомстит впоследствии Т. Мор.

Второй аспект размышлений Мантел над исторической значимостью перевода Библии на английский язык затрагивает вопрос доступности смысла Священного Писания, что выражено крылатой фразой Тиндейла: *a boy washing dishes in the kitchen is as pleasing to the eye of God as a preacher in the pulpit or the apostle on the Galilee shore* [2, с. 123]. В предисловии к изданию переводной Библии точная фраза Тиндейла звучит так: *to cause a boy that driveth the plough to know more of the Scripture than the clergy* [цит. по 3, с. 450].

Между клерикальным переводом в Вульгате и переводом Тиндейла в отношении некоторых понятий наблюдаются разительные расхождения. Для Т. Мора – это страшное преступление. Так, Х. Мантел приводит слово «любовь» (*love*): *Tyndale says, now abideth faith, hope and love, even these three; but the greatest of these is love.*

Thomas More thinks it is a wicked mistranslation. He insists on 'charity'. He would chain you up, for a mistranslation. He would, for a difference in your Greek, kill you [2, с. 152].

Самыми распространенными примерами расхождений между Вульгатой и Библией Тиндейла являются переводы слов: *Церковь*: *Church* в переводе с латыни, что подразумевает организацию, избранность, элитарность, и *Congregation* у Тиндейла, что уже явственно намекает на демократические принципы, в пользу чего Мантел также приводит слова Тиндейла: *One Christian man may judge another* [2, с. 280]; *священник*: *Priest* в официальном понимании, *senior* (позже, *elder*) в переводе Тиндейла (очевидно, что такой перевод упраздняет саны и титулы, лишает церковь власти); *подвергнуться епитимии* (виду церковного наказания для мирян в качестве нравственно-исправительной меры) для католической церкви времен Генриха VIII понималось как *do penance*, в то время как вариант Тиндейла – *repent* – предполагает духовное осознание без вмешательства посредника в душу верующего. И наконец, камень преткновения всего и вся – заставляющее задуматься Кромвеля слово *любовь*, передаваемое с латыни как *charity* (милосердие), и как *love* – у Тиндейла. В последнем случае характеристика душевного состояния христианина переходит границу некоего пуританского состояния и опасно приближается к естественному бытию.

С каждой новостью от Тиндейла из Антверпена Томас Кромвель произносит про себя какие-либо слова из варианта Библии Тиндейла: *No use praying to a carved post or lighting a candle to a painted face. Tyndale says 'gospel' means good news, it means singing, it means dancing; within limits, of course* [2, с. 305].

Жесткая правда духовного прозрения отражается писательницей через воспроизводимую несобственно-прямую речь Кромвеля. Он, как и читатели, осознает, что святые не являются нашими друзьями и не защитят нас, а тем более, не помогут в спасении души, так как их невозможно поставить себе на службу с помощью молитв и свечей, наподобие того, как нанимается работник в поле. Жертвоприношение Христа никак не отражается в ритуалах церкви. И главное – *you need no priest to stand between you and your God. No merits of yours can save you: only the merits of the living Christ* [2, с. 299].

Как отмечают авторы монументального исследования роли Библии в развитии английской литературы, встречаются «теологически сложные» писатели (например, Т. С. Элиот), которые, тем не менее, мало обращаются к тексту самой Библии. С другой стороны, есть художники слова, для которых Священное Писание – постоянный источник цитирования и аллюзий, но теологическая основа при этом отсутствует (например, В. Вулф)

[4, с. 3]. Х. Мантел, пожалуй, заняла особую нишу: не являясь прямым апологетом догматичных норм, она указала на необходимость критически осмысленного подхода к Библии, прибегнув к убедительным историческим фактам, что многократно повышает ценность добытых кровью знаний.

В заключение отметим, что, вводя, даже эпизодически, ссылки на биографию Тиндейла и цитаты из переведенной им Библии, Х. Мантел достигает невероятного по психологической силе эффекта. Во-первых, с помощью романа она восстанавливает в правах значимость переводческой деятельности, указывая на роль переводчика как абсолютного проводника знаний, трансформатора идеологий, носителя истины – вольного исказить или не исказить ее, переводчика как социально и культурно значимой фигуры. Во-вторых, Мантел восстанавливает в правах ценности главного текста христианской культуры, обращая внимание не на слепое следование догмам, а на критически осмысленный подход к метанарративам. И, наконец, современная английская писательница восстанавливает в правах главнейший концепт христианского сознания – любовь, который невозможно заменить иным понятием или синонимом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Проскурнин, Б. М.* Историческая дилогия Хилари Мантел и «память жанра» / Б. М. Проскурнин // Филологический класс. – 2016. – Вып. 2. – С. 77–83.
2. *Mantel, H.* Wolf Hall / H. Mantel. – London : Fourth Estate, 2010. – 653 p.
3. *Phillips, J.* Exploring the Pastoral Epistles / J. Phillips. – Grand Rapids : Kregel Publications, 2004. – 465 p.
4. The Bible in English Literature / ed. R. Lemon, E. Mason, J. Roberts, Ch. Rowland. – Malden, Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2012. – 703 p.

МЕТОДОЛОГИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Е. А. Бармина
г. Севастополь, Крым

ИСТОРИЧЕСКАЯ СТИЛИЗАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

Механизм исторической стилизации является определяющей частью стратегии перевода большого корпуса текстов – произведений с «исторической составляющей». Несмотря на то, что переводчики постоянно сталкиваются с решением этих задач, теория перевода до сих пор не дает однозначного ответа на вопрос о том, каковы должны быть переводческие стратегии исторической стилизации.

Историческая стилизация необходима, если время написания оригинала значительно дистанцировано от времени выполнения перевода. Кроме того, переводчик вынужден прибегать к исторической стилизации, если автор оригинала сознательно обращается к этому приему, то есть намеренно стилизует язык описания во временно́м аспекте.

Историческая стилизация как переводческий прием детально рассматривается в работах теоретиков перевода, включая исследования А. Поповича, К. И. Чуковского, В. Н. Комиссарова, В. С. Виноградова и др. На данный момент интерес к этой теме обусловлен, прежде всего, современными тенденциями в области переводоведения – стремлением не только следовать букве оригинала, но и сохранить исторический колорит произведения, передать его национальную специфику.

В широком значении стилизация подразумевает воспроизведение особенностей языка и воссоздание речевого колорита определенной эпохи. Литературный энциклопедический словарь характеризует историческую стилизацию как «намеренную и явную имитацию того или иного стиля (стилистики), полное или частичное воспроизведение его важнейших особенностей; явление, близко родственное сказу и пародии» [1, с. 158]. При этом подчеркивается некоторое отчуждение от собственного стиля автора, благодаря чему уже сам воссоздаваемый стиль становится объектом художественного выражения.

Лингвистический энциклопедический словарь определяет историческую стилизацию как один из подвидов стилизации, наряду с жанровой, социально-речевой стилизациями и пародией [2, с. 183]. Среди основных элементов и приемов исторической стилизации выделяются лексико-семантические и фразеологические архаизмы. Необходимо отметить, что историческая стилизация заключается не в механическом подражании определенному стилю или манере повествования, но в создании впечатления подлинности, которое должен производить текст [3, с. 211].

Для данного исследования интерес представляет определение В. С. Виноградова, поскольку оно характеризует историческую стилизацию непосредственно в переводе. Ученый рассматривает историческую стилизацию как «сохранение с помощью лексических, морфологических и синтаксических средств связи современного языка перевода с родным языком более ранних эпох с целью создания особого стилистического эффекта соотнесенности с прошлым» [4, с. 158]. Согласно В. С. Виноградову, нужный эффект в тексте перевода создается благодаря оправданному включению в текст устарелых слов, оборотов и синтаксических конструкций.

Рассматривая вопрос исторической стилизации, В. С. Виноградов проводит деление перевода на синхронный и диахронный. Синхронный перевод выполняется в эпоху создания оригинала или с незначительной временной дистанцией, благодаря чему у переводчика есть возможность распознать и воссоздать архаичные языковые формы. Если же переводчик работает с текстом, который создавался в другую эпоху, то речь идет о диахронном переводе [4, с. 162]. В этом случае за ним стоит выбор переводческой стратегии. Он может передать «первоначальное значение произведения», то есть модернизировать текст, приблизив его к читателю, либо обратиться к «позднейшему значению произведения», т. е. сохранить временную дистанцию между переводом и подлинником [5, с. 158].

Таким образом, историческая стилизация – это осознанный выбор стратегии при работе с произведением, в основе которого лежит стремление сохранить исторический колорит и культурное своеобразие оригинала.

В художественном переводе в основу стратегии ложатся решения касательно тех аспектов подлинника, которые следует в первую очередь отразить в тексте перевода. При этом переводчик руководствуется собственной системой приоритетов, потому как потери в переводе зачастую неизбежны.

Адекватный перевод подразумевает сохранение оригинальной атмосферы произведения наравне с передачей исторических реалий и архаичных языковых форм. Однако следует избегать еще одной распространенной ошибки, которая заключается в смешении реалий родного языка и языка перевода. Исследователи подчеркивают, что сохранение реалий в качестве пестрого набора слов может только навредить тексту, и читателю будет затруднительно воспринять их как отражение быта и истории носителей иной культуры [6, с. 117].

К распространенным ошибкам исторической стилизации можно также отнести использование устаревших слов с русским национальным колоритом (чело, десница, дщерь).

Вероятно, оптимальным подходом при передаче национального колорита в переводе можно считать постоянный поиск компромиссов между культурно-историческим своеобразием оригинала и ресурсами родного языка. Данная стратегия воплощается в жизнь через целенаправленный отбор языковых единиц различных уровней языка (лексического, грамматического, синтаксического).

Интересным примером исторической стилизации является пьеса Яна Дошера «William Shakespeare's The Phantom of Menace: Star Wars Part the First», которая относится к жанру пьес для чтения, не предназначенных для воплощения на сцене. Стихотворная драма сочетает в себе отличительные особенности пьес Уильяма Шекспира (размер, язык, количество актов и др.) и сюжетную составляющую космической оперы «Звездные войны. Эпизод I: Скрытая угроза», вышедшей на экраны в 1999 году. События культового фантастического фильма излагаются языком эпохи Шекспира с соблюдением характерной художественной формы его драматургии, что позволяет говорить о высоком уровне исторической стилизации произведения.

Пьеса написана преимущественно белым стихом с вкраплениями рифмованных строк. Основная часть пьесы оформлена пятистопным ямбом, в результате чего строка состоит из пяти ударных и пяти безударных слогов. К примеру, двустишие *What seeds of bitterness the Jedi sow / By their ambition and their errant pride.*

В переводе А. Казаковой сохранены размер и ритмический рисунок оригинала, в чем можно убедиться на примере перевода приведенного выше двустишия: *Посеяв горечь, горечь **и** пожнут / Высокомерные джедаи в срок.* Пятистопный ямб преобладает в произведении, однако речь некоторых персонажей намеренно оформлена другими стихотворными размерами. Так, например, представитель расы гунганов Джа-Джа Бинкс говорит четырехстопным ямбом: *Ahh, nay, count me right outta dis here. / `Tis betta dead here den at core*. Особенности речи Джа-Джа Бинкса и других представителей его расы полностью отражены в переводе: *Нет, моя так вот не согласен! / Здесь умирай, а не в ядре я!* Таким образом, на уровне стихотворной организации текста пьеса демонстрирует высокий уровень исторической стилизации.

Основным инструментом исторической стилизации в произведении выступают лексико-морфологические архаизмы. К основным типам лексико-морфологических архаизмов в данном случае относятся система местоимений, личные формы глагола, а также особенности употребления глаголов *do* и *shall*.

Как известно, в среднеанглийском языке функционировали десять местоимений – *thou, thee, thy, thyself, thine, ye, you, your, yourself* и *yours*, употребление которых регулировалось в зависимости от грамматических и стилистических особенностей, а также социального статуса и намерения говорящего. В произведении Яна Дошера система местоимений подчиняется грамматическим нормам елизаветинской эпохи, что можно проследить на материале всей пьесы. Наряду со среднеанглийскими местоимениями Ян Дошер вводит присущие елизаветинской эпохе личные формы глагола. Речь идет об окончании *-est* для второго лица единственного числа (*thou*), а также *-th* или *-eth* для третьего лица единственного числа (ныне трансформировавшееся в *-s*). Наиболее часто личную форму приобретают глаголы, встречающиеся в официальных (торжественных) заявлениях, а также в авторских ремарках. Более того, определенные требования к виду глагола обусловли-

ваются особенностями стихотворной формы произведения – личная форма добавляет еще один слог и предоставляет большую свободу для стихосложения.

Среди основных лексико-морфологических средств стилизации перевода можно выделить нетипичное предложное и глагольное управление (*Переговоры в полчаса прошли; Погибнем оба, слово в том даю! Один и тот же дождь водой дарит*), смещение категории числа и рода (*Как мыслей безотрадных, тьмы и тьмы / Их впереди*), а также нехарактерные для современного русского языка формы императива (*Поди их хитроумно отвлеки*).

В тексте оригинала присутствует также необходимый объем архаичной лексики. Архаичная лексика, представленная преимущественно наречными единицами (*anon* ‘тотчас’, ‘вскоре’, *hereon* и *thereon*, *verily*, *withal*, *mayhap* – архаичный эквивалент современного *maybe*), органично включена в текст и обеспечивает соответствие выбранной исторической эпохе. За счет историзации служебных частиц (например, предлоги *whilst*, *unto*, *sans*, *betwixt*) и минимальных вкраплений собственно архаичной лексики (*liege* ‘вассал’, *troth* ‘истина’, *employ* в значении ‘дело’, ‘занятие’, *morrow* ‘утро’) не затрудняется восприятие текста современным читателем, поскольку в большинстве случаев значение слов можно восстановить из контекста или на основе сходства с современным эквивалентом.

Перевод пьесы «Звездные войны Уильяма Шекспира. Эпизод I. Скрытая угроза» демонстрирует многообразие архаичной лексики на уровне различных частей речи. Основную массу существительных в тексте перевода составляют отглагольные и стилистически окрашенные существительные с окончаниями *-нье*, присущие книжной, а в особенности поэтической речи. С их помощью переводчик решает сразу две задачи: регулирует количество слогов в стихотворных строках и достигает максимального сходства с более ранними поэтическими переводами У. Шекспира. Подобные существительные повсеместно встречаются в произведении и представляют собой достаточно обширный пласт лексики. В их числе можно встретить такие слова, как *соглашенье*, *наступленье*, *познанье*, *ополченье*, *возвышенье* и многие другие.

Что касается собственно архаичных лексических единиц, то в их числе *година*, *препоны*, *по́дать*, *отрада*, *погибель*, *алчба*, *довольство*, *лиходейство*. Среди архаичных существительных встречаются просторечия: *Готов внимать: торговец и пилот / Сюда заходят – слушать я мастак*. Значительная доля просторечных существительных приходится на уничижительные высказывания: *Да полно, Нут, в своем ли ты уме, / Ты вздорный дурень, олух, простота!*

Среди глагольных единиц можно выделить следующие примеры: *Джедаев уничтожить – как сладка / Благая цель! Я лорду услужу…*; *Ты в страхе будешь жизнь свою влачить…*. Один из наиболее частотных глаголов, встречающихся в тексте – устаревший глагол *мниться* (‘думаться’, ‘казаться’): *Мне мнится, неприятности нас ждут*.

Прилагательные в тексте перевода, равно как и в тексте оригинала, в меньшей степени подверглись стилизации. Основная масса прилагательных приходится на краткие формы. Другой значительный пласт прилагательных относится к книжной лексике. Среди них такие прилагательные, как *гибельный*, *безотрадный*, *ропщущий*, *бранный* и другие.

Наиболее продуктивной частью речи при исторической стилизации оказались наречия: *Я много месяцев бродил окрест*; *Так ваши боги издревле велят*.

Как видно из примеров выше, историческая стилизация в пьесе «Звездные войны Уильяма Шекспира. Эпизод I. Скрытая угроза» охватывает практически все части речи и носит комплексный характер. В этом аспекте наблюдаются значительные отличия от стратегии автора оригинального текста, где вкрапления архаичной лексики скорее дополняют стилизацию на грамматическом уровне.

Таким образом, подходы автора и переводчика в корне отличаются, однако эти отличия обусловлены скорее различиями в строе языков: оригинальное произведение в большей степени опирается на морфологические особенности языка У. Шекспира при относительно современной лексике, в то время как переводчик в равной степени использует все доступные ресурсы русского языка с целью воссоздать «налет старины».

Наряду с архаичной лексикой и морфологией синтаксические средства являются неотъемлемым аспектом исторической стилизации, без которого невозможно достичь подлинного ощущения временной дистанции в тексте. Так, основными средствами в тексте пьесы выступают различные типы инверсий, постпозиция местоимения относительно определяющего слова, а также безличные формы и эллиптичные конструкции.

Наиболее многочисленную группу синтаксических средств в тексте перевода и оригинала составляют инверсии. Один из самых распространенных типов инверсий – перестановка главных членов предложения, когда сказуемое предшествует подлежащему.

Следующий аспект синтаксической стилизации в тексте оригинала и перевода – безличные конструкции. Среди безличных глаголов наиболее характерным для текста оригинала является архаичный глагол *methinks* ‘it seems to me’. Именно с помощью этого глагола персонажи высказывают суждения от первого лица: *Methinks it is a transport. So hope I! And yet, methinks, Sebulba shall be first.* Как и в случае с инверсиями, безличные конструкции не находят прямого отражения в аналогичных репликах перевода: *Вид транспорта, надеюсь, Оби-Ван*; *Но отрока Себульба победит.* Однако переводчик компенсирует потери далее по тексту с помощью безличного глагола *мнится*, который похожим образом функционирует в тексте перевода: *Мне мнится, наши судьбы сплетены*; *Быстр, как джедай, мне мнится, госпожа*; *Мне мнится, я прощаюсь навсегда*.

Таким образом, безличные глагольные конструкции характерны как для оригинала пьесы, так и для русской версии – стилистическое единообразие достигается за счет переводческой компенсации.

Еще одна черта, характерная как для произведений У. Шекспира, так и для пьесы *William Shakespeare's The Phantom of Menace: Star Wars Part the First*, – эллиптичные конструкции с пропуском подразумеваемых слов. Чаще всего опускается глагольная часть: *Transmission from the planet of Naboo*; *I prithee, Jar Jar, how much father on?* Здесь и далее в переводе эллипсис сохранен: *С планеты сообщение, с Набу*; *Джа-Джа, поведай, далеко ль еще?*

Поскольку опущение отдельных элементов более характерно для русского языка ввиду свободного порядка слов, в тексте перевода эллипсис встречается чаще, чем в оригинале пьесы. Подобные эллиптичные конструкции приближают книжные диалоги к разговорной речи и делают их более динамичными.

Таким образом, историческая стилизация как в тексте оригинала, так и в переводе подразумевает решение широкого круга задач от подбора оптимального соотношения между архаичными и современными формами до отбора конкретных языковых средств. Перед переводчиком, выполняющим историческую стилизацию перевода, стоит задача воссоздать чужеродную среду одновременно в аспектах культуры и времени – воссоздать таким образом, чтобы читатель почувствовал исторический колорит, однако не испытывал никаких сложностей в чтении и восприятии.

К основным уровням исторической стилизации в рассматриваемом произведении относятся лексический, лексико-морфологический и синтаксический уровни. Высокая степень исторического правдоподобия может быть достигнута только в том случае, если переводчик задействует доступные средства исторической стилизации на каждом из уровней, при этом аккуратно подходя к выбору тех или иных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 386 с.
2. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 685 с.
3. *Ахманова, О. С.* Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М. : Сов. энцикл., 1966. – 608 с.
4. *Виноградов, В. С.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : Изд-во ин-та средн. образования РАО, 2001. – 224 с.
5. *Хохел, Б.* Время и пространство в переводе / Б. Хохел // Поэтика перевода. – М. : Радуга, 1988. – С. 152–171.
6. *Влахов, С. И.* Непереводимое в переводе / С. И. Влахов, С. П. Флорин. – М : Валент, 2009. – 360 с.

А. С. Баханович
г. Минск, Беларусь

ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ИРОНИЧЕСКИХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ

Существенная роль иронии в художественном произведении не подлежит сомнению, поскольку целью острого писательского ума является создание комического эффекта при помощи иронических высказываний. *Ирония* – непременная эстетическая составляющая человеческого мышления, переходная форма между юмором и сатирой.

Австралийский лингвист Д. К. Мюкке предлагает следующую трактовку данного понятия: «ирония – оружие в сатирической атаке или дымовая завеса, скрывающая отступление, устройство для иного мировосприятия или самовосприятия; ирония может быть найдена в словах и взглядах, в событиях и ситуациях; ничему, что есть на земле или на небесах ирония не чужда» [1, с. 37].

Ирония – это расхождение объективных свойств предмета и нормы, имеющейся в сознании людей, что создает эффект комичности. Кроме того, это явление прагматически маркированное. Ирония заставляет нас не только смеяться, но и плакать, ведь зачастую – это способ высказывания критики, которая преподносится как комплимент. В коммуникации ирония служит средством непрямого выражения как отрицательной, так и положительной оценки, что определяет ее функциональную направленность.

В качестве фактического материала для исследования послужили комические и весьма неоднозначные для критиков романы Стивена Фрая «Гиппопотам» и Хелен Филдинг «Дневник Бриджит Джонс».

Выбор не случайно пал на данных писателей. Оба автора наделены остроумием и поразительным умением легко и изящно жонглировать словами.

Однако решающим фактором при выборе данных произведений стали образы главных героев, ироничные по своей сути.

Центральная фигура романа «Гиппопотам», Тед Уоллис – писатель, давно утопивший свой талант в скотче, стареющий развратник и дебошир, которого крестница нанимает для того, чтобы тот провел журналистское расследование. Она знает, что он – известнейший циник, который ни в грош не ставит промысел божий. Именно поэтому ей и нужно, чтобы чудо исцеления в Суэффордском поместье «разоблачил» именно он.

Нетипичность истории в том, что воссоздается она эпистолярно, то есть в виде писем Теда своей крестнице и ее ответов. В этих письмах Фрай соревнуется сам с собой в остроумии и желчи, фонтанирует оскорблениями, не стесняется использовать игривые поэтические эпиграммы.

Хелен Филдинг, в свою очередь, знакомит читателя с одинокой тридцатилетней жительницей Лондона, которая ведет дневник. Она записывает каждое событие своей жизни: количество выкуренных сигарет и выпитого алкоголя, попытки похудеть и собраться на работу. Ее постоянно

спрашивают, когда же она выйдет замуж. После безуспешных попыток встретить своего единственного, после совещаний с друзьями и нескольких литров «Шардоне» Бриджит все же обретет счастье в объятиях «мужчины мечты».

Поскольку целью данной работы является не только выявление иронических высказываний и их маркеров, но и определение их функций, то необходимо отметить, что прагматический аспект использования иронии заключается в том, что с ее помощью автор получает уникальную возможность выразить свое критически-насмешливое отношение к описываемым объектам, событиям или реалиям, включая широкий диапазон эмоциональных оттенков (от притворного восхищения, легкой насмешки до злой насмешки, намека, возмущения, неприязни, презрения, негодования).

Выделяя функции иронии, необходимо исходить из того, что ирония – социально «маркированный» способ коммуникации, с помощью которого говорящий инициирует особый тип взаимоотношений между всеми участниками.

Именно позиция говорящего и его коммуникативные намерения становятся отправной точкой при определении функции, которую реализует ирония в конкретной ситуации.

Обратимся непосредственно к анализу иронических высказываний, установленных в вышеупомянутых романах. Ирония может быть очевидна и проста в выявлении при условии наличия эксплицитных указателей в тексте, таких как: *сказал с иронией, иронично отметил* и т.д. В таком случае автор сам подчеркивает, что высказывание следует рассматривать как ироничное, что наглядно демонстрирует следующий пример:

*Incensed by patronizing article in the paper by Smug Married journalist. It was headlined, with subtle-as-a-Frankie-Howerd-sexual-**innuendo-style irony**: "The Joy of Single Life"* 'Вне себя от только что прочитанной в газете статьи. Самодовольная журналистка с тонким ироническим намеком в стиле Фрэнки Ховерда (британский комедиант) озаглавила ее «Радости одинокой жизни»' [2, с. 124].

В данном случае Бриджит Джонс расценивает название статьи «Радости одинокой жизни», написанной молодой и при этом замужней журналисткой, не иначе как ироническую насмешку, потому что, по мнению самой Бриджит, холостяцкая жизнь состоит лишь из невзгод и огорчений.

Приведем еще один пример эксплицитной иронии, в котором знакомый Теда Уоллиса Альберт, имеющий венские и еврейские корни, сам акцентирует внимание на том, что он с иронией относится к принятым стереотипам о наличии растительности на мужском лице среди венцев и евреев и не придерживается традиционных взглядов.

***With ironic resignation** he told himself that loyalty to a great moustache in Vienna was no more stupid than loyalty to a great beard in Jerusalem* 'С ироническим смирением он твердил, что преданность пышным венским усам не глупее преданности иерусалимской бороде' [3, с. 226].

Разумеется, с точки зрения частотности, ирония чаще всего выражается имплицитно. Поэтому были установлены критерии для отбора иронически маркированных стилистических средств: 1) способность к созданию второго плана, контрастирующего с первым; 2) контраст между предметно-логическим и контекстуальным значением; 3) наличие эмоционально-оценочного компонента [4, с. 57–61].

Средства выражения иронии могут быть классифицированы по признаку принадлежности к различным уровням языка, например: лексические, синтаксические, стилистические и реализуемые на уровне текста.

Лексическими маркерами иронических высказываний являются использование омонимии и полисемии для создания игры слов, лексическое противопоставление реального изображаемому и антитеза.

Нельзя не отметить отдельно прием антифразиса, который нередко встречается на страницах романа «Дневник Бриджит Джонс»:

I realize it has become too easy to find a diet to fit in with whatever you happen to feel like eating and that diets are not there to be pick and mixed but picked and stuck to, which is exactly what I shall begin to do once I've eaten this chocolate croissant 'Я поняла, что несложно найти диету и подогнать под нее все, что хочется положить в рот; диеты существуют не для того, чтобы выбирать их наугад и совмещать друг с другом, а для того, чтобы, выбрав одну, не отступать от правил ни на шаг, что я планирую осуществить, как только доем этот шоколадный круассанчик' [2, с. 84].

Данный прием осуществляет **функцию усиления юмористического эффекта** за счет контраста (антифразиса). В приведенном отрывке Бриджит рассуждает о диетах и о правильности их подбора, а сама тем временем, желая похудеть, доедает шоколадный круассан.

Для **синтаксического уровня** характерны такие языковые средства создания иронии, как риторические вопросы, градация, притворные восклицания, вводные конструкции, повторы. Для Х. Филдинг преимущественно характерно употребление вставных конструкций. При этом юмористический эффект достигается благодаря противоречию между нейтральным (а иногда возвышенным) тоном повествования и язвительным авторским замечанием в скобках. Вставные конструкции дают возможность создавать различные, в том числе юмористические эффекты, выражать эмоциональное отношение автора и героев к происходящему:

Mum, with dazzling bravado, has planned schmaltzy family Christmas with her and Dad pretending the whole of last year never happened 'for the sake of the children' (i.e. me and Jamie, who is thirty-seven) 'Мама с поразительной решимостью планирует устроить задушевное семейное торжество. Они с папой будут делать вид, что всего прошедшего года никогда не было, и все это «ради детей» (т.е. меня и Джеми, которому тридцать семь)' [2, с.149].

Прагматичность иронии в данном примере определяется тем, что ирония является актом оценивания. Бриджит в данном примере критикует то, что считает небезупречным и посредственным. Высмеивает попытки своих

родителей относиться к уже взрослым и самостоятельным детям как к инфантильным подросткам. Исходя из этого, мы можем выделить **оценочную функцию** иронии.

Тот факт, что распознание высказывания как иронического требует анализа контекста – неоспорим. Однако лингвистами выделяется тенденция в употреблении стилистических средств для создания иронии.

Стилистическими средствами воплощения иронии на уровне текста, то есть выходящими за рамки отдельной словоформы, являются: ассоциативная и ситуативная ирония, пародия, гротеск, намеренное завышение или занижение стилевого тона; иронические тропы (метафора, сравнение, гипербола, литота, иронический эпитет).

Приведем пример достаточно распространенного средства создания иронии – гиперболизации:

'Given our respective weights, it would probably be fairer if the horse got on my back and rode me,' I said 'При нашем весовом соотношении, – ответил я, – будет, возможно, честнее позволить лошади взгромоздиться мне на спину и прокатиться немного [3, с. 88].

Данное высказывание принадлежит Теду Уоллису, которого вполне можно назвать обладателем солидной комплекции, однако он не комплексует по поводу тела, далекого от канонов красоты, а самоутверждается за счет высмеивания полных людей и утрирования их размеров, доводя ситуацию до абсурда. Ирония в данной цитате выполняет **функцию самозащиты**, поскольку данный язвительный комментарий в сторону собеседника призван защитить самого Теда от осознания и принятия собственной проблемы с лишним весом.

Сравнение также является достаточно частотным способом создания иронии:

– Oh, darling, you can't go around with that tatty green canvas thing. You look like some sort of Mary Poppins person who's fallen on hard times '– Доченька, ну куда годится эта зеленая холщовая торба! Ты с ней похожа на впавшую в нищету Мэри Поппинс' [2, с. 10].

Безусловно, номинация «впавшая в нищету Мэри Поппинс» – имеет негативный подтекст. Бриджит в этот день приехала к матери с достаточно старомодным чемоданом, который был полон ненужных мелочей. Поэтому вечно молодящаяся мама достаточно уничижительно высказалась в адрес своей дочери, которая, по ее мнению, отстала от моды.

В следующем примере сама Бриджит сравнивает помощницу мистера Дарси Наташу, обладательницу модельных параметров, с верблюдом:

She was so tall and thin she hadn't felt the need to put heels on, so could walk easily across the lawn without sinking, as if designed for it, like a camel in the desert 'Она была такая высокая и стройная, что у нее не возникало необходимости надевать туфли на каблуках – ей удавалось идти по траве легко, не утопая в земле, словно она была создана для этого – как верблюд в пустыне' [2, с. 90].

Иронизировать над более удачливой соперницей – единственный способ сохранить самообладание. В обоих примерах, в которых ироничность высказыванию придает сравнение, ирония выполняет уже упомянутую ранее функцию **оценивания**, так как говорящий выражает свое отношение к объекту иронии.

Поскольку стилистические тропы являются незаменимым средством воплощения иронии невозможно не обратиться к одному из самых выразительных стилистических средств – метафоре.

Being a woman is worse than being a farmer – there is so much harvesting and crop spraying to be done: legs to be waxed, underarms shaved, eyebrows blucked, feet pumiced, skin exfoliated and moisturized pots cleansed, roots dyed, eyelashes tinted, nails filed, cellulite massaged, stomach muscles exercised 'Быть женщиной – это еще хуже, чем быть фермером. Столько всего нужно удобрять и пропалывать! Удалять воском волосы на ногах, брить подмышки, выщипывать брови, очищать кожу скрабом и увлажнять, отросшие корни волос подкрашивать, прыщи дезинфицировать лосьоном, ногти подпиливать, ресницы красить, втирать антицеллюлитный крем, качать мышцы живота' [3, с. 44].

Бриджит Джонс в данном примере описывает все мероприятия, через которые ей пришлось пройти, чтобы подготовиться к свиданию с Дэниелом Кливером, ее начальником. Бридж, как и любая женщина, сравнивает «процедуры красоты» с тяжелым трудом фермера. Данный пример не несет в себе очевидной негативной коннотации, поэтому функцию иронии можно определить как **развлекательную**.

Что касается развлекательной функции, то она может быть воплощена и на уровне текста. Ирония может реализовываться в дискурсе как намеренное усложнение формы высказывания, например, в виде языковой игры или пародии. Именно развлекательная функция является причиной частого объединения иронии с юмором или описания ее в рамках этической категории комического.

Игровой эффект в следующем примере достигается благодаря пародийному наложению двух ситуаций, полицейский допрос сравнивается с телевизионным интервью:

Have just been interviewed in my flat by police officers. Started behaving like people who are interviewed on the television after plane crashes in their front gardens, talking in formulaic phrases borrowed from news broadcasts, courtroom dramas or similar. Found myself describing my mother as being 'Caucasian' and 'of medium build' 'Только что меня допрашивали полицейские прямо у меня в квартире. Я вела себя, как люди, которые дают телевизионные интервью после того, как на лужайку перед их домом рухнул самолет: выражаясь официальными фразами, позаимствованными из телепередач, судебных разбирательств и других подобных источников. Поймала себя на том, что описываю маму как «женщину европеоидной внешности» и «среднего телосложения»' [2, с. 140].

Масс-медиальный дискурс в данном примере накладывается на профессиональный дискурс работников правоохранительных органов.

Поскольку между данными типами дискурса существует явный контраст, то ирония возникает за счет утрирования одного из них, что является сигналом наличия дополнительного смысла и одновременно развлекает читателей.

Резюмируя все вышесказанное, необходимо отметить, что средства выражения иронии могут принадлежать к различным уровням языка на которых ирония может быть выявлена при помощи лексических, синтаксических или стилистических маркеров.

Также были выявлены следующие функции иронии в художественном дискурсе: усиления юмористического эффекта, оценочная, самозащиты и развлекательная. Тем не менее, приписать ироническому высказыванию одну единственную функцию весьма проблематично, поскольку ирония полифункциональна.

Однако основываясь на выявленных примерах, основной функцией иронии в художественном дискурсе можно считать оценочную, поскольку она наиболее употребляема и может быть выражена как эксплицитно, так и имплицитно, иллюстрируя отношение говорящего к объекту иронии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Muecke, D. C.* The Communication of Verbal Irony / D. C. Muecke // Journal of literary semantics. – 1973. – Vol. 2, iss. 1. – P. 35–42.
2. *Fielding, H.* Bridget Jones's Diary / H. Fielding. – London : Picador, 1996. – 157 p.
3. *Fry, S.* The Hippopotamus / S. Fry. – London : Random House, 1994. – 402 p.
4. *Виноградов, В. В.* Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. В. Виноградов. − М. : Гардарики, 1984. – 341 с.

Дз. А. Букаеў
г. Мінск, Беларусь

ВЕРЛІБР І ЯГО АСАБЛІВАСЦІ ПРЫ ПЕРАКЛАДЗЕ

Развіццё сучаснага перакладазнаўства неразрыўна звязана з развіццём мастацкай літаратуры, эвалюцыяй яе жанраў, плыней і традыцый. Сярод найбольш цікавых з'яў, што можна назіраць у літаратуры XX – XXI ст., з'яўляецца развіццё свабоднага верша (верлібра). На працягу XX ст. яго роль у паэтычных традыцыях еўрапейскіх народаў павялічвалася і зараз гэты спосаб арганізацыі лірычнага матэрыялу займае цэнтральную пазіцыю ў шматлікіх нацыянальных літаратурах. Разам з гэтым паўстае шэраг перакладазнаўчых пытанняў, ігнараваць якія немагчыма і адказ на якія неабходны з-за глабалізацыі, якая закранае не толькі штодзённае жыццё еўрапейскіх народаў, але і іх духоўную сферу. Таму адказ на пытанні, звязаныя з перакладам верлібра з адной нацыянальнай мовы на іншую, актуальны і неабходны.

Але перад тым як звярнуцца да перакладазнаўчага аспекту праблемы, трэба спачатку зразумець літаратуразнаўчыя погляды на верлібр, яго асаблівасці і тэндэнцыі развіцця. Спачатку трэба ўдакладніць значэнне тэрміну «верлібр». Мы возьмем за аснову тлумачэнне, дадзенае А. П. Горкіным. Згодна яму, верлібр – гэта гаворкавая форма, пагранічная ў дачыненні да празаічнай і вершаванай гаворкі. З прозай яна звязана адсутнасцю абавязковай рыфмы і метра, з паэзіяй – наяўнасцю асноўнай прыкметы паэзіі, якой з'яўляецца чляненне гаворкі на роўныя адрэзкі, што выражаецца праз напісанне вершаваных радкоў у слупок [1, с. 158]. У той жа час беларускі літаратуразнаўца В. Рагойша тлумачыць верлібр як «дысметрычны верш, у аснове рытму якога – чаргаванне якіх-небудзь дапаможных рытмастваральных кампанентаў» [2, с. 268]. Такая форма паэзіі развівалася ў XVIII–XIX ст., але толькі ў XX ст. атрымала шырокае распаўсюджанне. Пры гэтым вядомы савецкі літаратуразнаўца М. Л. Гаспараў у 70-х гг. XX ст. назваў верлібр «апошнім этапам развіцця еўрапейскага верша ў сваім паслядоўным гістарычным развіцці» [3, с. 229]. Пры гэтым ён жа акрэсліў тры шляхі яго развіцця – трывіальны (вяртанне да больш ранніх форм арганізацыі паэзіі), перспектыўны (усталяванне больш строгіх форм арганізацыі) і тупіковы (развіццё ідэі верлібра да крайнасці – да верша для слуха і верша для вока) [3, с. 231]. Пры гэтым, найбольш цікавым Гаспараў бачыў развіццё «верша для вока». Гэта пазіцыя звязана з галоўнай графічнай асаблівасцю паэзіі – бо менавіта графічная арганізацыя дазваляе ўспрымаць верлібр як верш і падрыхтаваць чытача праз графічныя сродкі да паўз, а таксама расставіць акцэнты ў вершы.

Але чаму менавіта верлібр зараз абіраецца паэтамі як сістэма арганізацыі сваіх лірычных твораў? Пытанне даволі складанае, бо трэба зразумець, што выбар паэтам той ці іншай сістэмы версіфікацыі з'яўляецца барацьбой «патрабаванняў мовы і патрабаванняў прынятай сістэмы вершаскладання». Сістэматычнасць паэзіі накладвае на паэта шэраг абмежаванняў, з-за якіх ён можа як прыняць існуючую сістэму літаратурных традыцый, так і адправіцца на пошук новых сістэм, якія накладаюць менш абмежаванняў і дазваляюць паэту больш свабодна ажыццявіць свае творчыя задумкі.

Галоўная асаблівасць верлібра – выкарыстоўванне менавіта формы верша як сродка мастацкай выразнасці – накладвае на паэта менш абмежаванняў, дазваляючы не «ўціскваць» стыхійныя творчыя парывы ў вузкую сістэму традыцыйных метрыкі і строфікі, ствараць унікальныя вершы і ажыццяўляць свае творчыя ідэі ў поўным аб'ёме. Але тут мы сутыкаемся з тым фактам, што тыя ж асаблівасці, што пазбаўляюць паэта абмежаванняў, накладваюць іх на перакладчыка. Павялічаная роль графічнага аспекту верша, яго ўплыў на змест і акцэнты аказваюць даволі значны ўплыў на працу перакладчыка, бо той сутыкаецца з граматычным аспектам моў арыгінала і пераклада, а таксама стылістыкай замежнай мовы. Пры гэтым перакладчыку прыходзіцца прыстасоўвацца да патрабаванняў мовы пераклада, што можа паўплываць на расстаўленыя аўтарам у арыгінале акцэнты. Паспрабуем

праілюстраваць гэта на некалькіх прыкладах перакладаў сучасных беларускіх вершаў на нямецкую мову. Першы прыклад – верш Уладзіміра Арлова «Абдымаючы цябе» і яго пераклад на нямецкую мову, зроблены Томасам Вайлерам:

Беларускі арыгінал	Нямецкі пераклад
Абдымаючы цябе,	*In deinen Armen*
я думаю	*denke ich*
пра ненапісаны раман,	*an den ungeschriebenen Roman,*
густыя зарасьнікі чарнавікоў,	*den dichten Blätterwald,*
таленавітыя ножкі	*die aufstrebenden Beine*
знаёмай карэктаркі,	*der bekannten Korrektorin,*
якая пазнала сябе	*die in einer der Hauptfiguren*
ў адной з гераіняў...	*sich selbst erkannt hat ...*

Першае, што мы назіраем, гэта пераклад першага радка – замест дзеепрыметніка *абдымаючы* перакладчык ужывае вызначэнне месца *in deinen Armen* ‘у тваіх абдымках’. У дадзеным выпадку змена сінтаксічных катэгорый таксама паўплывала і на змест – лірычны герой змяніў актыўную ролю таго, хто абдымае, на пасіўную ролю таго, каго абдымаюць. У той жа час гэтая змена можа быць растлумачана эстэтычнымі поглядамі перакладчыка, але трэба адзначыць, што з пункту гледжання нямецкай стылістыкі варыянт *dich umarmend* ‘абдымаючы цябе’, што бліжэй да арыгінала, раўнаварты ўжытаму перакладчыкам.

Далей мы бачым, што апошнія радкі страфы ў перакладзе памяняліся месцамі. Варыянт паслядоўнасці членаў сказа, які мы назіраем у арыгінале, у нямецкай мове можа быць ужыты, але такая форма сінтаксісу не характэрна для літаратурнай нямецкай мовы, яна больш падыходзіць размоўнаму стылю, чым мастацкай літаратуры. Таму перакладчык, сыходзячы з логікі агульнапрынятай структуры нямецкага сказа, прыняў рашэнне змяніць структуру верша і вынес выказнік у канец страфы. Нягледзячы на змену месца у апошніх радках, яны, як у перакладзе, так і ў арыгінале, складаюць адно цэлае і адлюстроўваюць як страфічную, так і акцэнтную структуру арыгінала.

Другім цікавым прыкладам пераклада верлібра з’яўляецца верш Вальжыны Морт «Крыўда» і яго нямецкі варыянт, зроблены Уладзімірам Чапегай. Пачнём аналіз з першай страфы:

Беларускі арыгінал	Нямецкі пераклад
Мара – ня быць	*Ein Traum – gegen den Tod*
абароненым ад сьмерці.	*nicht gefeit zu sein,*
Ціха вуснамі вусны згрэбсьці.	*leise die Lippen mit den Lippen zu berühren.*
Сьні, дзіцятка, сьні	*Schlaf, Kindchen, schlaf.*

Як і ў вершы Уладзіміра Арлова, у першых двух радках мы назіраем перастаноўку членаў сказа. У дадзеным выпадку такі варыянт быў абраны з-за сінтаксічнай пазіцыі адмоўнай часціцы *nicht*, якая залежыць ад аб’екта

адмаўлення. Перакладчык мог бы пакінуць яе і ў першым радку, але гэта перанесла б адмаўленне з дзеяслова на дапаўненне і прывяло б да змены акцэнтаў у вершы. Таксама перакладчык вырашыў аб'яднаць два першых радкі з трэцім, аб'яднаўшы і «мары» лірычнай гераіні. Такі падыход не супярэчыць беларускаму арыгіналу і прадыктаваны структурай нямецкага сказа, якая адрозніваецца ад беларускай.

З прааналізаваных прыкладаў можна зрабіць наступныя вынікі ў дачыненні перакладу верлібраў. Першы вынік – строфіка верлібра мае значана большую роль, чым у традыцыйных варыянтах арганізацыі лірычнага тэкста, праз яе аўтар расстаўляе акцэнты ў сваім творы і падрыхтоўвае чытача да паўз. Другі вынік – строфіка становіцца не толькі метадам арганізацыі верша, але таксама з'яўляецца сродкам мастацкай выразнасці. Трэці – значны ўплыў на строфіку аказваюць граматыка і сінтаксіс мовы, на якой твор напісаны і на якую ён перакладаецца. Сінтаксічныя і граматычныя правілы могуць вымушаць перакладчыка змяняць парадак слоў у сказе. Але гэтыя змены павінны адбывацца ў межах сэнсавых адзінак арыгіналу і не змяняць усталяваныя аўтарам прыярытэты. Перакладчык пры стварэнні іншамоўных варыянтаў вершаў, напісаных верлібрам, павінен улічваць гэтыя аспекты твора і пераклада, каб стварыць адэкватны аналаг арыгінала на іншай мове.

ЛІТАРАТУРА

1. *Квятковский, А. П.* Поэтический словарь / А. П. Квятковский; науч. ред. И. Роднянская. – М. : Сов. энцикл.,1966. – 376 с.
2. *Рагойша, В. П.* Свабодны верш. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – 3-е выд., дапрац. і дапоўн. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – 576 с.
3. *Гаспаров, Л. М.* Очерк истории европейского стиха / Л. М. Гаспаров. – М. : Фортуна лимитед, 2003. – 272 с.

Е. А. Булат
г. Минск, Беларусь

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ВЕРБАЛЬНОГО И НЕВЕРБАЛЬНОГО ТЕКСТОВ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Выдающийся представитель европейской культуры Мишель де Монтень в книге под названием «Опыты» писал, что чудеса существуют только потому, что мы недостаточно знаем природу, а вовсе не потому, что это ей свойственно, и дикари для нас нисколько не большее чудо, нежели мы сами для них, поэтому, познакомившись с чуждыми для нас явлениями, мы можем остановиться затем на привычных и здраво сравнить их между собой. Как видим, столь модная ныне общая теория коммуникации, в фокусе которой находится проблема взаимодействия языка, личности и культуры, заложена еще в древнейшие времена. Современная лингвистика отличается направ-

ленностью языкового анализа на социокультурный контекст и языковую личность, отталкиваясь от идеи взаимодействия человека с человеком, с обществом, с культурой, то есть от идеи диалога в самом широком значении этого слова. Процессы глобализации в мировом сообществе, развитие средств массовой коммуникации, распространение массовой культуры и как следствие создание единого информационного пространства стимулирует интерес современной филологии к механизму вербализации национального сознания, отражения определенной модели мира, толкованию вербальных образов как лингвокультурологического явления. Отправной точкой для изучения языка и культуры становится межкультурное общение, усиливающийся диалог культур, создающий своеобразный интеркультуральный контекст.

Признавая процессы языковой и культурной интеграции, современная наука остро ставит и вопросы изучения национально маркированных языковых феноменов. Ведь именно в процессе межкультурного общения и межэтнических контактов более выпукло предстает национально-культурная специфика, самобытность национального самосознания, национальная концептосфера того или иного этноса. Именно контрастивное изучение языков и культур позволяет выявить семантические доминанты языковой картины мира, выраженные морфосинтаксическими и лексическими средствами каждого конкретного языка. Изучение языка невозможно без знания культуры, менталитета, национального характера, традиций носителей данного языка. Язык изучается сквозь призму речевой деятельности его носителей как представителей определенного этноса и культуры. «Иные вещи на ином языке не мыслятся» – это изречение, принадлежащее Марине Цветаевой, очень образно передает то, что каждой лингвокультуре свойственны свои характерные концепты и образы, облеченные в вербальную форму. Однако именно диалог культур дает нам возможность как нельзя ярче представить эти особенности и закономерности.

Так, неотъемлемыми маркерами славянской ментальности традиционно являются: вера в судьбу, фатализм; стремление к стабильности; коллективизм; бережное отношение к семейным традициям; до недавнего времени – преобладание духовных ценностей над материальными. Американский менталитет в сферу национально маркированных ценностей включает следующие: американский миф «мечты сбываются»; выгодное вложение денежных средств; фактор времени; индивидуализм – «мой дом – моя крепость». Сальвадор де Мадарьяга уделил большое внимание сопоставительному анализу приоритетных концептов англичан, французов и испанцев и пришел к выводу, что менталитет англичанина отмечает идея движения, которая реализуется, в частности, в увлечении различными видами спорта. Для француза в сферу приоритетов входит концепт «интеллект, разум», что обусловливает любовь к логическим построениям и умозаключениям. Испанца же характеризует маркер «честь», отсюда и гордая осанка тореро, и испанская горделивость, порою граничащая с заносчивостью.

С конца прошлого столетия научная парадигма гуманитарного знания изменилась из системно-статической в функциональную, когнитивную, антропоцентрическую. В рамках антропологического языкознания центральное место занимает понятие языковой личности и связанные с ней категории субъективности, интерсубъективности, концептуальной картины мира, интертекстуальности. До сих пор нет единого подхода к трактовке и определению языковой личности. Данная проблема остается открытой для дальнейших исследований. Один их подходов к этому феномену, высказанный в работах Ю. Н. Караулова, В. И. Карасика, Г. И. Богина, представляет дискурсивно-диалогический аспект, то есть языковая личность рассматривается в ракурсе ее общения, в развитии всех сфер ее духовной жизни. Такой подход восходит к идеям, высказанным в свое время М. М. Бахтиным, о том, что говорящий и слушающий не автономны и не изолированы, а находятся в общей «аудитории», во взаимодействии. Такой подход дал начало изучению языковой личности в контексте художественного текста. При этом художественный текст предстает как реализация полифонической картины мира, и в этой картине человек является «голосом», который вступает в диалог, своеобразную перекличку с другими голосами.

Суть теории диалогичности раскрывается в наличии общего интертекстуального пространства, которое отражает культурно-исторический опыт людей. Теория интертекстуальности развивалась, в основном, на материале языка художественной литературы. Текстовое пространство при таком подходе рассматривается как многоголосая система цитаций, взаимодействия своего и чужого слова. Однако сама идея интертекстуальности, предполагающая понимание текста как кодирующей системы, не нова и восходит к незапамятным временам. Еще Мишель де Монтень отмечал, что гораздо больше труда уходит на перетолкование толкований, чем на толкование самих вещей; больше книг пишется о книгах, чем о каких-либо иных предметах, и мы только и делаем, что составляем глоссы друг на друга.

С идеями Бахтина связано творчество многих писателей. В частности, итальянский писатель, семиотик, историк культуры У. Эко, увлеченный методами изучения текста, называл художественный текст «литературным лесом», акцентируя творческую роль читателя в повествовании. В его нашумевшем романе-детективе «Имя розы» закодирована сложнейшая многоуровневая семиотическая система: 1) лабиринт библиотеки и скриптория монастыря прочитывается как символ лабиринта культуры; 2) в русле интертекстуальных чтений закодирован и набор персонажей: игра с именем Хорхе в контексте библиотеки-символа и испанское начало этого персонажа позволяют толкователем романа соотнести этот образ с великим аргентинским писателем Борхесом; образ монаха-сыщика, увлеченного метонимическим, то есть построенном на анализе детали как части целого, приемом расследования – перекликается с образом Шерлока Холмса, сходство с наперсником Холмса доктором Ватсоном угадывается в летописце монаха Адсоне, а в образе инквизитора-обвинителя закодирован официальный

полицейский современных детективных романов. Это дает основание интерпретировать роман и как пародию на традиционный детектив. Роман У. Эко ироничен так же, как и ироничен «Дон Кихот» Сервантеса по отношению к прецедентным текстам рыцарского романа. Исследователи творчества У. Эко склонны прослеживать, в русле интертекстуального анализа, связь романа «Имя розы» также и с текстом «Волшебного героя» Т. Манна и другими известными литературными произведениями, в частности с творчеством Ф. М. Достоевского. И если любой детективный роман можно рассматривать как реконструкцию прецедентной ситуации, то в образе монаха-детектива У. Эко решает и задачу психологической реконструкции сознания другой эпохи. Параллельно читателю, отгадывающему закодированную в тексте романа информацию, главный персонаж занят дешифровкой попавшей в его руки средневековой рукописи, демонстрируя классический пример криптографической работы над текстом-иероглифом.

Аналогичный подход к тексту как продукту вторичного, глубинного уровня можно проследить в повести В. Короткевича «Черный замок Ольшанский», в которой писатель заставляет главного героя расшифровывать эксплицитную вербальную информацию текста, перенося ее в сферу кодирующей системы.

По Ч. Моррису, знак имеет три измерения: субстанция знака, значение знака и его воздействие, то есть эффект, в силу которого интерпретатор и воспринимает его как знак В свете современного подхода художественный текст также может быть рассмотрен как знак, несущий в себе определенное значение и оказывающий определенный эффект на реципиента. Иными словами, художественный текст понимается как система вербальных образов и языковых моделей, коннотирующих зашифрованную в тексте информацию, поступающую из множества первичных, прецедентных текстов.

Одним из первых к феномену прецедентных текстов в парадигме межкультурных коммуникаций обратился Ю. Г. Караулов, отмечая, что знание прецедентных текстов сигнализирует о принадлежности личности к данной культуре. В современном гуманитарном знании интертекстуальность распространяется не только на вербальный язык, но и на иные знаковые системы: произведения изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра, кинематографа. Незнание соответствующего информационного пространства может привести к коммуникативному сбою как в процессе межкультурной коммуникации, так и в рамках общения в пределах одного лингвокультурного пространства.

Понимание иноязычного художественного текста осложняется тем, что такой текст предполагает не только собственные лингвокультурологические знания реципиента, но и знания иноязыковые и инокультурные. Семиотическая система координат вторичной языковой аудитории не всегда позволяет адекватное прочтение прецедентного текста. Художественный текст фиксирует, в первую очередь, национально-культурные ценности данного народа, однако любой текст выстраивается также и в соответствии с параметрами чужого социума и интеркультурных реминисценций.

Анализ фрагментов или небольших цельных произведений классиков испанской литературы XX в. (рассказ, роман, драма, эссе) позволяет заключить, что для данных художественных текстов характерны реминисценции литературные, этнокультурные, исторические, мифологические, собственно языковые; довольно многочисленны текстовые вкрапления, характеризующие не только особенности испаноязычного социума, но и интеркультурного пространства, сферу национального и мирового искусства (живопись, музыку) и др.

Богатейшим источником возникновении текстовых реминисценций являются античная мифология и библеизмы, послужившие основой для огромного количества коннотаций и зашифрованных смыслов. Так, в рассказе А. Паласио Вальдеса «Жизнь каноника» имя святого мученика Севастьяна, казненного за стойкую приверженность своей вере, транспонируется на жалкого и слабодушного человечка, соню и сластену, ставшего жертвой двух сестриц-фурий, но сумевшего отомстить им за свои мучения довольно хитроумным способом. Такой скрытый, прямо не указанный в тексте потенциал имени *дон Севастьян* создает особый комизм и иронию повествования. Иной экспрессией отмечен воспроизводимый в романе М. де Унамуно «Авель Санчес» библеизм *Авель*. Это имя собственное, выбранное для одного из персонажей романа, превращается в ассоциативную доминанту, на которой выстраивается история зависти и ненависти неудачника Хоакина к всеобщему любимцу и баловню судьбы Авелю. На пересечении дистантной смысловой связи *Авель – Каин* и ее более поздней текстовой проекции *Авель –Хоакин* держится глубокий подтекстовый смысл всего романа.

Гиперсемантизация мифологем особенно характерна для литературы авангарда. Например, отсылка к царю Мидасу при описании атмосферы одного из буржуазных салонов служит речевым маркером лейтмотива рассказа испанского писателя-авангардиста Р. Гомеса де ла Серны «Уникальная рыбка». Такой реминисцентный компонент в рассказе в совокупности с другими приемами эксплицирует тему несостоятельности буржуазного общества, растерявшего все духовные ценности и поклоняющегося символу доллара, форму которого воспроизводит даже траектория плавающей в аквариуме рыбки. Кроме того, понимание эстетики авангардизма невозможно без расшифровки наведенных писателем интертекстуальных «мостиков», отражающих своеобразный коллаж культур при описании бразильского салона: элементы античной мифологии декоративно переплетаются с элементами восточной культуры (ширма японского императора), а экклектичность данных реминисценций еще более усиливается при сравнении салона с буддийской ризницей

В рассказе «Искусственная медуза» аллюзивная ассоциация дамского мастера с архангелом Гавриилом позволяет Франциско де Айала сориентировать читателя на ракурс, построенный на ассоциативной доминанте библейского характера. Определенный культурный тезаурус необходим

и при декодировании текстовой отсылки к медузе, коннотирующей смертельную опасность для мужчин. Локоны-рептилии виртуозно выполненной парикмахером Гавриилом женской прически становятся гиперсемой за счет ассоциативных связей с Медузой-Горгоной.

Реминисценции библейского характера цементируют смысловую структуру многих произведений испанского писателя-модерниста Рамона дель Валье-Инклана. Так, в «Весенней сонате» образное столкновение проекций света и тьмы акцентируется за счет введения символа кричащей в ночном саду жабы как неотъемлемого атрибута колдовства и ритуалов ведьм. Безусловно, стилистическому декодированию текста романа помогают средства различных языковых уровней: цветовые прилагательные, метафоры, эпитеты, фразеологические единицы, синтаксические конструкции, и т.д. Однако фоновые знания необходимы для более глубинного прочтения сюжетной линии романа, которая выстроена на образно-ассоциативных противопоставлениях по линии «бог и дьявол», «рай и ад», «свет и тьма» и т.д.

Фоновые знания культурологического характера являются обязательной предпосылкой правильной интерпретации адресатом эксплицитной, вербальной информации, зашифрованной в тексте. Так, упоминание Рафаэля и принадлежащего его кисти портрета Чезаре Борджиа помогают Валье-Инклану создать психологический портрет персонажа, отразить его внутренний мир и душевное состояние. Романы П. Барохи изобилуют упоминаниями известных итальянских опер, музеев, архитектурных стилей, отсылками читателя к работам всемирно известных художников и др. Мир искусства, вербально репродуцируемый писателем и осложненный внетекстовыми связями, реконструирует характерную для философии экзистенциализма установку на бессмысленность и никчемность человеческого существования. Тема страдания, болезни, одиночества как атрибутов земного пути человека актуализируется за счет гиперсемантизации номинаций, связанных с областью искусства как сферой возвышенного и божественного.

Ярким примером создания аллюзий за счет интертекстовых транспозиций исторического характера служит творчество К. Х. Селы. Так, в шуточном рассказе «Два кресла переезжают» смехотворность претензий главного действующего лица на величие подчеркивается внетекстовой коннотацией его имени, то есть раскодирование имени собственного *Cristobita* (диминутива от испанского имени собственного *Кристофор*) позволяет реконструировать образ Кристофора Колумба и на таком контрасте делает более выпуклым комичность персонажа, обывательский уровень его мировоззрения. Несоразмерно завышенная самооценка «маленького» человека как тематическая доминанта рассказа актуализируется за счет целого ряда других дистантных связей: забавные поступки чудаковатого персонажа выводятся К. Х. Селой на уровень таких всемирно известных событий, как разливы Нила, крушения поездов в Лузитании, анализ политической ситуации в Западной Германии, а также таких текстовых вкраплений, как ванна Архимеда и яблоко Ньютона. Комичность главного персонажа, смехотвор-

ность его претензий на величие закодирована в интертекстуальных мостиках, которые проецируют решаемые персонажем бытовые проблемы на уровень мировых открытый, сделанных Ньютоном и Архимедом.

Лексема *яблоко*, носящая ярко выраженный библейский характер, становится приемом создания дополнительной эстетической информации во многих художественных текстах.

Испанскому писателю-авангардисту Гомесу де ла Серна принадлежит меткий афоризм «Современная женщина эволюционировала: теперь она соблазняет нас шарлоткой». Как видим, комическая аллюзия яблока, закодированная в данном случае в лексеме *шарлотка* активизирует механизм создания ассоциативных связей между контекстами.

Семантическое гнездо «плод – плодовое дерево» становится приемом, цементирующим содержательную структуру многих произведений Ф. Гарсия Лорки. Образно-ассоциативный потенциал фруктовых номинаций у поэта активизирует доминанту его творчества: тему фрустрации. Так, в драме «Йерма» Лорка использует импрессионистский прием развернутой метонимии со словом *яблоко*. Высказывание персонажа драмы о том, что он не может откусить яблоко, является семантизацией идеи тщетности прилагаемых усилий и крушения надежд. Реконструкция внутренней драмы героини произведения, Йермы, построена на семантизации полярной гендерной модели: женщины – в четырех стенах, как овцы в загоне; мужчины – в горах, на пастбище, в поле, подрезают яблони и другие плодовые деревья. Плодовые деревья в данном художественном контексте становятся ассоциативной доминантой темы внутренней свободы и самореализации, доступной только мужчине.

Наименования фруктовых деревьев и плодов в творчестве Лорки часто функционируют при вербальной актуализации человеческих добродетелей и сакраментальных символов. Данный семантический узел превращается в речевой маркер плодородия, которое в творчестве поэта неразрывно связано с темой смерти, крови и луны. В сюрреалистической элегии «Плач по Игнасио Мехиасу» концепты *смерть, кровь, плодородие* становятся тематической доминантой, на которой держится идея реинкарнации. Данная аллюзия восходит к земледельческой и космической культурам древних, в которых в сложных мифических переплетениях и транспозициях оказываются символы жизни, смерти, крови и луны, коннотирующие материнство и плодородие. Смерть символически «оплодотворяет» рану трагически погибшего тореро, откладывая в ней яйца, то есть семена новой жизни. Создается сюрреалистический образ плодоносящей крови – посредника между жизнью и смертью. Прочтение глубинного смысла элегии, представляющей сюрреалистическую модель мира, созданную поэтом, невозможно без анализа содержательно-концептуального потенциала лексемы *кровь* как аллюзии не только смерти, но и приносящей свои плоды жизни.

Как видим, пути формирования глубинного смысла художественного произведения разнообразны и предполагают подлинное, а не формальное

восприятие текста. И если, как известно, художественный замысел автора эксплицируется в теме произведения, то есть выраженном словом или словосочетанием свернутом содержании текста, то реконструировать тему произведения в значительной степени помогают именно текстовые реминисценции, активизируя механизм создания ассоциативных связей между контекстами. Такой подход требует анализа актуализации языкового знака в конкретном лингвистическом контексте, глубинного прочтения концептуального наполнения языковой формы, выявления системной комбинаторики компонентов конкретного художественного текста как проекции целого ряда прецедентных текстов. Этот процесс детерминирован не только уровнем языковой подготовки адресата, но и его фоновыми знаниями, духовным потенциалом, эмоционально-оценочными возможностями.

Т. І. Гарановіч
г. Мінск, Беларусь

ПАРАЎНАННЕ З НАЦЫЯНАЛЬНАЙ АФАРБОЎКАЙ ЯК СРОДАК ПРАГМАТЫЧНАЙ АДАПТАЦЫІ

Як вядома, у стылістыцы асноўная функцыя п а р а ў н а н н я традыцыйна азначаецца як выдзяленне, інтэнсіфікацыя пэўнай характарыстыкі [1, с. 167]. Разглядаючы параўнанні з аповесцей У. Караткевіча «Ладдзя Роспачы», «Сівая легенда», «Дзікае паляванне караля Стаха» і апавядання «Белае Полымя», якія паслужылі матэрыялам нашага даследавання, мы бачым, што гэта характарыстыка або называецца непасрэдна (*шчырыя, як дзеці*; *жыццё кароткае, як захад*; *немінуча, як лёс, набліжаўся карабель*; *косы, завіты, як гляйсар, слуп дыму*; *імклівае, як страла, паляванне*), або фармальна не выражаецца, аднак маецца на ўвазе (імплікуецца), вынікае з кантэксту (*я тут зараз, як у сваёй сям'і*; *твар, як маска*; *над ладдзёй, як ветразь, ляцела песня*; *голас у яго быў, як скрыпка*; *лаюцца, як матросы*) і ўзмацняецца параўнаннем.

Аналіз параўнанняў, вылучаных з названых вышэй твораў метадам суцэльнай выбаркі, паказаў, што многія з іх маюць беларускую нацыянальную афарбоўку, г.зн. у іх склад уваходзяць рэаліі – словы, якія абазначаюць спецыфічныя для нацыянальнай культуры паняцці [2, с. 141].

У творах У. Караткевіча сустракаюцца параўнанні, элементамі якіх з'яўляюцца:

1) назвы нацыянальнасці (*гасцінныя, як беларусы і рускія*);

2) геаграфічныя назвы (*піць віно, як Дняпро п'е Друць*);

3) назвы значных гістарычных падзей (*быў такі гармідар, як быццам тут змяшчаўся чатырыста год таму філіял Грунвальдскай бітвы*);

4) імёны гістарычных асоб (*падлюгі накшталт нясвіжскага Радзівіла, старобінскага Слуцкага або паланецкіх ці менскіх Хадкевічаў*);

5) назвы посуду (*вялікі, памерам са сподак для варэння, след*);

6) назвы абутку (*пушыстыя, бы ў валёнках, лапы*);

7) традыцыі (*было гэта так, як раніцай успомніць тое, што ўчора ў гасцях недаеў і недапіў*).

Такія параўнанні не толькі выконваюць сваю асноўную функцыю – выдзяленне, але таксама ствараюць беларускі нацыянальны каларыт твораў і ў некаторых выпадках выконваюць функцыю паяснення, удакладнення, такім чынам, могуць разглядацца як сродак прагматычнай адаптацыі [3, с. 58].

Напрыклад, у параўнанні *гасцінныя, як беларусы і рускія* выдзяляецца характарыстыка *гасцінны*. Аднак, *гасцінны* для кагосьці значыць чалавека, ‘які заўсёды прапануе госцю філіжанку гарбаты’, а для кагосьці – ‘які паставіць на стол усё, што ёсць у доме’, таму менавіта параўнанне з беларусамі робіць ступень гасціннасці, якая маецца на ўвазе ў кантэксце, зразумелай беларускамоўным чытачам.

Характарыстыка *вялікі*, якая падкрэсліваецца ў параўнанні *вялікі, памерам са сподак для варэння, след*, успрымаецца па-рознаму Гуліверам і ліліпутамі ці хаця б дарослымі і дзецьмі, таму параўнаннем *са сподкам для варэння* яна, на нашу думку, удакладняецца. Такім чынам, параўнанне зноў выконвае функцыю паяснення.

Можна зрабіць выснову, што функцыя ўдакладнення выконваецца параўнаннямі ў выпадках, калі ў іх выдзяляецца адносная якасць, якую можна разумець па-рознаму. Калі ж характарыстыка, якая інтэнсіфікуецца параўнаннем, мае аб’ектыўны, дакладны характар і ўспрымаецца адназначна або прыблізна аднолькава, параўнанне сродкам прагматычнай адаптацыі не выступае.

Напрыклад, у параўнанні з нацыянальнай афарбоўкай *пляскаты, як пінскае балота* выдзяляецца прыкмета *пляскаты*. *Пляскаты* азначаецца вельмі дакладна як ‘роўны, без узвышшаў і заглыбенняў, з прамой і гладкай паверхняй’ і не дае прасторы для розных трактовак. Таму частка *як пінскае балота* толькі падкрэслівае ‘роўнасць’, але нічога не ўдакладняе.

Аналагічным прыкладам служыць параўнанне *пушыстыя, бы ў валёнках, лапы*. *Пушысты* значыць ‘пакрыты мягкім пухам ці воўнай’, дэфініцыя дакладная і паясненняў не патрабуе, таму параўнанне выконвае толькі сваю асноўную функцыю – інтэнсіфікацыі.

Цікава адзначыць, што калі для беларускамоўнага чытача параўнанні з нацыянальнай афарбоўкай выконваюць функцыю паяснення і спрашчаюць ўспрыманне таго, што апісваецца, пры перадачы на англійскую мову яны ў некаторых выпадках, наадварот, ускладняюць і разуменне, і пераклад.

Вернемся да параўнання *гасцінныя, як беларусы і рускія* і разгледзім яго ў перакладчыцкім аспекце. У апавяданні «Белае Полымя» пісьменнік адносіць яго да жыхароў Крайняй Поўначы і падкрэслівае падабенства гасціннасці чукчаў з гэтай рысай характару жыхароў Беларусі. Аднак, англійскамоўны чытач можа не мець вопыту камунікацыі як з жыхарамі Крайняй Поўначы, так і беларусамі і рускімі, таму пры даслоўным перакладзе *as hospitable as Belarusians and Russians* паясняючая функцыя параўнання, на нашу думку, губляецца.

У параўнанні *вялікі, памерам са сподак для варэння, след* адлюстроўваецца беларуская традыцыя піць гарбату з варэннем. Даслоўны пераклад *a big track the size of a jam saucer*, магчымы з пункту гледжання норм англійскай мовы, зробіць успрыманне складаным. Па-першае, у Брытаніі няма *jam saucers*, таму што *jam* не спажываецца як асобны дэсерт. Па-другое, *jam* не з'яўляецца поўным адпаведнікам слова *варэнне*, а толькі яго функцыянальным аналагам: *варэнне* робіцца з цэлых ягад або іх частак, а *jam* – гэта аднародная або амаль аднародная маса. Слоўнікавыя адпаведнікі *conserve* або *preserve* можна разглядаць толькі як абагульнена-прыблізны пераклад [2, с. 141–144]. Такім чынам, пры даслоўным перакладзе функцыя паяснення параўнаннем не выконваецца.

Пэўныя цяжкасці па прычыне нацыянальнай афарбоўкі ўзнікаюць і з перакладам параўнання *пляскаты, як пінскае балота.* З шэрагу адпаведнікаў слова *балота – bog, swamp, marsh, swampland, marshland* – мы разглядаем перш за ўсе *swampland* і *marshland*, таму што частка *-land* мае значэнне 'тэрыторыя', 'абшар', такім чынам яна перадае, што на ўвазе маецца не асобнае балота, а цэлы балотны масіў. Каб пазбегнуць неабходнасці рабіць зноску, у гэтым выпадку можна пазбавіць пераклад нацыянальнай афарбоўкі і перадаць параўнанне нейтральным *as flat as marshland*. Як варыянт, падкрэсліць абсалютнасць пляскатасці можна дабаўленнем перад *flat* слова *absolutely*: *absolutely flat like marshland*.

Рэалію *валёнкі* з параўнання *пушыстыя, бы ў валёнках, лапы* можна перадаць на англійскую мову транскрыпцыяй (*valenki*) або апісальна (*felt boots*). Гэтыя адпаведнікі сустракаюцца ў брытанскіх крыніцах, між іншым, на сайце Бі-бі-сі, аднак наўрад ці будуць шырока вядомымі і зразумелымі англійскамоўнаму чытачу. Слоўнікі прапануюць яшчэ адзін адпаведнік – *snow boots*, – які, з пункту гледжання тэорыі, з'яўляецца функцыянальным аналагам слова *валёнкі*. Недахоп гэтага варыянта ў тым, што сучасныя *snow boots* хутчэй аб'ёмныя, а не *пушыстыя*, у чым можна пераканацца, калі ўвесці словазлучэнне ў пашукавік і паглядзець на выявы гэтага абутку.

Імплікаванасць характарыстыкі, якая падкрэсліваецца параўнаннем, яе фармальная нявыражанасць дае яшчэ большую прастору для суб'ектыўнай інтэрпрэтацыі. Можна нават сказаць, што ў такіх выпадках чытач удзельнічае не толькі ў асэнсаванні, але і ў стварэнні мастацкага вобраза.

Напрыклад, параўнанне *піць віно, як Дняпро п'е Друць* падкрэслівае інтэнсіўнасць спажывання героямі алкагольнага напою. У кантэксце аповесці «Ладдзя Роспачы» мы разумеем параўнанне як 'піць рэгулярна і шмат'. Аднак вобраз можна трактаваць і іншым чынам, напрыклад, 'прыгожа і прывабна', або, наадварот, 'агідліва'. Што дакладна маецца на ўвазе, можа ведаць толькі аўтар, таму, на нашу думку, натуральна, што пры перакладзе імплікаванасць характарыстыкі будзе захоўвацца, а «нясное застанецца няясным» [3, с. 56].

Яшчэ адно параўнанне такога тыпу – *як Ракута і Койдан пад Крутагор'ем, латнікі стаялі пасярэдзіне поля*. Імплікаванай характарыстыкай можа быць 'адзін на адзін', 'смела і рашуча', 'велічна', 'у напружанай і драматычнай атмасферы', 'напярэдадні чагосьці важнага', магчыма, спалучэнне некалькіх характарыстык, а магчыма, увогуле ніводнай з іх.

Такім чынам, калі характарыстыка, якая інтэнсіфікуецца параўнаннем, дакладна невядома, мы лічым, што функцыя ўдакладнення ў такіх выпадках не выконваецца. Выкажам здагадку, што выключэннем могуць быць параўнанні, у якіх рэалія настолькі вядомая і адназначная, што не дае прасторы для розных інтэрпрэтацый імплікаванай характарыстыкі, аднак у прааналізаваных творах мы не знаходзім прыкладаў, каб пацвердзіць і праілюстраваць нашу гіпотэзу.

Што датычыцца нацыянальнай афарбоўкі, то пры перакладзе яна, як і ў папярэдніх выпадках, патрабуе асаблівай увагі. Так, у склад параўнання *піць віно, як Дняпро п'е Друць* уваходзяць назвы беларускіх рэк, якія, хутчэй за ўсё, невядомы англійскамоўнаму чытачу, таму могуць выклікаць непаразуменне. Тэарэтычна параўнанне можна было б перадаць пры дапамозе функцыянальных аналагаў, замяняючы назвы беларускіх рэк брытанскімі ці амерыканскімі: *to drink wine like the Thames drinks the Kennet* або *like the Mississippi drinks the Missouri*. Такім спосабам параўнанне адаптуецца да чытачоў толькі адной англійскамоўнай краіны (адпаведна, Злучанага Каралеўства і ЗША) і застаецца незразумелым для іншых.

Асноўная ж праблема ў тым, што выкарыстанне функцыянальных аналагаў выклікае неабходнасць чарговых замен у аповесці: іншых геаграфічных назваў, імён персанажаў і г.д., што ў мастацкім творы было б неадэкватным. У такім выпадку прагматычная адаптацыя выходзіла б «за рамкі пераклада як працэса стварэння тэкста, камунікатыўна раўнацэннага арыгіналу» і прыводзіла «да складання на мове перакладу новага паралельнага тэкста» [4, с. 221].

У гэтым выпадку праблему прагматычнай адаптацыі можна вырашыць спалучэннем калькавання з кароткімі дабаўленнямі, якія б выконвалі функцыю паясненняў, напрыклад, *to drink wine like the river Dnieper drinks the waters of the Drut.*

Пры перакладзе параўнання *як Ракута і Койдан пад Крутагор'ем, латнікі стаялі пасярэдзіне поля* з аповесці «Ладдзя Роспачы» будзе актуальным суправадзіць калькаванне паясненнем перакладчыка: *like Rakuta and Kaidan at Krutogorye*, the warriors stood in the middle of the field (*A legendary battle at Krutogorye, now Dzyarzhynsk, a city in Minsk region, in 1240 stopped the Tatar-Mongol invasion of modern Belarusian lands. The Tatar-Mongol troops were headed by khan Kaidan, the Belarusian troops – by voivode Rakuta).* Цікава, што гэтая ж бітва ўваходзіць у склад параўнання яшчэ ў адным творы У. Караткевіча – «Дзікім паляванні караля Стаха» – і ўжываецца ў зусім іншым кантэксце: *у пакоіку быў ложак, шырокі, як поле бою пад Койданавым*.

У творах пісьменніка сустракаецца яшчэ адна адметная катэгорыя параўнанняў: параўнанні, якія нельга назваць нейтральнымі, таму што афарбоўка ў іх ёсць, аднак яна хутчэй не нацыянальная, а рэгіянальная. У склад такіх параўнанняў уваходзяць словы, якія абазначаюць паняцці, спецыфічныя для шэрагу нацыянальных культур, аб'яднаных на іншай, ненацыянальнай, падставе.

Па-першае, такая падстава – гэта агульная рэлігія. Шэраг параўнанняў у разгледжаных творах мае агульнахрысціянскую афарбоўку, таму што ў іх

склад уваходзяць паняцці, звязаныя з хрысціянствам, напрыклад *эдэм*, *анёл*, *грэшная душа*, *пекла*, *царква*, *крыж Пана Бога*, *Марка*, *васіліск* (*гэта было сапраўды як эдэм*; *у вочы глядзяць, як анёлы*; *раве, як грэшная душа ў пекле*; *чысценькі, як хлопчык, якога мама вядзе ў царкву*; *такія замкі, быццам у кожны з іх вось-вось могуць прынесці крыж Пана Бога, які давядзецца абараняць ад усіх язычнікаў зямлі*; *бядуем, як Марка; гарнастай зашыпеў на мяне з рукава, як васіліск).*

Па-другое, такой падставай можа быць геаграфічная блізкасць. У праналізаваных параўнаннях сустракаюцца:

а) назвы жывёл, якія водзяцца ці гадуюцца не у адной краіне, а ў цэлым рэгіёне, напрыклад, *воўк*, *кот*, *сабака*, *каза*, *лісіца*, *пацук*, *факстэр'ер*, *гусак*, *зімародак*, *пячкур*, (*ездавыя камчацкія лайкі*, *бязлітасныя, як ваўкі*; *ішоў ціха, як кот*; *вочы разумныя, як у сабакі*; *худы, як бядняцкая каза*; *рудыя, як хвост лісіцы*, *палаючыя языкі агню*; *хаваецца ад цябе, як пацук ад факстэр'ера*; *ён выцягнуў шыю, як гусак*; *усё гэта было, як у гняздзе птушкі-зімародка*; *капітан, як пячкур, папаўся на гэтую вуду*);

б) назвы раслін, характэрных для флоры цэлага рэгіёну, напрыклад, *палын*, *вяргіня*, *асіна*, *капуста* (*яна была слабай, як сцяблінка палыну на мяжы*; *нежывая, бледная, бяскроўная, як парастак вяргіні ў падполлі*; *я калаціўся як асінавы ліст*; *ён быў закручаны бінтам, як качан капусты*);

в) такія прыродныя з'явы, як *навальніца*, *землятрус*, *лавіна* (*нястрыманы, як навальніца, рогат*; *страшны, як землятрус, шматразовы грукат*; *гэта была нібы лавіна*).

Па-трэцяе, агульнай падставай могуць быць падобны лад жыцця і, адпаведна, традыцыі, напрыклад, у якасці тэмы для свецкай размовы выбіраць надвор'е (*яна размаўляла пра каханне так, як іншыя жанчыны пра надвор'е*), шмат есці ў гасцях (*было гэта так, як раніцай успомніць тое, што ўчора ў гасцях недаеў і недапіў*), біцца каля піцейнай установы, што служыць забавай для іншых (*глядзелі на пабоішча, як на бойку ля шынка*), прыносіць у якасці падарунка на вяселле кветкі (*мы з табою, як на вяселле ідзём. З кветкамі*), а на хрэсьбіны – гарэлку (*мы будзем несці адзін аднаго асцярожна... як нясуць апошні гляк з гарэлкай на ксціны*), неахвотна плаціць падаткі (*паскакаў так, нібы за ім гналіся падатныя начальнікі*).

Што датычыцца першых двух катэгорый параўнанняў, то пры даслоўным перакладзе з беларускай мовы на англійскую яны застаюцца зразумелымі: асноўная рэлігія ў Брытаніі і Беларусі агульная – хрысціянства; флора і фаўна не аднолькавыя, але падобныя. Параўнанні трэцяй групы па прычыне розных традыцый і ладу жыцця ў Брытаніі і Беларусі могуць выклікаць непаразуменні і таму патрабаваць асобнага падыходу пры перакладзе [4, с. 211].

Такім чынам, у некаторых выпадках параўнанні з нацыянальнай афарбоўкай могуць служыць сродкам прагматычнай адаптацыі. Хоць спосабы перакладу такіх параўнанняў вядомыя і іх лічба абмежаваная, выбар перакладчыка залежыць ад канкрэтнага выпадку і кожны раз патрабуе

глыбокага аналіза. Нават падобныя па форме параўнанні з нацыянальнай афарбоўкай пры перакладзе ў залежнасці ад кантэкста могуць перадавацца па-рознаму.

ЛІТАРАТУРА

1. *Гальперин, И. Р.* Стилистика английского языка : учебник / И. Р. Гальперин. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. школа, 1977. – 332 с.
2. *Мисуно, Е. А.* Перевод с английского языка на русский язык : практикум / Е. А. Мисуно, И. В. Шаблыгина. – Минск : Аверсэв, 2009. – 255 с.
3. *Чужакин, А. П.* Мир перевода-1. Introduction to interpreting XXI. Протокол, поиск работы, корпоративная культура / А. П. Чужакин, П. Р. Палажченко. – 5-е изд., перераб. и доп. – М. : Р. Валент, 2002. – 224 с.
4. *Комиссаров, В. Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты) : учеб. для ин-тов и ф-тов. иностр. яз. / В. Н. Комиссаров. – М. : Высш. школа, 1990. – 253 с.

О. М. Долженкова
г. Минск, Беларусь

ПРАГМАТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ СТРУКТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Пространственно-временная структура текста – это сегмент семантики, который отражает пространственные и временные параметры (т.е. структуру и динамику) представленной в тексте модели действительности. Пространственно-временная (далее П-В) структура в тексте обычно состоит из нескольких хронотопов, т.е. сегментов семантики, отображающих пространственные и временные параметры одного референтного центра.

Представляется, что для комплексного анализа П-В структуры текста и выявления ее прагматического содержания необходимо учитывать весь набор разноуровневых языковых средств текста, имеющих пространственное и временное значение в той или иной степени выраженности (эти средства мы называем П-В маркерами). Кроме того, при анализе мы учитываем тот факт, что пространство и время отражаются не только непосредственно в языковых средствах, но и в логико-коммуникативной организации речи. Таким образом, модель П-В структуры текста и модели отдельных хронотопов включают в себя анализ состава субъектов текста и видо-временной отнесенности предикатов. Методика анализа П-В структуры разработана нами для газетной информационной статьи [1]. Целью настоящей работы является продемонстрировать применение данной методики (в несколько доработанном виде) к анализу П-В отношений в художественном тексте, а именно в рассказе.

Применялась следующая процедура анализа: на первом этапе – выделение П-В маркеров (компонентный, дефиниционный, контекстуальный анализ), а также определение предметного и событийного наполнения П-В структуры путем анализа субъектов и предикатов предложений, в которых обнаружены П-В маркеры. На втором этапе – отнесение выделенных средств в их совокупности к определенным референтным центрам, т.е. разделение П-В структуры на отдельные хронотопы. Выявление особенностей анализируемых языковых средств каждого отдельного хронотопа на третьем этапе исследования дает его основные характеристики. На четвертом этапе определяется соотношение субъектов и хронотопов в тексте и прагматические функции последних.

Продемонстрируем применение нашей схемы к художественному тексту на примере анализа П-В структуры рассказа «Hammam»[*].

В первой аргументной позиции здесь преобладают имена главных героев: *Carmen* – 133, *Heather* – 81, *Rob* – 67, *they* по отношению к главным героям – 25, *we* по отношению к главным героям – 7 (ср. остальные субъекты – 72, объекты – 68). Далее анализируем видо-временную отнесенность глаголов, употребляющихся с каждым субъектом (табл. 1).

Таблица 1

Субъектно-предикатное наполнение П-В структуры рассказа «Hammam»

Субъекты	Время		
	прошедшее	настоящее	будущее
Carmen (133 употребления)	21 (*met, has tried, used to drive*)	121 (*says, feels, has been dating*)	7 (*will go, is going to be*)
Heather (81)	6 (*has emerged*)	82 (*nods, is wearing*)	5 (*will be able*)
Rob (67)	13 (*has risen, got*)	58 (*looks, is acting*)	–
They (25)	1 (*have been*)	23 (*totter, progress*)	2 (*are about to*)
We (7)	1 (*have talked*)	4 (*have to test, hang*)	3 (*won't be*)
Всего	42	288	17

Весь рассказ построен как прямой репортаж с преобладанием глаголов в форме Present Indefinite: *Carmen pretends to read*; *he looks over at Carmen and winks*; *Rob spins around with his hands in the air*; *he changes into his business clothes*; *Carmen laughs – Carmen arrives late*; *Carmen sits down on the chair next to Heather*; *she borrows the guide from Heather*; *Carmen nods and stares around the room*; *Carmen wants to fold her up in her arms*; *Carmen follows*; *the three of them go for dinner*; *Carmen nods, watching Heather over his shoulder as she goes down the tight winding staircase into the basement*. На этом фоне даже глаголы в эксклюзивном варианте формы Present Perfect контрастируют с временным вектором повествования и кажутся обращенными в прошлое.

[*] *Anshaw, C.* Hammam / C. Anshaw // The Best American Short Stories 1994 / ed. T. Wolff. – Boston ; N. Y., 1994. – P. 12–25.

Преобладание форм настоящего времени обеспечивает общую направленность текста на настоящее, следование за героями, кинопоказ, своеобразное вовлечение читателя в П-В структуру текста. Повествование ведется от имени всезнающего рассказчика, который всюду следует за своими героями и имеет доступ к их внутреннему миру. Таким образом, направленность на настоящее является в данном случае прагматически маркированной характеристикой по сравнению с более традиционными для таких текстов формами прошедшего времени. Она используется для более глубокого проникновения в психологический хронотоп для того, чтобы заставить читателя сопровождать каждое движение во внутреннем мире героев, пережить то же, что переживают они. В данном рассказе воздействующий потенциал П-В структуры проявляется уже в этой общей направленности текста на настоящее.

Одновременно с определением субъектно-предикатного наполнения П-В структуры выделяются все языковые средства с семантикой пространства и времени. Они делятся на группы в соответствии с обозначаемым референтом. В исследуемом тексте обнаружены три группы маркеров, отображающих П-В параметры трех различных референтных центров и образующих, соответственно, три хронотопа с различными характеристиками. Первую группу составляют П-В маркеры, относящиеся к обычной повседневной жизни трех главных героев, вторую – маркеры, относящиеся к хамаму, и третью – к внутреннему миру главной героини. Эти группы и формируют систему хронотопов данного текста.

Рассмотрим основные характеристики выделенных хронотопов.

1. Хронотоп «повседневная жизнь героев»

Данный хронотоп образуется преимущественно глаголами в формах настоящего времени (подчеркнуты) и П-В маркерами (выделены жирным шрифтом), которые отражают:

а) действия героев здесь и сейчас: *Carmen* ***sits down on the chair next to Heather*** *– She* ***is sitting in a metal park chair****, one booted foot* ***propped on the other*** *– Rob* ***spins around*** *with his hands* ***in the air***;

б) постоянные параметры и действия героев: *whom Carmen has been dating* ***for the past few months***; *Heather* ***is seventeen*** *and taking* ***time off from school***; ***often*** *Heather just* ***hangs out all night in the parking lot, then*** *takes a bus* ***home***; *He’****s based in Chicago*** *but* ***travels about half the time to various franchises***; *He wears cashmere V-necks, but with no shirt* ***underneath***; *She seems to have pretensions not just of* ***youth*** *but of* ***a youth that happened twenty years ago***; *Rob* ***still*** *has a hungry look about him, a bit of* ***a future*** *left.*

Эти средства позволяют определить ведущие характеристики данного хронотопа. Он может быть описан как направленный на настоящее (глагольные формы), динамичный, линейный, смешанный (присутствуют физический и психологический уровни, т.е. он отображает действия героев в реальном пространстве и времени, а также их внутренний мир).

Динамичность и линейность хронотопа во многом определяются преобладанием форм Present Indefinite. Кроме того, здесь наблюдается большое количество выражений со значением спешки, особой ценности времени,

важности работы в жизни человека, необходимости совмещать полезное с приятным: ***on** this **short** business-pleasure **trip**; He looks at his watch. "**Just for two and a half minutes**. I have **to leave soon**"; she has a business lunch she'**ll now** have **to hurry through**; Carmen **arrives late**.*

Здесь же отметим, что хронотоп «повседневная жизнь героев» совмещает в себе характеристики как внешнего, так и внутреннего хронотопа. Внешний хронотоп отражает П-В локализованность описываемых событий, отвечает на вопросы *где?* и *когда?*, выражается категорией глагольного времени, дейктиками, лексической семантикой [2, с. 122; 3, с. 73]. Внутренний хронотоп обычно противопоставлен внешнему, отвечает на вопросы *каким образом? в каких отношениях?* и выражается, в первую очередь, категорией глагольного вида [4], а также семантикой наречий и глаголов [2, с. 123]. При этом маркеры внутреннего времени и пространства несут как в языке, так и в тексте существенную прагматическую нагрузку, «имеют тенденцию к выражению положительной или отрицательной оценки, эмоций» [Там же, с. 123]. Ввиду преобладания немаркированной видовой формы Present Indefinite этот хронотоп является внешним. Однако семантика П-В маркеров в приведенных выше примерах отображает не только П-В локализованность описываемых событий, но и параметры внутреннего хронотопа, т.е. «внутреннюю темпоральную структуру» [4] события и отношения героев.

Негативная окраска данного хронотопа проявляется в сравнении стремительной динамики современного западного мира (ср. примеры в предыдущем абзаце) с неспешностью восточного (примеры далее в описании следующего хронотопа), в формах долженствования (*I have to leave soon, she'll now have to hurry through*), а более всего в негативно окрашенной лексике и стилистических приемах (подчеркнуты), описывающих отношения героев: ***So far**, Heather seems to hate Carmen; Heather is a stand-in for all the terrible, expertly snobbish girls **in Carmen's high school**; Carmen **now** sees she is just going **to keep making** it impossible; their cluttered lives.*

Таким образом, кроме обозначенных выше характеристик, хронотоп «повседневная жизнь героев» совмещает в себе черты как внешнего, так и внутреннего хронотопа, имеет негативную окраску, а отношения между героями в рамках данного хронотопа обозначаются как *Carmen vs. Heather* [субъект vs. субъект, S vs. S].

2. Хронотоп «хаммам»

Для следующего хронотопа свойственно очень подробное описание пространственных деталей, которые находятся как в тематической, так и в рематической части высказываний: ***Once through its portals**, they are **in an interior garden** <...>. **Through another archway** is a **tearoom where men sit huddled over cigarettes** or are eating <...>. They are **in a room that is ancient and cavernous**, detailed with Moorish **arches** and tiled **floors**, the **walls** narrative with **worn** mosaics. **To their immediate left** is a **high** counter. **In the center** is a **small** stone fountain **lapped** by water. **Around the sides of the room** are **raised platforms** covered with padded gym mats <...>. **Beyond this** is another **large cavern** with **raised**, tiled cubicles **lining the walls**.*

Отличительной особенностью данного хронотопа является также обилие однородных предикатов в форме Present Continuous, а также причастий и отглагольных существительных, большинство из которых соединяются повторяющимися союзами: *sit drinking glasses of mint tea and talking*; *sit huddled over cigarettes or are eating*; *some of these women are sleeping, fetally positioned, others are awake and socializing in an unfocused way*; *the women here are rubbing each other's limbs with oil, or combing each other's hair, or applying henna*; *customers from among those lounging and grooming and gossiping, often smoking cigarettes*; *women in pairs and threes are taking amateur turns at rubbing each other down, and pouring water over each other*; *one scrubbing the other, cooling the cloth under a running tap, wringing it out, then scrubbing some more*; *women are sitting or lying*; *women are emerging from the steam bath*; *steam is rolling like a low-lying fog*; *the steam rolling up and around her*.

Длительные формы обозначают в данном случае действия, происходящие одновременно в момент речи, и их обилие создает ощущение остановившегося времени, непрекращающегося момента «здесь и сейчас», отсутствия смены действий. В данном контексте длительные формы предполагают также постоянную повторяемость, цикличность описываемых действий, что подтверждается семантикой лексических единиц и повтором: *taking amateur turns at*; *one scrubbing the other… then scrubbing some more*. Статичность и цикличность данных форм особенно очевидна в контрасте с преобладающей в двух других хронотопах формой Present Indefinite, которая обозначает чаще всего последовательность сменяющих друг друга действий.

Кроме того, в хронотопе «хаммам» наблюдается большое количество П-В маркеров с семантикой очень медленного движения, приближения к остановке (*they move slowly*; *they progress slowly*; *in an unfocused way*; *in a slow, trancey way*), покоя (*sleeping, fetally positioned*; *the women on the tables*; *women are sitting or lying*), а также медленного повторяющегося процесса (*a lot of languorous grooming*). Все эти средства создают ощущение того, что время в этом мире остановилось. Таким образом, эта неспешность, цикличность, и полное безразличие к тому, как течет время, выраженные в длительных формах, полисиндетоне, повторах, лексических единицах и выражениях с семантикой медленного движения или его отсутствия, противопоставлены современному миру с его динамичностью, линейностью, ощущением сверхценности времени (глаголы в форме Present Indefinite, П-В маркеры с семантикой спешки, быстрого движения, примеры см. выше).

Описанные средства позволяют сделать вывод о том, что хронотоп «хаммам» в данном рассказе является простым физическим, так как он моделирует физическое пространство в физическом времени, а именно помещение/экскурсию по помещению. В нем представлены П-В параметры только того, что герои видят здесь и сейчас, есть только одна система координат. Хронотоп является цикличным (глагольные формы, параллельные

конструкции, полисиндетон), ориентирован на настоящее и имеет очень невысокую степень динамики, его можно назвать статичным (ЛЕ и глагольные формы). Все процессы настолько медленны, что приближаются к остановке. Эта характеристика еще четче проявляется при сравнении с другими хронотопами данного текста. Кроме того, хронотоп «хаммам» в данном тексте – внутренний (маркированная видо-временная форма Present Continious, семантика ЛЕ, стилистические приемы).

В этом хронотопе наблюдаем возникновение первых признаков дружеских отношений между героинями, что выражается положительной окраской лексических единиц (*the first words of kindness she has ever spoken to Carmen*; *wants to stand Heather's toes on her own and dance her around this ancient room*; *"Want me to dye your hair?" Heather asks, the first time Carmen can remember her just fooling around*; *holding on to Carmen's arm briefly, for support*; *"Let's go back," Carmen says, taking Heather's hand*; *Heather moves in next to her*), стилистическими приемами (*follows her Vergil into the depths*; *so close to Heather's back she has to fight down the urge to reach out and feel the sharp blades of her shoulders*; *finally makes contact with a shoulder that is an immodesty of bone*).

Кроме того, в хронотопе «хаммам» впервые появляется личное местоимение *they*, относящееся именно к Кармен и Хетер: *they are in an interior garden*; *they have gone back a dozen centuries*; *they move slowly*; *they totter over and sit down*; *they progress slowly until they reenter the first, mildest steam cavern, where they stop and sit for a while*; *they have been here together*. Героини оказываются в хронотопе, который вынуждает их, обнажая тело, обнажить и душу, показать себя друг другу в истинном свете, без привычного «панциря». Более того, он заставляет их сделать шаг навстречу друг другу, превратиться из двух конфликтующих людей в единое *they*. Таким образом, отношения между субъектами в данном хронотопе обозначаем как Carmen + Heather [субъект + субъект, S + S].

Положительная оценочность данного хронотопа отражается в первую очередь в маркерах единства субъектов (ср. примеры в предыдущем абзаце), в языковых единицах, выражающих неспешность жизни хаммама, которая противопоставлена стремительности западного мира (см. примеры выше) а также в лексике, относящейся непосредственно к хаммаму, который представлен как одновременно пугающий и притягивающий: *a room that is ancient and cavernous, detailed with Moorish arches and tiled floors, the walls narrative with worn mosaics*; *under the same flow of brilliant liquid ice*; *in the depths of this place, so far inside it's almost impossible to think of an outside*; *mysterious rituals of ablution*. Данный хронотоп также характеризуется обилием маркеров (чаще всего стилистических приемов), которые подчеркивают ощущение нереальности происходящего: *like a nun in a dream*; *in cartoons*; *a misty specter of Heather*; *it almost seems an outstretched hand would merely pass through her*; *steam is rolling out like a low-lying fog*; *the steam clouding ever*

thicker. Таким образом, положительная коннотация данного хронотопа проявляется также в его необычности, он позволяет героям вырваться из привычной суеты и по-новому взглянуть друг на друга.

Кроме того, в рассказе выделяется еще один хронотоп, который можно назвать обрамляющим.

3. Хронотоп «внутренний мир главной героини»

Этот хронотоп образуется маркерами, отображающими П-В параметры внутреннего мира Кармен. Он тесно сплетен с двумя другими и повсеместно проникает в них. Например, уже упоминавшиеся маркеры *wants to stand Heather's toes on her own and dance her around this ancient room*; *they can no longer retreat into their previous positions*; *she has to fight down the urge to reach out and feel the sharp blades of her shoulders* относятся как к хронотопу внутренний мир Кармен (все это происходит в душе героини), так и к хронотопу хаммам (только в этом месте героиня испытывает подобные чувства). И повседневную жизнь, и хаммам читатель видит глазами Кармен, преломленными ее восприятием, о чем говорит обилие глаголов мысленного и чувственного восприятия в позиции предикатов с номинациями этой героини: *Carmen thinks*; *she suspects*; *she is astonished*; *she wants*; *Carmen feels*; *she can see*; *she likes to think*; *she realizes*; *she is embarrassed*; *Carmen guesses*; *she has to fight down the urge*.

Как и в хронотопе «повседневная жизнь героев», здесь преобладают глаголы в форме Present Indefinite и наблюдается большое количество П-В маркеров с семантикой стремительного, быстрого движения (*Her first, curatorial <u>impulse</u> is to lift these walls free*; *<u>immediately</u>, she is embarrassed*; *her own friendships maintained through <u>brisk</u> lunches*; *in <u>a rush of pure impulse</u>*; *Carmen <u>suddenly</u> realizes*), а также линейности, конечности (*after four years of trolling the dating shallows*; *she is now much farther down the road of their cluttered lives*). Таким образом, Кармен предстает перед нами как дитя своего времени, в ее внутреннем мире присутствует тот же акцент на динамичность и стремительность. Хронотоп «внутренний мир главной героини» является психологическим, так как моделирует внутренний мир героини, сквозь призму данного хронотопа представлены остальные, он включает, вбирает их в себя. Этот хронотоп динамичен, линеен (глагольные формы, ЛЕ), направлен на настоящее и сочетает в себе элементы внешнего (глагольные формы) и внутреннего (лексическая семантика, стилистические приемы) хронотопа.

Основным действующим лицом здесь является Кармен (единичный субъект, [S]), остальные герои не имеют доступа в ее внутренний мир (ср. примеры с глаголами выше). Оценочные коннотации, выраженные в маркерах этого хронотопа, направлены на оценку двух других хронотопов текста (*cluttered lives* – о повседневной жизни, *she is taken out of herself* – о хаммаме).

Итак, П-В структура рассказа «Hammam» образуется тремя хронотопами, представленными в табл. 2.

Таблица 2

Система хронотопов рассказа «Хаммам»

Хронотоп		
«повседневная жизнь героев»	«хаммам»	«внутренний мир главной героини»
смешанный (физический + психологический)	физический	психологический
направлен на настоящее	направлен на настоящее	направлен на настоящее
динамичный	статичный	динамичный
линейный	цикличный	линейный
отрицательный	положительный	отрицательный
противостояние героев	единство героев	противостояние героев
внешний + внутренний	внутренний	внешний + внутренний

Хронотопы «повседневная жизнь героев» и «хаммам» являются центральными и противопоставленными друг другу по следующим характеристикам: смешанный / физический, динамичный / статичный, линейный / цикличный, отрицательный / положительный, противостояние героев / единство героев. При этом набор героев остается одинаковым, и по мере развития действия они перемещаются из одного хронотопа в другой, из своей привычной жизни с негативно окрашенной динамикой, линейностью и противостоянием в экзотический мир хаммама, который буквально вынуждает их принять и оценить неспешность, цикличность и возможность примирения. Третий, психологический хронотоп является обрамляющим, как бы вбирает в себя первые два. Развитие действия в данном рассказе можно отобразить на следующей схеме:

[S[дин/лин/внеш (-) S vs. S] → [ст/цикл/внутр (+) S+S]],

где [] – это границы одного хронотопа, → – направление развития действия, дин/лин/ внеш и ст/цикл/внутр – основные характеристики хронотопов, (-) и (+) – оценочные коннотации хронотопов, S vs. S и S+S – типы отношений между субъектами.

Прагматическим содержанием П-В структуры является контраст двух противоположно маркированных миров, представление динамичности, линейности и противостояния в первом хронотопе как отрицательных, а статичности, цикличности и единства во втором – как положительных. Прагматическая установка проявляется также в развитии действия, в движении героев из отрицательного хронотопа в положительный. Автор словно «указывает читателю, чего тот должен хотеть… каким он должен быть» [5, с. 98]. Таким образом, П-В структура данного рассказа играет существенную роль в формировании общей прагматической направленности текста на формирование определенных ценностей и мотивов поведения у читателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дорошкова, О. М.* Анализ хронотопа газетной статьи / О. М. Дорошкова // Вестн. МГЛУ. Сер. 1, Филология. – 2008. – № 1 (32). – С. 28–36.
2. *Гак, В. Г.* Пространство времени / В. Г. Гак // Логический анализ языка. Язык и время / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. – М., 1997. – С. 122–130.
3. *Краснухин, К. Г.* Три модели индоевропейского времени на материале лексики и грамматики / К. Г. Краснухин // Логический анализ языка. Язык и время / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. – М., 1997. – С. 62–77.
4. *Маслов, Ю. С.* Вид / Ю. С. Маслов // Лингвистический энцикл. словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М., 1990. – С. 83–84.
5. *Эко, У.* Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Иностр. лит. – 1988. – № 10. – С. 88–105.

О. В. Железнякова, А. А. Линкевич
г. Минск, Беларусь

ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ КАК КОМПОНЕНТЫ АВТОРСКОГО ПЕРЕВОДА ПОЭЗИИ

Произведения художественной литературы можно противопоставить всем прочим произведениям, потому что для всех них доминантной является одна из коммуникативных функций, а именно художественно-эстетическая или поэтическая. Основная цель любого произведения этого типа – это достижение определенного эстетического воздействия на реципиента, создание художественного образа. Такая эстетическая направленность отличает художественную речь от остальных актов речевой коммуникации, информативное содержание которых является самостоятельным, первоочередным.

Перевод поэзии невозможно сравнить с каким-либо другим видом перевода, поскольку каждое новое стихотворное произведение обладает своим неповторимым индивидуальным стилем и несет в себе особую идею, заложенную автором. При переводе поэзии используются различные стратегии и тактики с целью сохранить организованность поэтического произведения на лексическом, рифмовом, композиционном уровнях.

В процессе художественного перевода полученный текст становится неотъемлемой частью литературы и может быть воспринят как аутентичное произведение. В хорошем художественном переводе посредническая функция переводчика практически не видна, однако за процессом перевода стоит кропотливая работа над правильным выбором эквивалента или вариантного соответствия, объяснением и передачей реалий другой культуры, стилистической адаптацией текста.

Письменный перевод в теории перевода понимается как процесс воссоздания произведения на одном языке средствами другого языка. Художественный, или литературный, перевод является одним из видов письменного перевода. Переводчик в этом случае осуществляет передачу содержания подлинника на другой язык в форме правильной литературной речи и представляет собой один из самых сложных видов переводческой деятельности, так как в этом случае переводчик должен быть не просто переводчиком, но и писателем, создателем произведений искусства [1].

Однако художественный перевод опирается не только на талант переводчика, он также подразумевает наличие переводческой компетенции и не исключает поисков решения различных художественно-эстетических проблем. Необходимо не просто знать два языка, но знать их «по-переводчески», т.е. в сочетании с правилами и условиями перехода от единиц одного языка к единицам другого, от одной культуры к другой. Переводчик должен владеть методикой поиска адекватных средств выражения заданной мысли, техникой нахождения нестандартных решений, особенно в трудных проблемных ситуациях [2, с. 13]. Как известно, любое художественное произведение предполагает наличие ряда стилистических приемов и выразительных (экспрессивных) средств, в силу чего адекватная и умелая передача в тексте представляется как первостепенная задача переводчика.

Традиционно существует ряд средств оформления художественной информации. К ним относятся эпитеты, сравнения, метафоры, авторские неологизмы, повторы, игра слов, ирония, «говорящие» имена и топонимы, синтаксическая специфика текста оригинала и диалектизмы.

Эпитеты передаются с учетом их структурных и семантических особенностей (простые и сложные прилагательные; степень соблюдения нормативного согласования определения с определяемым словом; наличие метафоры, метонимии), с учетом позиции по отношению к определяемому слову и ее функции.

Сравнения переводятся с учетом структурных особенностей, стилистической окраски входящей в них лексики.

Метафоры передаются с учетом структурных характеристик, с учетом семантических отношений между образным и предметным планом оригинала.

Повторы могут быть фонетическими, морфемными, лексическими, синтаксическими и лейтмотивными. Данные стилистические средства передаются по возможности с сохранением количества компонентов повтора и самого принципа повтора на данном языковом уровне.

Игра слов, основанная на многозначности слова или оживлении его внутренней формы, в редких случаях может совпадать по объему многозначности обыгрываемого слова с оригиналом, что позволяет при переводе сохранить и смысл, и принцип игры. В остальных случаях игра не передается, но может быть компенсирована обыгрыванием другого по значению слова, которое вводится в тот же текст.

Для воспроизведения иронии в переводе передается, прежде всего, сам принцип контрастного столкновения, сопоставления несопоставимого.

«Говорящие» имена и топонимы чаще всего переводятся с сохранением семантики «говорящего» имени и типичной для языка оригинала словообразовательной модели, экзотичной для языка перевода.

Синтаксическая специфика текста оригинала подразумевает под собой наличие контраста коротких и длинных предложений, ритм прозы, преобладание сочинительной связи. Она передается на язык перевода с помощью грамматических соответствий.

Диалектизмы, как правило, компенсируются просторечной лексикой. Жаргонизмы и ругательства обычно передаются с помощью лексики языка с той же стилистической окраской [3, с. 18–19].

Произведения художественной литературы можно противопоставить всем прочим произведениям, потому что для всех них доминантной является одна из коммуникативных функций, а именно художественно-эстетическая или поэтическая. Основная цель любого произведения этого типа – это достижение определенного эстетического воздействия на реципиента, создание художественного образа. Такая эстетическая направленность отличает художественную речь от остальных актов речевой коммуникации, в которых информативное содержание является самостоятельным, первоочередным.

Таким образом, художественный перевод, опираясь на работы В. Н. Комиссарова, можно определить как вид переводческой деятельности, основная задача которого заключается в порождении на переводном языке речевого произведения, способного оказывать художественно-эстетическое воздействие на читателя [4, с. 128].

Принимая во внимание указанную задачу, можно заметить, что для художественного перевода типичны отклонения от максимально возможной смысловой точности с целью обеспечения художественности перевода. Практики перевода давно убедились, что невозможно учесть все тонкости художественного текста и остаться предельно верным оригиналу. Все элементы формы и содержания не могут быть воспроизведены детально. При любом переводе неизбежно какая-то часть материала теряется и отбрасывается, какая-то дается не в собственном виде, а в виде разного рода замен, трансформаций или эквивалентов, а зачастую привносится такой материал, которого нет в оригинальном произведении [5].

В связи со сказанным выше, стоит рассмотреть еще одну проблему перевода, а именно: в какой степени переводчик имеет право отступить от оригинала, так как задача переводчика – это не создание совершенно нового текста на основе оригинала, а все же его адекватная передача на язык перевода. Потому как это поднимает следующую немаловажную проблему: можно ли считать текст оригинала и перевода одним и тем же произве-

дением, или же стихотворное произведение, переведенное на другой язык, становится качественно новым произведением художественной литературы. Творчество хорошего переводчика состоит в своеобразной интерпретации оригинала, что в свою очередь подразумевает многообразие переводческих решений [6, с. 561].

Однако решениям не следует выходить за рамки того, что мы называем адекватным переводом, потому как одна из главных задач переводчика заключается в максимально полной передаче содержания текста оригинала.

Вопрос эквивалентности перевода или общности содержания (смысловой близости) текстов оригинала и перевода детально изучал в своих работах В. Н. Комиссаров. Автор считает, что различия в системах языка оригинала и перевода и особенностях создания текстов на каждом из этих языков в разной степени ограничивают возможность полного сохранения в переводе содержания оригинала. Поэтому переводческая эквивалентность может основываться на сохранении и, соответственно, утрате разных элементов смысла, содержащихся в оригинале, что зависит от того, какая часть содержания передается в переводе для обеспечения его эквивалентности [4, с. 14].

В своих работах И. Р. Гальперин подразделяет информацию художественного поэтического текста на два принципиально различных подвида: смысловую и эстетическую. Смысловая информация выступает как отражение в сознании реципиента определенной референтной, или относительной, ситуации и имеет, в свою очередь, две разновидности: фактуальную и концептуальную. Фактуальной информацией является сообщение о некоторых фактах и событиях, которые имели, имеют, либо будут иметь место в реальном или вымышленном мире. Такая информация содержится в любом тексте, в том числе художественном [цит. по: 7, с. 456–457].

Тем не менее любой художественный текст содержит, помимо поверхностной фактуальной информации, еще и глубинную концептуальную смысловую информацию, которая в подобном типе текстов гораздо важнее самих фактов и событий.

Стихотворный перевод представляется как метод перевода поэзии, при котором фактуальная информация оригинала передается на языке перевода только лишь стихотворной речью, а не поэтической. Это значит, что в ходе выполнения такого перевода переводчик уделяет значительно больше внимания передаче формы исходного текста, чем его содержанию. Этот вид перевода очень близок к оригиналу в отношении слов и выражений, а также в стилистическом отношении. Данный вид перевода полезен и пригоден для специальных и специфических целей. В результате данный вид перевода не подходит для передачи эстетической информации [8, с. 31].

Как было указано выше, поэтическое произведение представляет собой структурное единство разных уровней. Основой стихотворения является его метрико-ритмическая модель, которой подчиняется расположение лексических единиц в поэтическом тексте. Именно эта структура является одним из главных элементов при воссоздающем переводе, поскольку она во многом определяет форму поэтического текста.

У многих авторов теории литературы основной художественной функцией метрико-ритмической структуры является членение текста на эквивалентные сегменты [9, с. 16–17]. В отличие от естественного членения языка, где только слово обладает лексико-семантическим значением, в поэзии само слово делится на фрагменты, каждый из которых несет определенное самостоятельное значение [10, с. 214]. На повторениях данных фрагментов и строится метрико-ритмическая структура.

Безусловно, восприятие глубинного смысла художественного произведения напрямую зависит от личности адресата. При создании своего произведения автор предполагает возможность двусмысленного и многопланового прочтения текста и иногда преднамеренно включает соответствующие смысловые элементы, однако иногда даже из отдельно взятого высказывания читатель может извлечь гораздо больше информации, чем предполагал вложить в него автор, в частности информацию о самом авторе [11, с. 352]. Иногда глубинный смысл произведения может быть истолкован неверно или вовсе не воспринят адресатом.

Как известно, поэзия представляет собой один из самых сложных видов художественной литературы с точки зрения перевода в силу необходимости не только с наибольшей точностью передать замысел автора, но также, насколько возможно, сохранить рифму и ритм, особый шарм оригинального произведения. При переводе поэзии главной задачей переводчика остается сохранение внешней структуры текста, в связи с чем зачастую возникает необходимость использования таких переводческих приемов, как смысловое развитие, а иногда и целостное преобразование. Очевидно, что потерь избежать невозможно, однако задача переводчика заключается в том, чтобы добиться наибольшей точности и образности, сохранить «мелодию слов».

При переводе поэзии перед переводчиком всегда стоит важный выбор, какой аспект стихотворного произведения важнее: ритмический или смысловой. По нашему мнению, в данной ситуации перевод, выполненный автором оригинального произведения, является более точным, так как в этом случае автору нет необходимости проводить глубокий анализ произведения на лексико-семантическом уровне, выявлять темы и подтемы стихотворения, сопоставлять образы и явления. Автор произведения, являясь одновременно и переводчиком, нередко отходит от дословного перевода и заменяет одни образы другими, понятными реципиенту, сохраняя при этом идею, заложенную в стихотворении.

Рассмотрим стратегию перевода, использованную нами в ходе выполнения авторского перевода стихотворения «Чай».

Оригинал стихотворения	Перевод стихотворения
Чай	Tea
Зимний вечер, чай зеленый,	Winter, evening, tea with lemon,
ты, такой в меня влюбленный,	you’re in love with me forever.
смотрим фильм, все понарошку,	A good movie, I’m just kidding,
я ведь хитрая немножко,	I will not make your heart bleed and
чувствами легко играю,	although I can be a fox,
но черты не преступая.	there are lines no one should cross.
Ссоры, споры, примиренья,	Quarrels and conciliations,
тут уж воля провиденья,	Gods might have negotiations.
а потом все как обычно,	After all it goes as usual,
так тепло и так привычно,	it’s so cozy, warm and crucial.
ты со мной, а я царица,	I’m the Queen sharing no powers,
троном не хочу делиться.	but you’re still with me regardless.
Тихий вечер воскресенья,	Sunday evening is so quiet,
поцелуй, прикосновенья,	a few kisses as required.
но опять лицо скрываю,	But again my face is hidden,
тебя в сердце не пуская.	heart is locked, entry’s forbidden.
Страх во мне, постой немного	I’m afraid and you are waiting
у двери моей порога,	at the door without persuading.
маску я опять надела,	I’ve put on a mask again
чтобы боль не просвистела,	to avoid enormous pain,
не вонзилась вдруг стрелой,	shun another big betrayal
вмиг нарушив мой покой.	and protect my peaceful realm.
Но терпение не вечно,	But your patience lasts no longer,
больше ты не ищешь встречи.	your affection is not stronger.
Я расстроена, не скрою,	I am truly disappointed,
я была резка с тобою.	I’ve been rough, mean and flamboyant.
Ты смеешься, я не плачу,	You are laughing, I’m not crying,
поцелуй хоть на удачу	kiss me lightly I would like you
и иди своей дорогой,	to move on, to find your way,
я теперь поверю в Бога,	I’ll believe in God again.
но сама я виновата,	But this time I’m really guilty,
сердце в сейф свое запрятав.	hiding doesn’t seem so pretty.
Зимний вечер, чай зеленый,	Winter, evening, tea with lemon,
звезды в небе, фильм веселый,	stars are bright, the film is pleasant.
грусть во мне, но я ей рада,	I am both so sad and joyful,
ведь она моя награда,	I deserve it, though it’s awful,
повзрослела я с тобою,	I’ve grown up with you beside me,
буду я теперь другою.	now I’m different, I act wisely.
Слезы сквозь я улыбаюсь,	There are tears, but I’m smiling,
было дело, знаю, каюсь.	I have done a lot, no lying.
Тихий вечер воскресенья	Sunday evening is so quiet,
ветра вой и вдохновенье	wind is blowing, I’m inspired,
на меня нахлынет вдруг,	suddenly I’ve heard the knock,
и я слышу в двери стук.	if it’s you, I won’t be shocked.

Для того, чтобы проиллюстрировать то, как часто переводчику приходится делать нелегкий выбор между тем, сохранить смысл произведения или его структурную организацию, проанализируем одну из строф произведения: *Зимний вечер, чай зеленый, звезды в небе, фильм веселый, грусть во мне, но я ей рада, ведь она моя награда, повзрослела я с тобою, буду я теперь другою* ‘Winter, evening, tea with lemon, stars are bright, the film is pleasant. I am both so sad and joyful, I deserve it, though it’s awful, I’ve grown up with you beside me, now I’m different, I act wisely’.

Первую смысловую часть мы переводим практически дословно, используя минимальные лексико-грамматические трансформации, такие как *чай зеленый* – ‘tea with lemon’, *звезды в небе* – ‘stars are bright’, *веселый* – ‘pleasant’.

При переводе следующей смысловой части мы отходим от дословного перевода, чтобы не нарушить ритмической структуры произведения, сохраняя при этом основную идею и образность. В то же время мы изменяем синтаксическую структуру оригинального произведения и применяем лексико-грамматические трансформации. Имя существительное *грусть* становится прилагательным ‘sad’, а прилагательное *рада* – ‘joyful’. В обоих случаях лексические единицы не являются словарными эквивалентами оригинального стихотворения, однако они адекватно передают смысл произведения. Предложение *Ведь она моя награда* мы переводим свободно, добавляя дополнительное значение ‘though it’s awful’, которого не было в оригинальном стихотворении, ради сохранения ритмической структуры и общей согласованности произведения на композиционном уровне. В следующем предложении *Повзрослела я с тобою* мы изменяем лишь синтаксическую структуру предложения согласно нормам английского языка, в котором инверсия используется крайне редко ‘I’ve grown up with you beside me’. Следующее предложение *Буду я теперь другою* также подвергается изменениям на лексико-семантическом уровне. При переводе мы используем прием конкретизации ‘Now I’m different, I act wisely’, поясняя, что *буду другою* – значит ‘I act wisely’. Кроме того, для сохранения ритмической структуры мы изменяем временные рамки, заменяя будущее время текста оригинала на настоящее время в варианте перевода.

Подводя итог проделанной работы, отметим, что невозможно полностью сохранить как смысл оригинального стихотворения, так и форму. Структуры русского и английского языков очень различаются, и неверно будет утверждать, что существуют универсальные стратегии перевода стихов. На примере нами показано, что даже в рамках одного произведения мы используем различные методы и приемы, чтобы сохранить образность, красоту и мелодичность. Также мы вынуждены признать, что при переводе стихов главное место занимает сохранение формы, и лишь затем – содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Горбачевский, А. А.* Адекватность поэтического перевода в ее внутритекстовых и внетекстовых связях [Электронный ресурс] / А. А. Горбачевский // Человек и наука. – Режим доступа : http://cheloveknauka.com/adekvatnost-poeticheskogo-perevoda-v-ee-vnutritekstovyh-i-vnetekstovyh-svyazyah. – Дата доступа : 18.10.2017.
2. *Азнаурова, Э. С.* Прагматика художественного слова / Э. С. Азнаурова. – Ташкент : Фан, 1988. – 121 с.
3. *Алексеев, М. П.* Проблема художественного перевода / М. П. Алексеев. – Иркутск, 1931. – 50 с.
4. *Комиссаров, В. Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты) : учебник для фак-тов иностр. яз. / В. Н. Комиссаров. – М. : Высш. шк., 1990. – 253 с.
5. *Аполлова, М. А.* Грамматические трудности перевода / М. А. Аполлова. – М. : Междунар. отношения, 1977. – 136 с.
6. *Аристотель*. Политика / Аристотель ; пер. с древнегреч. С. А. Жебелева. – М. : Мысль, 1983. – 830 с.
7. *Ахмадулина, Б. А.* Стихотворение, подлежащее переводу / Б. А. Ахмадулина // Перевод – средство взаимного сближения народов / сост. А. А. Клышко. – М., 1987. – С. 456–458.
8. *Бархударов, Л. С.* Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов. – М. : Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
9. *Береговская, Э. М.* Стилистика в подробностях / Э. М. Береговская. – М. : Либроком, 2009. – 232 с.
10. *Богуславская, Г. П.* Языковая картина мира и культура народа / Г. П. Богуславская // Язык и культура. – 1996. – № 2. – С. 214–215.
11. *Винокур, Г. О.* Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур. – М. : Учпедгиз, 1959. – 492 с.

E. Y. Kireichuk
Minsk, Belarus

STRATEGIES OF ARGUMENTATION IN ARTISTIC DISCOURSE

Practical Rhetoric, alongside with the main types of social and political discourse, considers fiction for authors' rhetoric as a means of revealing the message. The rhetorical analysis of a literary text differs from classical text interpretation in that it is aimed at the explication of three kinds of persuasive appeals historically known as the Rhetorical Triangle: logos, ethos, and pathos. Logos is seen as the logical consistency of a message; ethos, as the author's / characters' credibility; and pathos, as an appeal to the emotional in the reader. A careful rhetorical analysis allows to elucidate the diversity of rhetorical devices in fiction and assess their impact on the reader.

Discussion of fiction within the course of Practical Rhetoric generally includes an exposition of the plots' historical and social context, analysis of problem issues in the "intensive reading" mode and a final presentation of the students' findings. Discussions have shown that the history play *Stuff Happens* by David Hare as a unique sample of fictionalized argumentative discourse can be effectively used for analysis of various problem issues of rhetoric and argumentation beyond the literary perspective, such as:

- The place of argument in contemporary life;
- Strategies for reading arguments (reading as a believer and as a doubter);
- Basic concepts of rhetoric (the rhetorical triangle, the enthymeme, the warrant, a genuine argument and a pseudo-argument, etc.);
- Means of creating effective pathos and ethos in argumentative discourse;
- Audience-based reasoning (appealing to supportive, neutral or resistant audiences);
- Logical fallacies in argumentation.

The study of fallacies in argumentation, "the murkiest of all logical endeavors" [1, p. 422], may present a special interest for a number of reasons. Fallacies are conventionally split into three categories derived from classical rhetoric: pathos, ethos, and logos. Depending on the type of appeal, "fallacies of pathos rest on a flawed relationship between what is argued and the audience for the argument; fallacies of ethos rest on a flawed relationship between the argument and the character of those involved in the argument; fallacies of logos rest on flaws in the relationship among statements of an argument." [Ibid, p. 421] Thus, analysis of the fallacy as the flipside of rhetoric's basic concepts and devices may contribute to their thorough revision, strong memorization, and effective application.

Furthermore, a proper study of the issue presupposes more than mastering avoidance of incorrect tools of argumentation which may weaken an argument's validity and logical consistency. Often, fallacies are deliberately used to convince or manipulate unsuspecting people, when the correctness of the logic is more or less obscurely discarded for the sake of winning the argument or brainwashing the audience. Specifically, fallacies are classified into formal (e.g., *non sequitur*) and informal (e.g., the "broken window" fallacy). Unlike the former breaking the laws of formal logic, the latter are unsystematic and contain no direct logical flaws that make their suppositions obviously invalid and therefore they may be challenging to recognize and disprove: "when we run across arguments that we 'know' are wrong, but we can't quite say why. They just don't 'sound right.' They look reasonable enough, but they remain unacceptable to us." [Ibid, p. 423] To a very substantial degree, "in evaluating arguments with informal fallacies, determining fallaciousness is a matter of judgment" [Ibid], which only amplifies their argumentation potential. So learning to identify and refute all kinds of fallacious appeals is an essential skill of a debater.

To illustrate the utmost variety of fallacious appeals in the play *Stuff Happens* and their crucial role in the argument, there have been chosen 45 instances of the text's most representative and impressive fallacies either generated by the characters or deduced by them in their opponents' arguments.

FALLACIES OF PATHOS

Appeal to Ignorance (*argumentum ad ignorantiam*) – assuming that a claim is true because it has not been or cannot be proven false.

1. BUSH: *God told me to strike Al Qaeda and I struck them, and then He instructed me to strike at Saddam, which I did* [2, p. 118].

Two Wrongs Make a Right (form of *tu quoque*) – a fallacy in which a claim of wrongdoing is countered with a similar claim.

2. BUSH: *I want you all to understand that we are at war, and we will stay at war until this is done. Nothing else matters.* ***Everything is available for the pursuit of this war.*** *Any barriers in your way, they're gone. Any money you need, you have it. This is our only agenda* [Ibid, p. 17].

3. POLITICIAN: *We know the world. We know how the world is. Something is decided. Something has to be done.* ***If we all waited for the perfect circumstances, nothing would ever be achieved*** [Ibid, p. 31].

Argument to Stirring Symbols (*argumentum ad populum*) – appeal to the fundamental beliefs, biases, and prejudices of the audience in order to sway opinion through a feeling of solidarity.

4. RUMSFELD: […] *Read* ***the Declaration of Independence****. It was written by* ***Thomas Jefferson*** *and he said – and I'll remind you of his words – that what makes governments legitimate is the consent of the people*. [Ibid, p. 99].

5. BUSH: *All of you, all in this generation of our military, have taken up the highest calling of history. And wherever you go, you carry a message of hope, a message that is ancient and ever new. In the words of* ***the prophet Isaiah, "To the captives, come out; and to those in darkness, be free"*** [Ibid, p. 114].

Appeal to Traditional Wisdom (*argumentum ad antiquitatem*) – an assumption supported solely because it has long been held to be true.

6. DE VILLEPIN*: France has* ***never*** *ceased to stand up right* ***in the face of history*** *and before mankind. In this temple of the United Nations, we are the guardians of an idea, the guardians of a conscience. This message comes to you today* ***from an old country****, France, from a continent like mine, Europe, that* ***has known*** *wars, occupation and barbarity* [Ibid, p. 107].

Appeal to Popularity (*argumentum ad populum*) – a proposition claimed to be true or good solely because many people believe it to be so.

7. POLITICIAN: *But* ***people of good will*** *also agree: The question of why we went in is no longer relevant. Is there a person – is there one serious person in this room – who proposes that having gone in to liberate our friends, we should now abandon them to the violence and uncertainty unleashed by that very liberation? […] But now* ***everyone*** *knows: For Iraq's sake, for our sake, surely, we have to finish the jo*b [Ibid, p. 32].

8. RUMSFELD: *That's what it's about. In this new world, in this new post-9/11 world […] And that is something which* ***all grown-up people*** *understand* [2, p. 100].

Appeal to Pity (*argumentum ad misericordiam*) – appealing to the audience's sympathetic feelings instead of giving objective grounds to support a claim.

9. RICE: *Like most Americans, I listened with some scepticism to the Cold War claim that America was a "beacon of democracy." My ancestors were property – a fraction of a man. Women were not included in those immortal constitutional phrases concerning the right of the people "in the course of human events" to choose who would rule* [Ibid, p. 6].

Provincialism – an assumption that the beliefs and practices of one's group are more common or more correct than they really are. A common variation is nationalism, or **Flag-Waving**: expecting others to agree on the basis of national identity.

10. BRIT IN NY: *"America changed." That's what we're told. "On September 11th everything changed."* ***"If you're not American, you can't understand."*** *The infantile psycho-babble of popular culture is grafted opportunistically onto America's politics. The language of childish entitlement becomes the lethal rhetoric of global wealth and privilege. Oh, a question, then. If "You're not American. You don't understand" is the new dispensation, then why not "You're not Chechen?" Are the Chechens now also licensed? Are Basques? "You don't understand. We're Palestinian, we're Chechen, we're Irish, we're Basque?" If the principle of international conduct is now to be that you may go against anybody you like on the grounds that you've been hurt by somebody else, does that apply to everyone? Or just to America? On September 11th, America changed. Yes. It got much stupider* [Ibid, p. 92–93].

Red Herring (*ignoratio elenchi*) – shifting the audience's attention from a crucial issue to an irrelevant one.

11. RUMSFELD: *I've seen the pictures. I've seen those pictures. I could take pictures in any city in America. Think what's happened in our cities when we've had riots, and problems, and looting. Stuff happens! But in terms of what's going on in that country, it is a fundamental misunderstanding to see those images over and over and over again of some boy walking out with a vase and say, "Oh, my goodness, you didn't have a plan." That's nonsense. They know what they're doing, and they're doing a terrific job. And it's untidy, and freedom's untidy, and free people are free to make mistakes and commit crimes and do bad things. They're also free to live their lives and do wonderful things, and that's what's going to happen here* [Ibid, p. 3].

12. AN ACTOR: *Asked in the same year whether the Americans are winning the war in Iraq, Donald Rumsfeld replies:*

RUMSFELD: ***Winning or losing is not the issue for "we," in my view, in the traditional, conventional context of using the words "winning" and "losing" in a war*** [Ibid, p. 116].

FALLACIES OF ETHOS

Appeal to the Person (*ad hominem*) – attacking the personality of the opponent rather than their arguments by name calling, appealing to prejudice (ethnic, racial, gender, religious) or to guilt by association (linking to extremely unpopular groups or causes).

13. BLAIR: *How can I work through the UN if Saddam won't admit he's got anything? I mean, really! This was Saddam's chance. Why didn't he take it?*

CAMPBELL: *Because* ***he's got the IQ of parsley*** [2, p. 87].

14. RUMSFELD: *I know why we're going to war. Because the man is a* ***lunatic*** *and we can't afford the risk that one day he* ***might team up with terrorists*** [Ibid, p. 100].

Strawperson (*argumentum ad logicam*) – substituting a person's actual position with a distorted, exaggerated, or oversimplified version of the argument.

15. CHENEY: *Saddam Hussein has violated 17 UN agreements. The UN has 173 pages of concerns about weapons of mass destruction. Therefore. The only question is: "Does the UN still have a role?" That's the question. Is the UN an East River chattering factory? Is it an expensive irrelevance? Is this or is this not an organization which still has the authority to enforce its own resolutions? Does it have the chops?* [Ibid, p. 59].

Moral High Ground – a reference to the status of being respected for remaining moral, and upholding a universally recognized standard of justice or goodness.

16. BUSH: *Make no mistake. The United States will hunt down and punish those responsible for these cowardly acts. Freedom itself was attacked this morning by a faceless coward. And freedom will be defended* [Ibid, p. 16].

17. MCCAIN: *We are a great nation, united in freedom's defense, and called once again to make the world safe for freedom's blessings to flourish. The quality of our greatness will determine the character of our response* [Ibid, p. 77].

FALLACIES OF LOGOS

Loaded Question (*plurium interrogationum*) – asking the opponent a question that will put them in a bad light no matter what they answer.

18. DINNER GUEST: *How do you feel about the 100,000 innocent Iraqis who have died as a result of this invasion?*

BLAIR: *I don't accept that figure. I've seen that figure and it's wrong. I couldn't sleep at night if 100,000 people had died.*

DINNER GUEST: ***But you can sleep if 50,000 have died?***

AN ACTOR: *Blair does not reply* [Ibid, p. 119].

False Dilemma – oversimplifying a complex issue so that only two choices appear possible.

19. BUSH: *Every nation, in every region, now has a decision to make. Either you are with us or you are with the terrorists* [Ibid, p. 26].

Correlation without Causation (*post hoc*) – assuming that event *x* causes event *y* because event *x* preceded event *y*.

20. POWELL: *[…] If anyone's stupid enough to think this is payback time for whatever grudge they happen to be nursing against the US – be it Kyoto or the criminal court or […] how they hate McDonalds – then what they'll be doing in effect is condemning Iraqi women and children to the sort of bombardment which is going to make them wish they'd never been born. And possibly civil chaos afte*r [2, p. 75].

Slippery Slope (form of *reductio ad absurdum*) – an assertion that a relatively small first step leads to a chain of related events culminating in some significant (usually negative) effect.

21. RICE: *There will always be some uncertainty about how quickly he can acquire nuclear weapons.* ***But we don't want the smoking gun to be a mushroom cloud*** [Ibid, p. 61].

Hasty Generalization (*secundum quid*) – making a too broad or a hasty conclusion without considering all of the variables.

22. BLAIR: *The state of Africa is a scar on the conscience of the world. But if the world as a community focused on it, we could heal it. And if we don't, it will become deeper and angrier. This is the moment to tackle the problems* ***from the slums of Gaza to the mountain ranges of Afghanistan*** [Ibid, p. 27].

Faulty Analogy – an analogy too dissimilar to be effective.

23. POWELL: *The Roman Empire. I'm familiar with the analogy. The Romans would always go out of their way to make an announcement: "You are now dealing with the Roman Empire." Yeah. So if you pricked a senator in Rome, if you just pricked him through his toga with a pin, then Roman soldiers would seek out the village you came from – wherever it was – anywhere in the empire – however far-flung – and they would kill all your family and burn down your house, they'd slaughter everyone in sight and rape all your daughters, just to make the point, just to put a message across: Don't prick senators. But, sir, we're not Romans. And last time I looked at the constitution, we were still a republic, not an empire* [Ibid, p. 51].

Propositional Fallacy (*non sequitur*) – an inference that does not follow logically from the premises; a statement that is not clearly related to anything previously said.

24. BUSH: *My faith frees me. Frees me to put the problem of the moment in proper perspective. Frees me to make decisions which others might not like. Frees me to enjoy life and not worry about what comes next. You know I had a drinking problem. Right now I should be in a bar in Texas, not in the Oval Office, and not a bar. I found God. I am here because of the power of prayer* [Ibid, p. 9].

25. CHENEY: *A return of inspectors would provide no assurance whatsoever of Saddam's compliance with UN resolutions. On the contrary, there is a great danger that it would provide false comfort that Saddam was somehow "back in the box." Simply stated there is no doubt that Saddam Hussein has weapons of mass destruction* [Ibid, p. 61].

Circular reasoning (*circulus in demonstrando*) – a type of reasoning in which the proposition is supported by the premises, which is supported by the proposition, creating a circle in reasoning where no useful information is being shared.

26. TENET: *There is no confirming intelligence, no, that they are definitely producing chemical or biological weapons. I am not claiming that. I'm saying: "Look at the photo – look at it – and what you will see is a factory clearly consistent." And if they were producing such weapons – if – if they were, if such weapons were being produced, then this – seen here – would be the kind of factory, this looks just like the factory from which such weapons would come* [2, p. 14].

Contradiction in Terms – a statement that seems to contradict itself because of a logical incompatibility between two or more propositions.

27. CHIRAC: *My position is that* ***whatever the circumstances*** *France will vote "no", because she considers* ***tonight*** *that there are no grounds for waging war* [Ibid, p. 110].

Begging the Question (*petitio principii*) – a faulty syllogism providing what is essentially the conclusion of the argument as a premise, or passing unreliable provisions (rumors, stereotypes) for arguments supposedly proving the thesis.

28. LT GENERAL: *Why is this man in the White House? The majority of Americans did not vote for him. Why is he here? And I tell you that he's in the White House because God put him there for a time such as this* [Ibid, p. 9].

29. JOURNALIST: *What is the word, then, for those of us in the West who apply one standard to ourselves, and another to others? What is the word for those* ***who claim to love democracy and yet who will not fight to extend democracy to Arabs as well****?* [Ibid, p. 15].

30. BUSH: *The history, the logic and the facts lead to one conclusion: Saddam Hussein's regime is a grave and gathering danger. […] Saddam Hussein […] continues to develop weapons of mass destruction.* ***The first time we may be completely certain he has a nuclear weapon is when, God forbids, he uses one*** [Ibid, p. 65].

31. DE VILLEPIN: *I'm looking at this contradiction and trying to make some sense of it. My point is this: You can't come to the UN, then announce that the UN has failed if it gives you any result but the one you want. You can't do that. Put it another way:* ***You can't play football and be the referee as well****. That isn't playing fair* [Ibid, p. 72].

32. BLAIR: *They're all going to say "Oh great – look – this is great, he's not serious, Saddam can't be serius because – look at this – he's pretending to have no weapons.* ***So now we've a perfect excuse to go to war without the UN****"!* [Ibid, p. 87].

33. RUMSFELD: *I'll tell you what's legitimate. What we do is legitimate* [Ibid, p. 99].

As can be seen, actual "textbook" errors in reasoning or sloppily worded expressions which the speaker would gladly take back are few – such are examples ## 25, 35, and of course 13, the one lending the play its title (the phrase that strikes a minor character as "the most racist remark" he has "ever heard" [Ibid, p. 119]).

In the majority of the cases, the inconsistency of reasoning is not so easy to deduce and expose – it is intricate, hidden, and used as a deliberate rhetoric

strategy of influence and manipulation. Often, the fallacious appeals combine for an ever-greater impact on the audience who thus are much likely to be misled and fail to spot the flawed reasoning, e.g.:

- Extract #30 combines a hasty generalization with an appeal to pity and an appeal to fear;
- In #12, the speaker spots cherry picking (suppressing evidence, giving incomplete evidence) together with an overdose of provincialsm in the counterargument and also notes the weight of a loaded question;
- The effect of the loaded question in quote #23 is enhanced by an appeal to pity and oversimplification and additionally sustained through emphatic syntax – a string of rhetorical questions;
- The speaker's oversimplified two-wrongs-make-a-right manipulative endeavour in example #5 is commented upon by other characters as "simplistic", using "the jejune language", "straight out of *Lord of the Rings*", "stupid", "best understood by the fact there are mid-term Congressional elections coming up in November" [Ibid, p. 33] later in the text;
- Instance #11, probably the trickiest and best veiled of all, deserves a brief description. The speaker's retrospective thunders on race and gender discrimination in the USA may seem compelling as an argument firmly based on ethos, but on second thoughts, they turn out a pathetic blend of a double appeal to pity, flag-waving and a contextual fallacy. The speaker herself could not have been a sufferer under those sad conditions far back in history, rather, she is an epitome of what gender and race minorities can achieve in America today. Moreover, how the oppression of the abovemetioned classes of Americans or a presumably disadvantaged status of any one of them connect to the present-day issues of the US's foreign policy, or whether they justify and entitle any course of action chosen by its government as inherently moral and correct remains beyond a watchful reader's comprehension.

In literature as an art, emotional appeal is unquestionably a primary tool of communicating messages to the reader. That is why the principal element of the rhetorical structure of a literary work is pathos, ethos and logos synergizing and supporting it.

In teaching reading and rhetoric as practical foreign language disciplines, the play *Stuff Happens* may provide experimental study material to stimulate a heuristic appreciation of postmodern fiction, introduce a range of complex literary concepts (such as intertextuality, intermediality, the history play, verbatim theatre), and develop students' linguistic competencies.

REFERENCES

1. *Ramage, J. D.* Writing arguments : a rhetoric with readings / J. D. Ramage, J. C. Bean. – 4th ed. – Needham Heights, MA : Allyn & Bacon, 1998. – 723 p.
2. *Hare, D.* Stuff Happens / D. Hare. – London : Faber & Faber Plays, 2006. – 144 p.

В. Ф. Руцкая, А. У. Таболіч
г. Мінск, Беларусь

ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ І ПЕРАКЛАД АНГЛІЙСКІХ САНЕТАЎ

Інтэрпрэтацыя – тлумачэнне, раскрыццё сэнсу твора, а таксама творчае раскрыццё вобраза. Сувязь інтэрпрэтацыі з перакладам бясспрэчная. Гэтая сувязь слушна падкрэсліваецца ў наступным прыкладзе: «Янка Купала дасягаў большага майстэрства перакладу, калі спалучаў пераклад са сваёй паэтычнай інтэрпрэтацыяй» [1, с. 554].

Пераклад паэзіі – асобы від перастварэння. Галоўнай мэтай паэтычнага перакладу з'яўляецца перадача зместавай і эстэтычнай інфармацыі. Паводле перакладчыка і навукоўцы С. Ф. Ганчарэнкі, паэтычны пераклад – феномен інтэрлінгвакультурны [2, с. 107].

Для паэзіі важнай лічацца фактуальная і канцэптуальная інфармацыі – паведамленне пра некаторыя з'явы або факты і бачанне аўтарам карціны свету. Але самай галоўнай для паэзіі з'яўляецца эстэтычная інфармацыя.

Няма сумнення, што вершы павінны перакладацца вершамі. В. Брусаў, вядомы майстар перакладу, лічыў, што вершы, перакладзеныя прозай, паміраюць [3, с. 230].

Многія літаратары і перакладчыкі трымаюцца думкі, што пераклад – дзейнасць на мяжы навукі і мастацтва. Таму тэорыя перакладу лічыцца як лінгвістычнай, так і літаратуразнаўчай дысцыплінай. Выбар інтэрпрэтацыйнай пазіцыі, перанос мастацкай рэчаіснасці арыгінала і яго стылістыкі ў новы культурны асяродак адносяцца да галіны мастацтва. Адным з патрабаванняў да мастацкасці твора лічыцца памкненне да гармоніі, адчуванне магчымасцей паэтычнага слова, яго поліфанічнасці і месцазнаходжання ў радку [4, с. 5–7].

Галоўная мэта перакладу – узнаўленне арыгінала, але гэта не значыць, што пераклад роўны арыгіналу. Ён павінен быць роўным па ўздзеянні на чытача.

Пераклад характарызуецца таксама некаторай вольнасцю, асабліва пры перастварэнні паэзіі. Тут галоўным павінна быць не «батанічная» дакладнасць, а перадача настрою і сітуацыі. Замена, напрыклад, *ружы* на *фіялку* або *салаўя* на *жаваранка* сустракаецца даволі часта пры перакладзе паэзіі і не лічыцца недахопам.

Трэба памятаць таксама, што сучасныя патрабаванні да перакладу адрозніваюцца ад патрабаванняў ранейшых эпох, таму што многія са сродкаў, задавальняючых чытача ў іншай гістарычнай сітуацыі, не задавальняюць яго цяпер (напрыклад, літаральнасць, антычная метрыка, арнаментальнасць і інш.).

Супастаўленне арыгінала і перакладу – адзін з найбольш эфектыўных спосабаў вывучэння сувязі паміж рознымі моўнымі сістэмамі. У галіне мастацкага перакладу, акрамя моўных сістэм, важнымі з'яўляюцца ўзаемасувязі з літаратурай, культурай, прагматыкай тэксту ў чужым асяродку і г.д.

Паэзія, асабліва лірычная, заўжды была складанай для перакладу ў параўнанні, напрыклад, з эпічнай прозай. Па-першае, галоўная канцэптуальная і эстэтычная нагрузка ў лірычнай паэзіі цесна звязана з нацыянальнымі лінгвістычнымі і лінгвакультурнымі асаблівасцямі арыгінала – кампазіцыяй, граматычным, лексічным, фанетычным і культурным кантэкстам. Па-другое, лінгвістычны і лінгвакультурны кампаненты рэалізуюцца ў лірыцы ў рамках пэўнай вершаванай формы, якая мае свае традыцыі ў кожнай літаратуры. Па-трэцяе, спецыфіка вершаванага тэксту стварае эфект зместавага характару (паралелізм, пераносы, рыфмаванне) [5, с. 94]. І нарэшце, у лірыцы часта няясным застаецца канцэптуальны кампанент твора. Таму важныя для мастацтва формы непазбежна трансфармуюцца.

Мэтаю нашага даследавання было выяўленне ролі інтэрпрэтацыі пры перакладзе на беларускую і рускую мовы санетаў Джона Кітса і Уільяма Шэкспіра. Перакладчыкамі былі Язэп Семяжон, Рыгор Барадулін, Самуіл Маршак, Барыс Пастарнак, Уладзімір Дубоўка.

Санет звычайна складаецца з 14 радкоў і раздзелены на 2 чатырохрадкоўі і 2 трохрадкоўі. Кожны радок мае 10 складоў. Спынімся на санеце «Конік і цвыркун» / «On the Grasshopper and Cricket» Джона Кітса (John Keats) і перакладах Семяжона і Барадуліна. Для прыкладу прыгадаем па чатыры радкі з арыгінала і перакладаў:

The poetry of earth is never dead. // When all the birds are faint in the hot sun // And hide in cooling trees, a voice will run // From hedge to hedge about the new-mown mead;

Спрадвеку б'е і будзе біць крыніца // Паэзіі зямлі. У сухавей, // Калі ад смагі змушаны спыніцца // Хор птушак дзесьці ў скошанай траве (пер. Я. Семяжона);

Мацней за смерць паэзія зямлі: // Прывянуць птушкі ў засені ад спёкі, // Прачнецца голас радасці далёкі // З раскошы, як з зялёнай араллі (пер. Р. Барадуліна).

Як бачым, Семяжон у першым радку выкарыстаў антанімічны пераклад. Далей, ён піша пра *сухавей*, а Кітс пісаў пра гарачыню, ад якой птушкі хаваюцца ў прахалодных дрэвах і спыняюць спевы. У Барадуліна першы радок гучыць дакладней, а ў другім радку ён выкарыстоўвае слушную метафару *прывянуць птушкі*, дадае слова *радасць* і замяняе *скошаны луг* на зялёную *араллю*. І той, і другі страчваюць вобраз кустоўя (*hedge*), якое з'яўляецца англійскай рэаліяй. У абодвух перакладчыкаў не згаданы пачынальнік траскатні. Барадулін дадае вобразы *стагоў, аблокаў* і іх *велічавасці.* Семяжон трапна параўноўвае коніка з *гарэзным шаляніцам*, чаго няма ў арыгінале. Калі Барадулін захоўвае вобраз пустазелля (*быллё*), то Семяжон акцэнтуе ўвагу на часе адпачынку (мабыць, дзеля захавання рыфмы).

Далей Барадулін ужывае метафары *паэзія не замаўкае, мароз куе цішыню, скарга коніка.* Семяжон апускае вобраз *сумнага* вечара і дадае вобраз *пустэчы снежнай цаліны.* Барадулін піша, што песня цвыркуна

трапяткая, а ў арыгінале яго песня даволі рэзкая (*shrills*). Выраз *one in drowsiness half-lost* трэба разумець як той, хто задрамаў. Удалай нам бачыцца алітарацыя ў Семяжона (*цвырчыць цвыркун*).

Параўноўваючы двух беларускіх перакладчыкаў, мы бачым, што Барадулін дакладней перадаў змест арыгінала, хаця дадаў некаторыя вобразныя сродкі. Семяжон дапускаў некаторыя вольнасці. Дарэчы, яго за гэта не раз папракалі, але паэтычнасць яго перакладаў бясспрэчная.

Што датычыцца рыфмы, то ў арыгінале яна мужчынская і мае структуру а-б-б-а-а-б-б-а в-г-д-в-г-д. У Семяжона яна часцей жаночая, яе структура – а-б-а-б-а-б-а-б в-г-в-г-д-д. У Барадуліна рыфма наступная – а-б-б-а-а-б-б-а в-г-в-д-г-д. Як бачым, структура рыфмы першага слупка цалкам супадае, у другім слупку ў перакладчыкаў адбываюцца змены.

Рытмічная структура радкоў у арыгінале – 44444445444544. У перакладзе Семяжона рытмічная структура наступная – 434543444444444, у Барадуліна – 44444434334444. Усё залежыць, вядома, ад таго, як прачытае верш выканаўца, але ў цэлым вымалёўваецца наступны «партрэт»: калі лічыць, што ўсе значныя словы павінны быць націскнымі, то выглядае, што ў беларускіх перакладах рытм меней упарадкаваны. Мы лічылі таксама колькасць складоў у радку – іх 10 або 11. На нашу думку, гэта адбываецца таму, што складовая структура беларускіх слоў адрозніваецца ад англійскіх. Рытм у англійскай мове такталічыльны, а ў беларускай ён бывае таксама складалічыльным [6, с 79].

Цяпер прааналізуем рускія пераклады. На рускую мову санет перакладзены многімі перакладчыкамі, але мы выбралі перастварэнні Самуіла Маршака і Барыса Пастарнака з назвай «Кузнечик и сверчок». Як прыклад прыгадаем першы слупок:

Вовеки не замрет, не прекратится // Поэзия земли. Когда в листве // От зноя ослабев, умолкнут птицы, // Мы слышим голос в скошенной траве… (пер. С. Маршака);

В свой час своя поэзия в природе. // Когда в зените день и жар томит // Притихших птиц, чей голосок звенит // Вдоль изгородей скошенных угодий (пер. Б. Пастарнака).

Вобразы, якія адэкватна перадаў Маршак, наступныя: *поэзия земли не умрет*, *от зноя ослабев, звенит кузнечик.* Страчаны вобразы: *с куста на куст*, *холодные деревья*, *мороз сковал тишину*. Дададзены вобразы *торжества* и *метели*, *мертвого покоя*, *ласкового тепла.*

У Пастарнака вымалёўваецца наступная карціна: трансфармаваны вобразы: *паэзія зямлі не памірае*, *ён пачынальнік*, *скошанага луга.* У Пастарнака конік – гультай і спявак, які не мае сораму, хаця пра гэта Кітс не ўзгадвае. Але Пастарнак – адзіны з перакладчыкаў згадаў англійскую рэалію *hedge*, а таксама ў яго перакладзе прысутнічае думка, што нехта задрамаў і яму падалося, што ў траве трашчыць конік.

Што датычыцца рыфмы, то яна не цалкам супадае па структуры з арыгіналам: у Маршака а-б-а-б-а-б-а-б в-г-в-г-д-д. У Пастарнака наступная структура: а-б-б-а-а-б-б-а в-г-г-в-д-д. Ніжэй прыводзім табліцу з рыфмамі арыгінала і перакладаў (табл. 1).

Табліца 1

Структура рыфмы ў санеце «Конік і цвыркун»

Кітс	Семяжон	Барадулін	Маршак	Пастарнак
Dead	*Крыніца*	*Зямлі*	*Прекратится*	*Природе*
Sun	*Сухавей*	*Спёкі*	*Листве*	*Томит*
Run	*Спыніцца*	*Далёкі*	*Птицы*	*Звенит*
Mead	*Траве*	*Араллі*	*Траве*	*Угодий*
Lead	*Упіцца*	*Палі*	*Насладиться*	*Мелодий*
Done	*Харастве*	*Аблокі*	*Торжестве*	*Стыд*
Fun	*Шаляніца*	*Валокі*	*Кузнечик*	*Сыт*
Weed	*Дзве*	*Быллі*	*Две*	*Хороводе*
Never	*Смерці*	*Замаўкае*	*Смерти*	*Своя*
Frost	*Цаліны*	*Цішыню*	*Метель*	*Молчаливой*
Shrills	*Верце*	*Трапяткая*	*Верте*	*Переливы*
Ever	*Сцяны*	*Цвыркуна*	*Щель*	*Жилья*
Lost	*Мятлюзе*	*Дню*	*Печек*	*Дрему*
Hills	*Лузе*	*Чутна*	*Притаится*	*Знакомый*

Як відаць з табл. 1, поўнае супадзенне ў першай частцы санета маюць пераклады Барадуліна і Пастарнака.

У цэлым, на наш погляд, найбольш удалым перакладам санета ў плане захавання формы і вобразаў з'яўляецца пераклад Барадуліна, а ідэю ўсе перакладчыкі перадалі слушна.

Далей мы прааналізавалі санет 130 Уільяма Шэкспіра. Перакладалі яго на рускую мову многія паэты (А. Чайкоўскі, О. Румер, А. Фінкель, І. Мамуна і інш.), а таксама студэнты Мінскага лінгвістычнага ўніверсітэта [7, с. 128]. Мы выбралі пераклады Самуіла Маршака і Уладзіміра Дубоўкі.

Санет 130 – жартаўлівае рамантычнае апісанне чарнявай дамы. Паэт кідае выклік тым санетыстам, якія пішуць пра каханне ў традыцыйным і залішне ўзвышаным стылі. А ён бачыць сваю любую зусім іншай, не падобнай да іх, але яна яму дарагая і наймілейшая. Прыгадаем першыя чатыры радкі:

My mistress' eyes are nothing like the sun; // Coral is far more red than her lips red; // If snow be white, why then her breasts are dun; // If hairs be wires, black wires grow on her head;

Ее глаза на звезды не похожи, // Нельзя уста кораллами назвать, // Не белоснежна плеч открытых кожа, // И черной проволокой вьется прядь (пер. С. Маршака);

Да зорак не падобны любай вочы, // Каралі – шмат за вусны чырваней, // Не златакосая – пад колер ночы, // А снег – бялей смугі яе грудзей (пер. У. Дубоўкі).

Ідэя і агульны змест санета перадаюцца абодвума перакладчыкамі адэкватна: каханая лірычнага героя, хоць і не зусім прыгожая, але самая любая для яго. І хаця яе вусны – не каралі, а валасы нагадваюць чорны дрот, няма колеру ружаў на яе твары, яе хада даволі цяжкая, але ў параўнанні з тымі, каго так хваляць іншыя паэты, яна натуральная. Таму лірычны герой яе абагаўляе і кахае.

У арыгінале кожны радок мае 10 складоў, а ў перакладах назіраюцца адступленні (Маршак – 5, Дубоўка – 8). Прычына, мабыць, у тым, што рускія і беларускія займеннікі *ее, яе* і флексіі *-ая, -ае* маюць два склады, але пры чытанні ўслых яны рэдукуюцца.

Арыгінал мае 4 рытмагрупы ў кожным радку. У беларускім перакладзе акцэнтная структура радкоў 3, 7, 9, 11, 14 не адпавядае арыгіналу, у рускім – радкі 1, 10, 11, 12 маюць тры акцэнтныя групы. У арыгінале рыфма мужчынская, у перакладах – мужчынская і жаночая (*тело, пах*). Структура рыфмы супадае ў абодвух перакладчыкаў (гл. табл. 2).

Табліца 2

Структура рыфмы санета 130 ў арыгінале і перакладах

Шэкспір	Маршак	Дубоўка
Sun	*Похожи*	*Вочы*
Red	*Назвать*	*Чырваней*
Dun	*Кожа*	*Ночы*
Head	*Прядь*	*Грудзей*
White	*Белой*	*Дамаскіх*
Cheeks	*Щек*	*Руках*
Delight	*Тело*	*Краскі*
Reeks	*Лепесток*	*Пах*
Know	*Линий*	*Мілай*
Sound	*Челе*	*Нясе*
Go	*Богини*	*Хадзіла*
Ground	*Земле*	*Усе*
Rare	*Едва ли*	*Свеце*
Compare	*Оболгали*	*Кабецін*

У першых двух радках Шэкспір параўноўвае вочы любай з зоркамі (сонца – гэта вялікая зорка), а вусны з караламі. Перакладчыкі ствараюць такія ж самыя параўнанні, але беларускі пераклад нам падаецца больш адэкватным паводле структуры (*Coral is far more red than her lips red / Каралі – шмат за вусны чырваней / Нельзя уста кораллами назвать*).

Далей Шэкспір параўноўвае колер скуры са снегам, а валасы – з чорным дротам. Дубоўка ўжывае тыповае параўнанне (*чорныя як ноч*), але апускае частку вобраза (*пруткія валасы*), а ў Маршака валасы – як чорны дрот.

У Дубоўкі жанчына не златакосая (адкуль ён ведаў, што яна насіла косы?). Шэкспір узгадвае дамаскія ружы, у якіх чырвоны колер паступова пераходзіць у белы. У Маршака атрымалася недакладнасць – злучнік *или* паказвае на тое, што ружы ёсць белыя і чырвоныя. Дубоўка колер не ўзгадвае, але дадае колер рук (магчыма для рыфмы). Гаворачы пра дыханне каханай, паэт піша, што яе дыханне нельга параўнаць з чароўным водарам парфумы, а ў Дубоўкі *краскі* маюць лепшы пах. Маршак ужывае канкрэтызацыю кветак – *фіялкі*. Голас любай гучыць зусім не так, як музыка. Тут Маршак піша пра *совершенные линии и свет на челе* (недакладнасць). І нарэшце, у радках 11 і 12 сцвярджаецца, што жанчыне далёка да багіні, бо яна тупае па зямлі. У перакладзе Маршака багіня *шествует*, жанчына *ступает*, у Дубоўкі яна ходзіць звычайна.

Што датычыцца Дубоўкі, то навукоўца Дз. Бугаёў пісаў, што паэту і перакладчыку ўласціва выдатнае майстэрства гукавай інструментоўкі, высокая культура рыфмы і рытмічнай арганізацыі радка, віртуознае валоданне фармальнымі элементамі верша [8, с. 232].

У апошніх радках паэт клянецца, што яго каханая – рэдкая з’ява ў параўнанні з тымі, каго хлусліва апісвалі раней. Складваецца ўражанне, што Дубоўку хочацца ўбачыць жанчыну крыху прыгажэйшай (напрыклад, слова *reek* азначае ‘нясе непрыемны пах’, а ў перакладзе – *духмяныя вусны, валасы чорныя, але не як дрот*). А вось словам *кабецін* ён вяртае вобраз у паняцце звычайнасці. Пераклад канцоўкі Маршаком гучыць больш узнёсла.

Такім чынам, у перакладах санета 130 выявіўся індывідуальны падыход да інтэрпрэтацыі верша. Лексіка Маршака больш кніжная (*чело, уста, шествовать*), а Дубоўка карыстаўся звычайнай лексікай. Слова *кабета* лічыцца размоўным у наш час, а слова *кабецін* адносіцца да прыметнікаў. Як паказаў аналіз, у перакладчыкаў адчуваецца індывідуальнасць у інтэрпрэтацыі санетаў, тэндэнцыі перакладу таго часу (першая палова мінулага стагоддзя), уласная стратэгія перакладчыкаў, прэферэнцыі ў выбары рыфмаванай структуры, вобразных сродкаў і іншыя рысы. Найбольш сучасным нам бачыцца пераклад Барадуліна, больш кніжным – пераклад Маршака. Пераклады санетаў Шэкспіра Дубоўкам паводле стылістычнага рэгістра мовы ўспрымаюцца больш натуральнымі і бліжэйшымі да мовы Шэкспіра. (Аб гэтым сведчаць апытанні чытачоў, лінгвістаў МДЛУ ў 2010 годзе.)

Агульная выснова заключаецца ў наступным: інтэрпрэтацыя арыгінала перад перакладам – гэта не толькі лінгвістычны аналіз твора, але таксама культуралагічны і гістарычны, а таму перакладчыку трэба мець шырокі філалагічны кругагляд.

ЛІТАРАТУРА

1. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. – Мінск : БелСЭ, 1977–1984. – Т. 2 : Г–К. – 1978. – 768 с.

2. *Гончаренко, С. Ф.* Поэтический перевод поэзии: константы и вариативность / С. Ф. Гончаренко // Тетради переводчика. – М., 1999. – Вып. 24. – С. 107–122.

3. *Брюсов, В. Я.* Фиалки в тигле / В. Я. Брюсов // Лингвистические аспекты теории перевода. – Ереван, 2007. – С. 280–287.
4. *Золян, С.* Семантика и поэтика поэтического перевода / С. Золян. – Ереван : Лингва, 2007. – 151 с.
5. *Лотман, Ю. М.* О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1999. – 846 с.
6. *Нехай, О. А.* Сравнительная типология английского и белорусского языков / О. А. Нехай, Т. В. Поплавская. – Минск : Высш. шк., 1983. – 173 с.
7. Строки от сердца: стихотворения на разных языках. Переводы / отв. ред. А. В. Зубов. – Минск : Ковчег, 2018. – Вып. 4. – 156 с.
8. *Бугаёў, Дз. Я.* Спавядальнае слова: літаратурная крытыка, успаміны / Дз. Я. Бугаёў. – Мінск : Маст. літ., 2001. – 327 с.

КРЫНІЦЫ ПЕРАКЛАДАЎ

1. Английская поэзия в русских переводах. – М. : Прогресс, 1981. – 686 с.
2. Галасы з-за небакраю. Анталогія паэзіі свету ў беларускіх перакладах XX стагоддзя. – Мінск : Лімарыус, 2008. – 895 с.
3. *Шекспир, У.* Сонеты / У. Шекспир. – М. : Радуга, 1984. – 367 с.
4. *Шэкспір, У.* Санеты. Трагедыі / У. Шэкспір. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 479 с.
5. *Tabolich, A. U.* English Poetry in Belarusian Translations / A. U. Tabolich. – Minsk : MSLU, 2000. – 107 p.

СТРАНОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛЬНЫХ ВЫЗОВОВ

А. А. Гойло
г. Минск, Беларусь

К ВОПРОСУ О НОРМЕ В АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ*

Языковая норма. Термин *норма* употребляется как в широком, так и в узком смыслах: «В широком смысле под нормой подразумевают традиционно и стихийно сложившиеся способы речи, отличающие данный языковой идиом от других языковых идиомов» [1, с. 21]. В таком случае термин сближается с понятием узуса. В узком смысле – это, в первую очередь, «результат целенаправленной кодификации языка. Подобное понимание нормы неразрывно связано с понятием литературного языка, который иначе называют нормированным, или кодифицированным» [Там же, с. 22].

Таким образом, как подчеркивает Л. П. Крысин, синонимично употреблять термины *норма* и *узус* можно только в случае некодифицированных форм существования языка [Там же]. Применительно к литературному языку следует различать *систему*, *норму* и *узус*: «Литературная норма объединяет в себе и языковую традицию, и кодификацию, которая во многом основывается на этой традиции. Тем самым литературная норма противопоставлена, с одной стороны, системе (не все, что допускает языковая система, одобрено нормой), а с другой – речевой практике, узусу: в речевой практике вполне обычны бóльшие или меньшие отклонения как от традиционной нормы, так и от тех нормативных предписаний, которые содержатся в грамматиках и словарях» [Там же, с. 23].

Норма представляет собой культивируемый обществом набор устойчивых языковых средств. Однако понимание нормы будет достаточно однозначным лишь в отношении языков, которые постоянно используются населением одной страны. Если же язык применяется жителями многих стран, находящихся на значительном отдалении друг от друга, ответ на вопрос о том, что считать нормой, становится менее очевидным.

Цель данной статьи – систематизировать существующие подходы к решению проблемы нормы в английском языке.

Норма в английском языке. По данным Д. Кристала за 2001 год, английский язык в качестве родного или второго языка использует около 760 млн человек по всему миру. Для большей части из них (примерно 431 млн) английский язык является вторым языком (L2). Всего на английском языке говорят в 76 странах и территориях по всему миру [2, p. 62–65].

* Исследование выполнено при поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований (проект Г18М-062).

По вопросу о норме в английском языке лингвисты высказывали иногда прямо противоположные мнения. Чаще всего в дискуссиях поднималась проблема нормы в странах, где английский язык используется в качестве второго языка, таких как, например, Индия, Сингапур или ЮАР. Как правило, в таких случаях английский язык имеет статус государственного, но не является родным для большинства жителей.

Одним из наиболее известных лингвистов, подчеркивавших развитие собственных норм английского языка в таких странах, был Б. Качру [3]. Идею о развитии новых норм критиковал Р. Квирк, в качестве аргумента предлагая тот факт, что данные нормы не кодифицированы [4, p. 235]. Р. Квирк также отмечал, что обычно принимаемые за норму акролектные* разновидности местных разновидностей английского поразительно похожи на установленную норму стандартного английского [Там же, p. 236].

В настоящее время, однако, стабильность и факт использования местных разновидностей английского языка в широком диапазоне коммуникативных ситуаций признается большинством лингвистов, равно как и право таких разновидностей на установление своих норм [5].

Типология разновидностей английского языка Б. Качру. Одним из вариантов описания многообразия вариантов английского языка стала предложенная Б. Качру круговая модель разновидностей английского. Исследователь основывался на исторических и политических аспектах использования английского языка в соответствующих странах [6, p. 29]. Согласно этой модели существующие в мире разновидности английского языка делятся на три круга [Там же, p. 28–31].

1. Внутренний круг (*The Inner Circle*). К этому кругу относятся национальные разновидности английского языка в Великобритании, США, Канаде, Австралии и Новой Зеландии. Этот круг охватывает те страны, в которых английский язык занимает позицию родного – *English as a native language* (*ENL*). Так как свои национальные разновидности в этих странах уже устоялись и установилась их норма, разновидности, относящиеся ко внутреннему кругу, называют нормообеспечивающими (*norm-providing*).

2. Внешний круг (*The Outer Circle*). Данный круг включает в себя разновидности английского языка в тех странах, где английский используется в качестве второго языка – *English as a second language* (*ESL*), например, в Индии и на Филиппинах. Вследствие активного использования английского в этих странах вместе с другими языками он приобретает ярко выраженные новые черты. Поэтому разновидности английского, относящиеся ко внешнему кругу, называют нормообразующими (*norm-developing*).

---

* «Акролект – вариант языка, возникающий в посткреольском континууме в результате смешения креольского языка и языка-лексификатора. <...> [Акролект] употребляется образованными слоями общества, обладает самым высоким социальным престижем и занимает высшую ступень в иерархии языковых вариантов посткреольского континуума» [7, с. 20]. Под посткреольским континуумом понимается «разновидность контактного континуума, [которая] развивается в ситуациях, когда суперстратный язык (близкий к базисному) начинает активно конкурировать с креольским языком (креолом), в результате чего возникают многочисленные промежуточные варианты» [7, с. 169].

3. Расширяющийся круг (*The Expanding Circle*). В этот круг входят разновидности английского языка, существующие в странах, где английский используется в качестве иностранного языка – *English as a foreign language* (*EFL*), в частности, в Японии, Южной Корее, России, Беларуси, Китае и др. Разновидности, входящие в этот круг, не имеют собственной нормы и, соответственно, опираются на внешние нормы, установленные в странах внутреннего круга. Таким образом, разновидности, относящиеся к расширяющемуся кругу, называют нормозависимыми (*norm-dependent*).

Динамическая модель эволюции разновидностей английского. Процесс развития норм в национальных разновидностях английского языка хорошо иллюстрирует предложенная Э. Шнайдером динамическая модель эволюции разновидностей английского [8, p. 21–55]. В рамках данной модели Э. Шнайдер стремится описать общие процессы, характерные для формирования всех национальных разновидностей английского языка.

В основе этой модели лежит понимание эволюции постколониальных разновидностей как последовательности этапов, на которых происходит изменение самосознания людей (в наиболее общем смысле), проживающих на определенной территории в колониальной обстановке, и связанных с этим языковых изменений [Там же, p. 29].

Изменения в самосознании происходят в рамках восприятия оппозиции «свой – чужой». Для первых колонистов образ «своего» напрямую связан с их родной страной, в то время как коренное население и его культура отчетливо воспринимается как «чужая». Со временем связь колонистов с родной страной ослабевает, у них появляется новый концепт «своего», в который входит их сообщество на новой территории и в который они затем постепенно включают коренное население. Родную страну они начинают воспринимать как «чужую». Со стороны коренного населения тоже происходят похожие изменения: первоначально колонисты воспринимаются как «чужие», но, когда коренному населению становится понятно, что они будут вынуждены жить вместе неопределенно долгое время, их восприятие «своего» начинает постепенно включать в себя колонистов. При этом изменения в языке отражают данные изменения в самосознании [Там же, p. 29–30].

Исследователь Э. Шнайдер выделяет пять этапов развития разновидностей английского языка: основание, экзонормативная стабилизация, нативизация, эндонормативная стабилизация и дифференциация. Границы этих этапов достаточно условны, и сама модель описывает скорее общие тенденции в развитии разновидностей английского языка [Там же, p. 30]. Наиболее важными для формирования локальной нормы являются этапы нативизации и эндонормативной стабилизации, поэтому детально мы рассмотрим только их.

Стадии *основания* и *экзонормативной стабилизации* в целом характеризуются постепенным переходом от редких контактов между колонистами и коренным населением к медленному расширению сфер коммуникации. В языке колонистов происходят незначительные изменения – заимствуются некоторые важные слова из местных языков, в первую очередь, топонимы [Там же, p. 33–40].

На этапе *нативизации*, как показывает Э. Шнайдер [8, p. 40–48], сообщество колонистов находится в стадии перехода от принятия родной страны как источника политической силы, а также языкового и культурного ориентира, к стремлению к независимости. Многие колонии на этом этапе ее в итоге добиваются, хотя и сохраняют культурную и психологическую связь с бывшей колониальной державой. Социальная дистанция между колонистами и коренным населением значительно сокращается. Оба сообщества видят себя как постоянных жителей конкретной территории.

На данном этапе происходят значительные изменения в социолингвистических условиях существования развивающейся разновидности английского языка. Контакты между представителями обоих сообществ происходят регулярно и в них вовлекается уже не только меньшинство, но и значительная часть людей из обеих групп, выступающих в различных ролях во множестве ситуаций. Для того чтобы взаимодействие оказывалось успешным, необходима определенная степень приспособления со стороны представителей обеих групп, в первую очередь, со стороны коренного населения.

Сообщество колонистов на данном этапе условно делится на два лагеря: более консервативных носителей английского, которые до сих пор считают себя тесно связанными с родиной и ориентируются на британский английский как на нормативный, и инноваторов, чаще контактирующих с коренным населением и способных заимствовать лексику и другие элементы из местного языка с целью повысить эффективность коммуникации. Очевидность отклонения местного языка от образцового британского английского ставит вопрос о том, стоит ли продолжать считать британскую разновидность нормативной. Несмотря на сопротивление со стороны консервативных носителей английского, со временем готовность к принятию местного узуса (в том числе и в формальных ситуациях) постепенно возрастает. Инновации в употреблении языка начинаются с индивидуальных предпочтений, характерных лишь для небольшого количества говорящих. Однако позже подобные языковые варианты переходят в разряд привычных для все большего числа людей, после чего конкретные черты становятся новыми правилами, принятыми подавляющим большинством говорящих.

Этап *эндонормативной стабилизации* [Там же, p. 48–52] является важнейшим для закрепления новой нормы. Обычно он следует за обретением политической независимости, необходимой для официального утверждения местной разновидности языка. Переход между этапами нативизации и эндонормативной стабилизации может быть как плавным, так и резким. Второй случай подразумевает под собой некое чрезвычайное политическое событие, в ходе которого происходят изменения в самоидентификации жителей.

Обретение населением психологической независимости и развитие нового самосознания приводят к постепенному принятию местных форм английского языка как способа выражения нового самосознания, что также требует кодификации местных вариантов в качестве нормы национальной разновидности английского: обычно в первую очередь закрепляется в словарях лексика, после чего новая норма отражается в грамматиках.

Этап эндонормативной стабилизации также помогает разрешить неоднозначность в терминологии. Словосочетания «English in X» и «X English» можно отнести к третьему (нативизация) и четвертому (эндонормативная стабилизация) этапам соответственно. Таким образом, становится однозначным ответ на вопрос, остается ли язык, «английским в Гонконге» или же он развился в самодостаточный «гонконгский английский» – оба термина описывают разные этапы развития формирования разновидностей.

На последнем этапе в уже окончательно развившейся разновидности английского языка постепенно появляются характерные этнические, региональные или другие разновидности: происходит дифференциация [8, p. 52–55].

Международная норма английского языка. Учитывая кажущуюся чрезвычайной гетерогенность английского языка, возникает вопрос: существует ли международная норма английского языка или же есть только конкретные нормы отдельных его разновидностей? На данный вопрос, пожалуй, тяжело ответить однозначно. В целом, концепция международного английского языка определяет *International English* как английский язык, используемый жителями различных стран в межкультурной коммуникации. Важной его особенностью является акцент на взаимопонимании – используемые языковые средства должны быть понятны всем участникам коммуникации. Набор же конкретных языковых черт установить достаточно трудно [9]. Существует еще один схожий термин для описания международного английского – *English as a Lingua Franca* (*ELF*) [10].

Несколько другой точки зрения придерживаются П. Традгилл и Дж. Ханна. В их понимании существует *Standard English* как инвариант английского языка, совмещающий в себе нормативные черты, общие для всех *ENL*-разновидностей. Отдельные разновидности внутреннего круга при этом (например, американский английский или австралийский английский) авторы называют разновидностями *Standard English* [11].

Таким образом, английский язык существует во множестве форм, среди которых можно выделить как L1-разновидности, так и L2-разновидности. Многообразие разновидностей английского языка и сложность языковых ситуаций в странах, где используется английский язык, ставят существование общей нормы английского языка под вопрос. Так, L2-разновидности могут демонстрировать достаточную степень стабильности, при которой может возникать новая норма, характерная только для данной разновидности, что подразумевает множественность норм в английском языке. Появление новых норм обусловлено эволюцией разновидностей английского языка, в процессе которой они проходят через пять этапов: основания, экзонормативной стабилизации, нативизации, эндонормативной стабилизации и дифференциации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Крысин, Л. П.* К соотношению системы языка, его нормы и узуса / Л. П. Крысин // Коммуникативные исследования. – 2017. – № 2 (12). – С. 20–31.

2. *Crystal, D.* English as a global language / D. Crystal. – N. Y. ; Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2003. – 224 p.
3. *Kachru, B. B.* The spread of English and sacred linguistic cows / B. B. Kachru // Language spread and language policy: issues, implications, and case studies / ed. P. H. Lowenberg. – Washington, D.C., 1988. – P. 207–229.
4. *Quirk, R.* The question of standards in the international use of English / R. Quirk // Language spread and language policy: issues, implications, and case studies / ed. P. H. Lowenberg. – Washington, D.C., 1988. – P. 229–242.
5. *Bamgbose, A.* Torn between the norms: innovations in world Englishes / A. Bamgbose // World Englishes. – 1998. – Vol. 17, № 1. – P. 1–14.
6. *Mesthrie, R.* World Englishes: the study of new linguistic varieties / R. Mesthrie, R. M. Bhatt. – N. Y. ; Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2008. – 296 p.
7. Словарь социолингвистических терминов / В. А. Кожемякина [и др.] ; под ред. В. Ю. Михальченко. – М. : Ин-т языкознания РАН, 2006. – 312 с.
8. *Schneider, E. W.* Postcolonial English: varieties around the world / E. W. Schneider. – N. Y. ; Cambridge : Cambridge Univ. Press, 2007. – 384 p.
9. *Seidlhofer, B.* A concept of international English and related issues: from "real English" to "realistic English"? [Electronic resource] / B. Seidlhofer // Strasbourg: Language Policy Division, Council of Europe. – Mode of access : https://www.coe.int/T/DG4/linguistic/Source/SeidlhoferEN.pdf. – Date of access : 11.04.2018.
10. *Dewey, M.* English as a lingua franca and globalization: an interconnected perspective [Electronic resource] / M. Dewey. – Mode of access : https://pdfs.semanticscholar.org/e7e0/168c6523fd9281f9455fccbdc1fa90572322.pdf. – Date of access : 11.04.2018.
11. *Trudgill, P.* International English: a guide to the varieties of Standard English / P. Trudgill, J. Hannah. – 5th ed. – Routledge, 2013. – 160 p.

D. D. Kozikis
Minsk, Belarus

THE UNFORESEEN INFLUENCE OF BREXIT ON THE STATUS OF ENGLISH IN THE EUROPEAN UNION

As a result of the UK 2016 referendum on Britain's membership of the European Union Leave supporters won by 52 % with more than 30 million people voting. Thus the British government headed by Theresa May was set to tackle awesome problems which the country faced with its departure from the European Union ending a 44-year political and economic union. However, one should remember that in the 2016 referendum Northern Ireland and Scotland voted to remain. The greatest uncertainty associated with leaving the EU is that no country has ever done it before so no one can predict the exact result. As the clock keeps ticking to the March 29 2019 deadline the British government and the leaders of the European Union are increasingly pressed to tackle and settle scores of issues related to Britain's departure from the European Union. However, one challenging

aspect which many seem to disregard is that Great Britain will no longer have the right to control the choice of the national language into which the European bodies translate. Today every member state of the European Union has the right to have documentation translated into their national language and the European Union is proud of its linguistic diversity being the largest translation organization in the world with the staff using English for most political, scientific publications.

With the departure of the U.K. English would cease to be official in the EU because of a lack of English-speaking countries. The Republic of Ireland named Irish as a national language though indeed only about 50 thousand Irish citizens converse daily in the Republic of Ireland, mainly in its western regions. However, with Britain's departure from the European Union English would lose its status as an official language in the European Union. Before 1973 when Britain joined the Common Market French was the dominant language in the Common Market. This situation remained until the Scandinavian countries joined the Common Market choosing English as their official language in the late 1990s. The process was further consolidated when the Eastern European countries chose to use English making it the dominant language in Europe. France today with Britain leaving the European Union would opt to see the French language restore its previous status. One should also remember that France was a founding member of the EU. Within this context France's tough attitude towards Britain would not be favourable concerning the traditional status of English.

Another important aspect which one should bear in mind is to be aware of the difference between the status of an official language and a working language. Hence in the new context no English translation would be available or accepted at the meetings and other languages of the member states may claim to be working languages in published documents. In the United Nations there are 6 official languages but only English and French are working languages. To keep English as an official language would require agreement by all member states. However, there is a regulation regarding the official languages of the European Union made in 1958, which did not exclude English as being one.

As regards the desire of continental Europeans to speak English, those employed by the EU have to an increasing extent found English to be their natural choice of working language, and it is now the case that the vast majority of meetings throughout Europe are conducted in English and the majority of written documentation is produced in English. The tradition to speak, read and write English is an integral component of globalization. Europeans, following the Chinese and others in Asia, have chosen English as their preferred language of communication, especially among the youth.

Over the past 20 years there has been a movement for greater use of English in the European Union. UK membership in the Union does not have any substantial influence on the decision among continental Europeans to use English. People in Europe have found, through English, an opportunity to communicate with others from throughout the world and like the Chinese and others in Asia, chosen English as their preferred foreign language. The youth in Europe are

attaining proficiency in English at an unprecedented rate. In this context there is no reason to assume that the growing popularity of English within the European Union will decline in the post-Brexit era. They will, moreover, become more dependent on the translation services and more importantly, they will no longer find their use of English under scrutiny from "native-speakers". Thus English will evolve in much the same manner as other second-language varieties with greater influence from the community of mother tongues. Such processes are already underway, and they will accelerate when the British leave the European Union. The very processes that make possible the emergence of a second-language variety will be more pronounced without the presence of Language One users. The American-English spelling variant may be deemed to be more preferable. It is quite likely that the Europeans, like the Americans in their early history, and later, the Australians in the 1980s will decide to make their own dictionaries. However, concerning educational standards at schools Brexit will have a lesser impact due to a decline in the usage of British English as compared to American English. Moreover, because of difficulties with work/residence permits for British subjects the number of British citizens living in Europe would decline which could affect British English as a standard.

Given all above it is noteworthy to refer to an interesting dissertation submitted by Anthony Dimitri Policastro for defence in 2017 at Padua University (Italy) devoted to the present topic of discourse: Status of English in the European Union after Brexit. One may fully agree with the author's final conclusion: "Concerning the EU, the use of English as a procedural language concerns its use as a lingua franca rather than a dominant vernacular" [1].

REFERENCES

1. *Policastro, A. D. A.* Status of English in the European Union after Brexit [Electronic resource] / A. D. A. Policastro ; Universita Degli Studi Di Padova. – Mode of access : http://tesi.cab.unipd.it/57181/1/Anthony_Dimitri_Avigliano_Policastro_2017.pdf. – Date of access : 12.03.2018.

Г. Н. Липай
г. Минск, Беларусь

ОТДЕЛЕНИЕ ЦЕРКВИ ОТ ГОСУДАРСТВА: УНИКАЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ В США

Первая поправка к Конституции Соединенных Штатов Америки, принятая в 1791 году как важнейшая часть Билля о правах, гласит: «Конгресс не должен издавать ни одного закона, относящегося к установлению религии либо запрещающего свободное ее исповедание, либо ограничивающего свободу слова или печати, или право народа мирно собираться и обращаться к правительству с петициями об удовлетворении жалоб» [1]. Основываясь

на статье VI, закрепившей, что «не может быть затребовано какое-либо подтверждение религиозных убеждений в качестве условия для занятия какой-либо должности либо официального поста, учрежденных Соединенными Штатами» [Там же], в дальнейшем эта поправка стала трактоваться как принцип отделения церкви от государства. Данные положения основного закона страны безусловно закрепили светский характер государства, одновременно наделяя граждан США правом на свободу вероисповедания. Более того, в 1998 году Конгресс США принял Закон о международной свободе вероисповедания с целью «осудить нарушения свободы вероисповедания и содействовать другим правительствам в продвижении основополагающего права на свободу вероисповедания» [2]. Согласно соцопросу, проведенному в 2012 году журналом «The Atlantic» совместно с Институтом Эспена, 67 % из 2 000 респондентов назвали свободу вероисповедания второй из ключевых ценностей (после свободы слова), которые являются примерами морального превосходства США над другими странами [3].

До 1947 года, впрочем, первая поправка применялась только к федеральному правительству, но после судебного иска «Эверсон против панели образования Нью-Джерси» [4] ее действие распространилось на законодательство всех штатов. Последующие судебные решения Верховного суда США, как, например, «А. Лемон против Д. Курцмана» [5], закрепили принципы законотворчества, касающегося религии (так называемый Тест Лемона). В частности, с 1940-х до конца 80-х гг. большинством юристов принцип разделения церкви и государства трактовался строго: все функции правительства должны носить светский характер, правительство не имеет права поощрять членство в какой-либо деноминации и поддерживать какие-либо религиозные институты финансово либо любым иным образом. Когда же в 1980-е гг. Верховными судьями начали становиться консерваторы, принцип отделения церкви от государства получил иную трактовку: что он маргинализирует религию и насаждает культуру безверия [6].

Религиозность в США находится на достаточно высоком уровне по сравнению со многими европейскими и азиатскими странами: согласно Центру исследований Пью, всего 22,8 % американцев являются атеистами, агностиками либо не имеют религиозных взглядов [7] (по сравнению с Республикой Беларусь, где неверующими себя считало 41,1 % населения по состоянию на ноябрь 2011 года [8]). Вместе с тем количество верующих христиан в стране за последние годы продолжает падать, особенно среди так называемых миллениалов; с 2007 по 2014 год падение составило почти 8 %, а опрос компании Гэллап, проведенный в 2017 году, указывает на дальнейший рост количества американцев, не считающего религию важной частью своей повседневной жизни, до 33 % [9].

Таким образом, количество людей, не относящих себя ни к какой организованной религии, достигло одной пятой населения США, а треть населения не считает влияние религии заметным в своей деятельности. На фоне всего этого (учитывая также положения первой поправки) стоит рассмотреть положение атеистов в США.

В политической жизни страны, согласно Конституции, не должно наличествовать каких-либо ограничений к занятию государственных должностей (статья VI, The No Religious Test Clause [1]). Таким образом, люди, не исповедующие ни одну из авраамических либо иных религий или являющиеся убежденными атеистами, могут быть государственными служащими без каких-либо ограничений. Однако в Конституциях восьми штатов – Арканзаса, Мэриленда, Миссисипи, Северной и Южной Каролины, Пенсильвании, Теннеси и Техаса – сохраняются положения, предполагающие наличие у кандидатов на государственную должность определенных религиозных воззрений или дискриминирующие тех, у кого таковых нет. Эти положения были опровергнуты только в ходе судебного разбирательства в деле «Торкасо против Уоткинса» в 1961 году [10], в ходе которого Верховный суд единогласно вынес вердикт, что запрет на занятие должности государственного нотариуса прямо противоречит первой и четырнадцатой поправкам Конституции США (XIV поправка в первом разделе гласит, что «ни один из штатов не должен издавать или применять законы, которые ограничивают привилегии и льготы граждан Соединенных Штатов [1]). После созданного прецедента все подобные положения местных конституций, несмотря на их наличие, автоматически стали считаться противоречащими основному закону страны и соответственно недействительными.

Некоторые штаты требуют принесения присяги со словами «Да поможет мне Господь» у граждан, которые выступают свидетелями или присяжными в суде, работают нотариусами и т.п. На федеральном уровне эти слова произносятся судьями федеральных судов и судьями Верховного суда США при вступлении в должность [11]. Эти слова не являются обязательными при произнесении клятвы при вступлении в должность президента страны, которая прописана в Конституции без данной формулировки: «Я торжественно клянусь (или заявляю), что буду добросовестно исполнять должность Президента Соединенных Штатов и по мере всех своих сил поддерживать, охранять и защищать Конституцию Соединенных Штатов» (статья II, раздел I) [1]. Однако стоит отметить, что первые упоминания фразы «Да поможет мне Бог» в президентской клятве зафиксированы в 1865 году, после принесения инаугурационой клятвы А. Линкольна [12], а современная форма, которую в том числе произносят при вступлении в должность сенаторы и представители, находится в употреблении с 1884 года, и употребляется постоянно с 1933 года – первой инаугурации Ф. Д. Рузвельта. Большая часть президентов страны, соответственно, приносила эту клятву с такой формулировкой в конце, хотя это и не требуется по закону. В ходе инаугурационной церемонии также распространенной практикой является молитва, что опять же не отражено ни в одном законодательном акте.

Судебный иск, выдвинутый в 2008 году преподобным Майклом Ньюдоу из Первой атеистической церкви подлинной науки против Верховного судьи США Джона Робертса, требовал убрать фразу «Да поможет мне Бог» из текста инаугурационной речи, поскольку она прямо противоречит первой

поправке и нарушает принцип отделения церкви от государства [13]. Суд вынес вердикт в пользу ответчика, постановив, что данная фраза не является обязательной, а ее произнесение является прерогативой президента в качестве личной молитвы.

Также стоит отметить то, что принесение присяги в ходе вступления в государственную должность (в том числе в ходе инаугурации) либо в суде нигде не требует, помимо добавления слов «Да поможет мне Бог», клясться на Библии, что, тем не менее, является распространенной практикой. Барак Обама в ходе своей инаугурации на втором сроке клялся сразу на двух: одной, принадлежавшей Линкольну, и второй, принадлежавшей Мартину Лютеру Кингу [14]. Люди, выбирающие вместо клятвы вариант аффирмации (без Библии и фразы «Да поможет мне Бог»), рискуют тем, что их показания будут восприниматься в негативном ключе судьями и присяжными, так как большая часть американцев по-прежнему ассоциирует мораль с религией, из-за чего присяжные и судьи воспринимают показания атеистов в негативном ключе, что ухудшает возможность получения ими судебного решения в свою пользу [15].

На государственном уровне фраза «Мы верим в Бога» была закреплена в Кодексе США (раздел 36, часть А, глава 3 параграф 302) [16], а с 1957 года начала появляться на купюрах и монетах США. Она является частью гимна страны с 1814 года [17]. В числе прочего она закреплена как девиз штата Флорида и должна находиться на видном месте во всех школах штата, употребляется на печати штата с 2014 года и должна присутствовать в каждом классе государственных учебных заведений в Миссисипи, наносится на полицейские автомобили в некоторых округах в Иллинойсе и Техасе. В марте 2018 года законы об обязательной демонстрации этой надписи в учебных заведениях были вынесены на обсуждение в Теннеси (где он был принят подавляющим большинством голосов) и Арканзасе [18].

Наконец, в каждой государственной школе США в 46 штатах из 50 (исключения составляют Вермонт, Айова, Вайоминг и Гавайи) ученики и учителя регулярно приносят Клятву верности флагу США, которая закреплена на законодательном уровне в формулировке «Я клянусь в верности флагу Соединенных Штатов Америки и республике, которую он символизирует, одной нации под Богом, неделимой, со свободой и справедливостью для всех». В 2004 году Верховный суд США постановил, что употребление фразы «под Богом» не является нарушением принципа отделения церкви от государства.

Что касается общественной жизни США, то большинство верующих воспринимают атеистов зачастую только в негативном ключе, напрямую увязывая отсутствие веры в Бога с отсутствием морали и каких-либо ингибиторов противоправного поведения; верующие преимущественно не доверяют атеистам (это характерно не только для США) [19].

В ходе ряда психологических тестов в США, проведенных в 2014 году, было установлено, что респонденты (как верующие, так и атеисты) приписывают такие преступления, как инцест, каннибализм, серийные убийства и некрозоофилия с гораздо большей вероятностью людям, не верящим в Бога, чем людям верующим [20].

Проведенный в 2006 году Университетом Миннесоты соцопрос показал, что 39,6 % респондентов «не разделяет свое видение американского общества» с атеистами, а 47,6 % опрошенных не хотели бы, чтобы их дети сочетались браком с атеистами; при выборе из таких социальных групп, как гомосексуалисты, латиноамериканцы, евреи/иудеи, мусульмане и афроамериканцы, атеисты неизменно вызывали наибольший негатив [21]. В последние годы отношение к атеистам несколько улучшилось: как фиксирует в своих опросах Центр исследований Пью, с 2014 года, когда «теплые чувства» к атеистам испытывало 41 % опрошенных, к 2017 году это число выросло до 50 %; стоит отметить, правда, что в плане положительного отношения к людям других деноминаций ниже атеистов оказались только мусульмане [22].

Эти отношения имеют далеко идущие последствия: в частности, ни один президент США не был атеистом (Томас Джефферсон был деистом, Линкольн воспитывался в религиозной семье, Кеннеди был католиком, все остальные принадлежали к разным ветвям протестантизма) [23]. Атеисты ни разу не занимали должность главного судьи Соединенных Штатов Америки, а в Конгрессе 114 созыва (сейчас 115) только одна политик являлась открытой приверженкой нетеистических убеждений (по новому созыву на сегодняшний момент нет данных) [24]. В ходе президентских выборов наибольшим плюсом для кандидата будет наличие военной службы, управленческого опыта в гос-секторе или бизнесе, а наименьшее количество избирателей согласится отдать свой голос за атеиста по состоянию на период, предшествоваший последней избирательной кампании [25].

Атеизм родителей может являться препятствием при усыновлении детей. Суд может отказать в заявке семье, в которой религиозное воспитание находится на ненадлежащем уровне и/или отсутствует, как указано в статье Ю. Волоха на примере более 70 судебных решений из 18 штатов [26].

В качестве комичного прецедента также можно указать, что атеистам нельзя вступать в Организацию бойскаутов Америки (Хартия ОБА, статья IX, раздел I); Организация герлскаутов Америки таких ограничений не имеет. Более того, на момент сдачи в печать данной статьи Организация бойскаутов допустила прием в свои ряды девушек, но по-прежнему сохранила формулировку «On my honor I will do my best to do my duty to God and my country» в своей клятве [27].

Все вышеперечисленное наглядно демонстрирует уникальный подход политических кругов к принципу отделения церкви от государства и особенности восприятия атеистических взглядов широким обществом в Соединенных Штатах Америки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конституция США [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/cnstUS.htm/. – Дата доступа : 10.04.2018.
2. International Religious Freedom Act of 1998 [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.uscirf.gov/international-religious-freedom-act-1998/. – Date of access : 10.04.2018.
3. 21 Charts That Explain American Values Today [Electronic resource]. – Mode of access : https://www.theatlantic.com/national/archive/2012/06/21-charts-that-explain-american-values-today/258990/. – Date of access : 10.04.2018.
4. Everson versus Board of Education, 330 U.S. 1 (1947) [Electronic resource] // US Supreme Court. – Mode of access : https://supreme.justia.com/cases/federal/us/330/1/. – Date of access : 10.04.2018.
5. Lemon versus Kurtzman, 403 U.S. 602 (1971) [Electronic resource] // US Supreme Court. – Mode of access : https://supreme.justia.com/cases/federal/us/403/602/. – Date of access : 10.04.2018.
6. *Green, S. K.* The Separation of Church and State in the United States [Electronic resource] / S. K. Green. – Oxford research encyclopaedias, 2014. – Mode of access : http://americanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-29/. – Date of access : 10.04.2018.
7. Religious Landscape Study [Electronic resource] // Pew research center. – Mode of access : http://www.pewforum.org/religious-landscape-study/. – Date of access : 10.04.2018.
8. Religion and denominations in the Republic of Belarus [Electronic resource] // The Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Belarus. – Mode of access : http://mfa.gov.by/upload/pdf/religion_eng.pdf. – Date of access : 10.04.2018.
9. 2017 Update on Americans and Religion [Electronic resource]. – Mode of access : https://news.gallup.com/poll/224642/2017-update-americans-religion.aspx. – Date of access : 10.04.2018.
10. Torcaso versus Watkins, 367 U.S. 488 (1961) [Electronic resource] // US Supreme Court. – Mode of access : https://supreme.justia.com/cases/federal/us/367/488/. – Date of access : 10.04.2018.
11. Oaths of justices and judges [Electronic resource] // US Code. – Mode of access : https://www.law.cornell.edu/uscode/text/28/453/. – Date of access : 10.04.2018.
12. *Morris, B. F.* Memorial Record of the Nation’s Tribute to Abraham Lincoln / B. F. Morris. – Washington, D.C. : W. H. & O. H. Morrison, 1865. – P. 6.
13. The Inaugural Case [Electronic resource] // Restorethepledge.com. – Mode of access: http://www.restorethepledge.com/live/litigation/inaugural/docs/2008-12-30%20Original%20Complaint.pdf. – Date of access: 10.04.2018.
14. Presidents should not swear in on a Bible [Electronic resource]. – Mode of access : https://edition.cnn.com/2013/01/17/opinion/obeidallah-bible/index.html/. – Date of access : 10.04.2018.

15. Affirming versus Swearing Oaths in Court [Electronic resource]. – Mode of access : https://www.thoughtco.com/affirming-vs-swearing-oaths-in-court-250184/. – Date of access : 10.04.2018.
16. National motto [Electronic resource] // US Code. – Mode of access : https://www.law.cornell.edu/uscode/text/36/302/. – Date of access : 10.04.2018.
17. The Star Spangled Banner [Electronic resource]. – Mode of access : https://web.archive.org/web/20130126153519/http://www.thenationalanthemproject.org/lyrics.html/. – Date of access : 10.04.2018.
18. In God We Trust [Electronic resource]. – Mode of access : https://en.wikipedia.org/wiki/In_God_We_Trust/. – Date of access : 10.04.2018.
19. Global evidence of extreme intuitive moral prejudice against atheists [Electronic resource] / W. M. Gervais [et al.] // Nature Human Behaviour. – 2017. – Vol. I. – Mode of access : https://www.nature.com/articles/s41562-017-0151.epdf. – Date of access : 10.04.2018.
20. *Gervais, W. M.* Everything Is Permitted? People Intuitively Judge Immorality as Representative of Atheists [Electronic resource] / W. M. Gervais // PLoS ONE. – 2014. – Mode of access : https://doi.org/10.1371/journal.pone.0092302. – Date of access : 10.04.2018.
21. University Study on American Attitudes towards Atheists [Electronic resource]. – Mode of access : https://www.thoughtco.com/study-american-attitudes-towards-atheists-248478/. – Date of access : 10.04.2018.
22. Americans Express Increasingly Warm Feelings Toward Religious Groups Atheists [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.pewforum.org/2017/02/15/. – Date of access : 10.04.2018.
23. Almost all U.S. presidents, including Trump, have been Christians [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/01/20/almost-all-presidents-have-been-christians/. – Date of access : 10.04.2018.
24. Faith on the Hill. The Religious Composition of the 114th Congress [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.pewforum.org/2015/01/05/faith-on-the-hill/2/. – Date of access : 10.04.2018.
25. For 2016 Hopefuls, Washington Experience Could Do More Harm than Good [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.people-press.org/2014/05/19. – Date of access : 10.04.2018.
26. *Volokh, E.* Parent-Child Speech and Child Custody Speech Restrictions [Electronic resource] / E. Volokh // New York University Law Review. – 2006. – Vol. 81:631. – Mode of access : http://www2.law.ucla.edu/volokh/custody.pdf/. – Date of access : 10.04.2018.
27. Charter and Bylaws of the Boy Scouts of America [Electronic resource]. – Mode of access : https://filestore.scouting.org/filestore/pdf/bsa_charter_and_bylaws.pdf/. – Date of access : 10.04.2018.

А. В. Ломовая
г. Минск, Беларусь

ОСОБЕННОСТИ ДВУЯЗЫЧНОЙ НОМИНАЦИИ ТОПОНИМИЧЕСКИХ ОБЪЕКТОВ ИРЛАНДИИ

Ирландский язык на протяжении всего XX века выступал как символ национального самосознания. После обретения Ирландией независимости в 1922 г. и по настоящий день государственная политика направлена на закрепление главенствующей роли ирландского языка: ирландский язык стал обязательным предметом во всех государственных школах, а с 2007 г. является одним из официальных языков Евросоюза [1, л. 51, 62]. В то же время Ирландская республика относится к тем странам, в которых существует официальное двуязычие. Согласно статье 8 Ирландской Конституции, ирландский язык как язык национальный, объявляется первым официальным языком, а английский язык – вторым официальным языком. Кроме того, статья допускает исключительное пользование одним из указанных языков в одной или нескольких официальных отраслях на всей территории государства [2].

Языковая ситуация в современной Ирландии является довольно неоднозначной. Доминирование английского языка проистекает из множества факторов исторического, политического и экономического характера. Не последнюю роль играет глобализация и повсеместное распространение английского как языка межкультурного общения. Все это негативно сказывается на развитии ирландского как языка повседневного общения. Согласно данным последней переписи населения 2016 г. (*Census 2016*), число говорящих на ирландском языке составляет 1 миллион 760 тысяч человек (из 5,5 миллионов населения), из них 73 803 человека говорят по-ирландски вне сферы образования каждый день, 111 473 – каждую неделю, а 586 535 – еще реже. В то же время каждый третий респондент в возрасте от 10 до 19 лет (30,1 %) ответил, что не говорит по-ирландски [3].

Одной из попыток поддержать и упрочить положение ирландского языка является обязательное двуязычное (на английском и ирландском языках) отражение топонимических объектов (названий городов, рек, озер, гор), а также урбанонимов (названий таких городских объектов, как площади, рынки, улицы, музеи и т.д.). Так, в Дублине повсеместно наблюдаются двуязычные надписи на указателях, в названиях улиц, баров и кафе, в городском транспорте [4].

В данной статье рассматриваются особенности двуязычной номинации названий городов и некоторых внутригородских топографических объектов. В качестве источника примеров и основного справочного ресурса была использована официальная база данных географических объектов Ирландии (*The Placenames Database of Ireland*) [5]. Проведенное исследование позволило выделить три основных группы двуязычных наименований городов.

Первая группа характеризуется фонетическим подобием между английским и ирландским наименованием. Подавляющее большинство современных топонимов в Ирландии – это англицизированные ирландские названия. Внутри данной группы можно выделить 3 подгруппы.

1. Английское название представляет собой транскрипцию более древнего ирландского названия:

англ. *Ballinagleragh* (местный вариант транскрипции – *Ballinaglera*) происходит от ирл. *Baile na gCléireach* ‘the town of clergy’ (‘город священников’);

англ. *Tobercurry* (местный вариант транскрипции – *Tubbercurry*) происходит от ирл. *Tobar an Choire* ‘well of the corrie’ (‘колодец в лощине’);

англ. *Drumshanbo* происходит от ирл. *Droim Seanbhó* ‘ridge of the old huts’ (‘гребень старых хижин’).

2. Английское название – это транскрипция ирландского названия с переосмыслением под влиянием так называемой народной этимологии:

англ. *Longford* (раскладывается в английском языке по смыслу на слова *long* ‘долгий’ и *ford* ‘брод’) на самом деле происходит от ирл. *an Longphort*, где *long* обозначает ‘корабль’ и *phort* ‘порт’;

англ. *Forkhill* (раскладывается в английском языке по смыслу на слова *fork* ‘вилы, развилка’ и *hill* ‘холм’) на самом деле происходит от ирл. *Foirceal*, которое обозначает ‘впадина’.

3. В отдельных (редких) случаях ирландское наименование оказывалось транскрипцией английского. Так, знаменитый портовый город в графстве Корк, который исторически носил ряд различных ирландских имен, получил в 1750 году название *The Cove of Cork* (т.е. ‘небольшая бухта Корка’). Позже его переименовали в *Queenstown* (т.е. ‘город королевы’) в честь визита королевы Виктории в 1849 году. После войны за независимость был снова переименован по политическим причинам и получил название *Cóbh*, которое является ирландской транскрипцией английского слова и не существует в ирландском языке [6].

Вторая группа топонимов (названий городов) характеризуется отсутствием фонетического подобия между английским и ирландским наименованием. Такое расхождение обусловливается рядом причин:

1) скандинавское происхождение топонима (характерно для восточного и юго-восточного побережья Ирландии):

англ. *Wexford* (происходит от сканд. *Veisa-fjǫrðr* ‘фьорд с мутной водой’) по-ирландски передается, как *Loch Garman* ‘озеро Гармана’, что связано с легендой о юноше по имени Гарман, который утонул в озере из-за наводнения, вызванного влюбленной в него колдуньей [7];

англ. *Wicklow* (происходит от сканд. *Víkinga-lág* ‘низина викингов’) по-ирландски передается, как *Cill Mhantáin* ‘церковь беззубого’, что связано с легендой об одном из сподвижников Св. Патрика, которому враждебно настроенные местные жители выбили зуб, в результате чего тот получил прозвище Беззубый; этот миссионер позже вернулся и основал на этом месте церковь [7];

2) английское и ирландское названия возникли в разные исторические периоды:

город *Westport* ‘западный порт’ получил свое английское наименование от названия поместья местного аристократа (*Westport House*) примерно в 1780-х годах, в то время как ирландское название *Cathair na Mart* ‘the stone fort of the fairs/beeves’ (‘каменная крепость, где проходят ярмарки/продажа скота’) происходит от названия крепости XVI века, вокруг которой зародился сам город [8];

город *Louisburgh* был построен в 1795 году и назван в честь победы дяди основателя над одноименной канадской крепостью, в то время как ирландское название *Cluain Cearbán* ‘луг, где растут лютики’ является старинным наименованием самой местности [9];

3) названия возникли в один исторический период, но впоследствии произошло их разграничение: показательным случаем является название столицы Ирландии – Дублин. Исторически на территории современного Дублина располагались два разных поселения: поселение викингов, которое получило свое название от кельтского *Dubhlinn* ‘темная заводь’ и стало источником английского наименования *Dublin*, и кельтское поселение *Baile Átha Cliath* ‘поселение брода свай (т.е. в который вбиты сваи)’; последнее используется в наше время как ирландское название столицы [10].

Третья группа топонимов представлена наименованиями, которые одинаково передаются как по-английски, так и по-ирландски.

Наиболее частыми являются случаи официальной замены английского наименования ирландским (в основном это касается топонимов, которые содержали в себе корень *king* ‘король’ или *queen* ‘королева’):

графство *King’s County* официально переименовано в 1922 году в *County Offaly* (в честь одноименного кельтского королевства VI века), а графство *Queen’s County* – в *County Laois* (в честь кельтского королевства III века);

города *Kingstown* и *Queenstown* переименованы в том же году в *Dún Laoghaire* (в честь кельтского короля VI века) и *Cobh* (смотри выше) соответственно [7].

В некоторых случаях новое название не прижилось, и его со временем заменили на старое:

графство *Donegal* официально переименовано в 1922 году в *County Tirconaill* (в честь одноименного кельтского королевства V века), но уже в 1927 году его переименовали обратно в *County Donegal* (интересно, что само название города *Donegal*, которое дало имя графству, является ирландским: *Dún na nGall* ‘крепость чужеземцев’) [10];

город *Kells* (известный во всем мире благодаря Келлскому аббатству и Келлской книге) в 1929 году стал именоваться по-ирландски *Ceannanus Mór*, что было исторической реконструкцией оригинального названия (предположительно, имени собственного), от которого и образовалась форма *Kells*; однако в 1993 году была восстановлена форма *Kells* в качестве английской версии названия города [7].

Городские топографические объекты, или урбанонимы, также в обязательном порядке передаются на двух языках, ирландском и английском. Большинство урбанонимов построено по схеме «имя собственное + тип городского объекта». Нами выявлены следующие типы двуязычных соотношений таких номинаций:

1) слова, обозначающие тип городского объекта, представлены межъязыковыми эквивалентами, а имена собственные соотносятся как аналоги (единственное отличие состоит в препозиционном или постпозиционном расположении имени по отношению к типу объекта):

англ. *Saint Nicholas Place* ‘площадь св. Николая’ соответствует ирл. *Plás San Nioclás*;

англ. *Saint Augustine Street* ‘улица св. Августина’ соответствует ирл. *Sráid San Agaistín*;

2) ирландское название является полной калькой английского:

англ. название улицы *Whitechurch Hill* ‘холм белой церкви’ дословно передается ирл. *Cnoc an Teampaill Ghil*;

англ. название улицы *The Elms* ‘вязы’ дословно передается ирл. *Na Leamháin*;

3) ирландское название неточно или совсем не соотносится с английским:

англ. *Westlands* ‘западные земли’ передается ирл. *Na Críocha Thiar* ‘западные границы’;

англ. *Ardee Street* ‘улица Арди’, названная так в честь барона Арди, передается ирл. *Sráid Bhaile Átha Fhirdhia* ‘улица поселения у брода Фердиада’ (в честь героя кельтского эпоса);

4) гибридные (смешанные) наименования:

англ. *Altamount Street* передается ирл. *Sráid Altamount* – ирландское наименование является гибридом: тип объекта *sráid* ‘улица’ передается по-ирландски, а имя собственное *Altamount* дается в английском написании;

ирл. *Cnoc an Tobair* передается англ. *Tober Hill* – английское наименование является гибридом: тип объекта *hill* ‘холм’ передается по-английски, а нарицательное существительное *tobair* ‘колодец’ представлено как имя собственное при помощи приблизительной транскрипции.

Таким образом, принцип двуязычной номинации топонимических объектов реализуется в Республике Ирландия повсеместно, но не всегда последовательно, что объясняется историческими традициями, политическими событиями, а также типологической разноструктурностью английского и ирландского языков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Снесарева, М. Ю.* Дистрибуция палатализованных и непалатализованных согласных в речи билингвов с несбалансированным англо-ирландским двуязычием : дис. … канд. филол. наук : 10.02.20 / М. Ю. Снесарева. – М., 2016. – 285 л.

2. Constitution of Ireland [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.irishstatutebook.ie/eli/cons/en#part1. – Date of access : 02.04.2018.

3. Central Statistics Office [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.cso.ie/en/media/csoie/releasespublications/documents/population/2017/7._The_Irish_language.pdf. – Date of access : 02.04.2018.
4. *Carty, N.* The first official language? The status of the Irish language in Dublin [Electronic resource] / N. Carty. – Manchester : The Univ. of Manchester, 2010. – Mode of access : http://languagecontact.humanities.manchester.ac.uk/McrLC/casestudies/NC/NC_Irish.pdf. – Date of access : 02.04.2018.
5. The Placenames Database of Ireland [Electronic resource] / Government of Ireland ; Department of Arts, Heritage and the Gaeltacht and Dublin City University. – Mode of access : https://www.logainm.ie/en/. – Date of access : 02.04.2018.
6. Cobh [Electronic resource] // Cork City Council. – Mode of access : http://www.cork.ie/events/activities/placestovisit/cobh/. – Date of access : 02.04.2018.
7. Place names in Ireland [Electronic resource] // Wikipedia, the free encyclopedia. – Mode of access : https://en.wikipedia.org/wiki/Place_na-mes_in_Ireland. – Date of access : 02.04.2018.
8. *O'Flanagain, P.* An Outline History of the Town of Westport [Electronic resource] / P. O'Flanagain // Cathair na Mart : Journal of Westport Historical Society. – Mode of access : http://www.westportheritage.com/volumes/volume1-web.pdf. – Date of access : 02.04.2018.
9. Louisburgh, Co. Mayo in the West of Ireland [Electronic resource]. – Mode of access : http://www.louisburgh.com/. – Date of access : 02.04.2018.
10. *Joyce, P. W.* The Origin and History of Irish Names of Places [Electronic resource] / P. W. Joyce. – Mode of access : https://archive.org/stream/origin-historyofi01joycuoft#page/n3/mode/2up. – Date of access : 02.04.2018.

А. В. Разумова
г. Минск, Беларусь

ВЛИЯНИЕ ИММИГРАЦИИ НА СОВРЕМЕННЫЙ АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК ВЕЛИКОБРИТАНИИ

Политика зарубежных государств по вопросам иммиграции разнообразна и многоаспектна. Каждое государство имеет свои особенности при проведении такой политики. Любая страна, принимающая иммигрантов, прибегает либо к стратегии ассимиляции прибывающих на ее территорию, либо к мультикультурализму. Как показывает история, данные стратегии могут чередоваться, сменяя друг друга. В современной Великобритании, в том числе и на официальном, государственном уровне реализуется политика мультикультурализма. В основе такой политики лежит совместное проживание и взаимодействие индивидов, групп, сообществ различной культурной и религиозной ориентации с помощью механизмов совмещения разных ценностей, представлений, традиций, образов жизни в рамках гражданской нации [1, с. 38].

Следует отметить, что сегодня Великобритания пока не выработала единую мультикультурную стратегию, что видно из политических событий, происходящих как внутри страны, так и при проведении внешней политики в отношении Евросоюза. Противники мультикультурной стратегии подчеркивают, что она направлена на оказание дополнительной помощи темнокожему населению, выходцам из Азии, что дискриминирует другие этнические сообщества, проживающие на территории государства. Высказываются также мнения, что ассимиляция иммигрантов провоцирует в обществе атмосферу напряженности и разделенности на этнические и религиозные группы, а в крупных городах появляются такие районы, которые белое население стремится покинуть как можно скорее [2, с. 227].

Интересным в данной связи является опыт Франции, которая также приняла большое количество иммигрантов, однако там, в отличие от Великобритании, на официальном уровне отрицается принятие особых потребностей этнических меньшинств и не учитываются этнические, культурные, религиозные вопросы, а лишь аспекты частной жизни иммигрантов [3, с. 59]. Таким образом, в отличие от соседних стран, проводящих мультикультурную политику, во Франции на официальном уровне отвергается разделение на этнические группы. Таким образом, иммигранты во Франции вынуждены ассимилироваться и принимать законы, традиции и правила, действующие на территории страны для всех без исключения жителей.

В 1998 году в Европе появилось понятие «экзотический мулитикультурализм» (Boutique Multiculturalism). Это тот мультикультурализм, при котором жители Великобритании с удовольствием посещают рестораны или кафе с экзотической кухней других стран (Индии, Китая), заимствуют некоторые элементы культуры, одежды, музыки у иммигрантов. При этом такой мультикультурализм в корне отличается от настоящего мультикультурализма, а национальные меньшинства все еще проживают в обособленных частях британских городов [2, с. 227].

Правительство Великобритании регулярно реформирует и изменяет миграционные законы. Так, с 2006 г. претенденты на получение права на постоянное место жительства должны иметь пятилетний срок проживания в стране, работу, платить налоги, знать язык, традиции и законы страны. Никогда проблема иммиграции не притягивала такого общественного внимания, как в последние десять лет. В 2010 г. новое правительство в лице министра внутренних дел Т. Мэй высказало намерение сократить ежегодную численность иммигрантов до нескольких десятков тысяч человек и подобные тенденции в британской иммиграционной политике лишь усиливались с тех пор. Так, в 2016 году премьер-министр Дэвид Кэмерон подписал указ о владении иммигрантами английским языком, в котором, в частности, говорилось, что через два с половиной года проживания на территории Великобритании иммигранты обязаны сдать экзамен на владение английским языком. Если уровень владения окажется недостаточным, то иммигранта депортируют, даже если у него/нее в Британии родились дети. Данное

изменение коснулось в первую очередь иммигрантов, вступивших в брак с гражданами Великобритании. Этим же указом были запрещены и традиционные женские предметы одежды, скрывающие полностью лицо. Такими мерами Британское правительство стремится стимулировать интеграцию прибывающих в страну иммигрантов в общество и культуру страны, уменьшить сегрегацию по национальному признаку, а также еще больше укрепить в обществе традиционные британские устои, препятствовать радикализации британского общества. Можно сделать вывод, что современная политика Британии направлена, скорее, на ассимиляцию иммигрантов, а не на поддержание мулитикультурализма [4, с. 108].

Из вышеперечисленных мер видно, что неотъемлемо от национальной иммиграционный политики стоит и языковая политика государства. Правительства стран вынуждены решать в том числе и языковые проблемы иммигрантов для их активной интеграции в общество. От реализации языковой политики зависит языковая ситуация в многоязычном обществе страны, а именно: развивать многоязычие или, наоборот, оберегать государственный язык страны во всех сферах. Таким образом, правительство Великобритании приняло за основу второй вид языковой политики. На всей территории Великобритании существуют курсы английского языка, финансируемые правительством. В стране существуют различные службы помощи национальным меньшинствам, детям иммигрантов в освоении английского языка. В Англии, в отличие от других частей Королевства, двуязычное обучение в школе касается в первую очередь выходцев из семей недавно приехавших иммигрантов. Их семьи также пытаются сохранить национальные традиции и язык благодаря регулярным занятиям в небольших группах. Двуязычное образование для мигрантов финансируется государством. Проведение такой политики на государственном уровне способствует сохранению языков, на которых общаются граждане страны, способствует социализации иммигрантов, сохранению их языков и культур, предотвращению конфликтов на национальной почве.

Четыре миллиона человек, проживающих в Соединенном Королевстве, признают, что английский – не их родной язык. Перепись населения 2011 г. показала, что вторым по употребляемости языком Великобритании считается польский, на котором говорят более 500 тыс. человек. Из Польши в Соединенное Королевство переехали почти 600 тыс. человек, из Индии 700 тыс. человек. Поэтому следующими за польским по популярности языками стали пенджаби (273 тыс. человек), урду (269 тыс.) и бенгали (221 тыс. человек). Сара Рэйни в статье «Why Poles love coming to Britain» в журнале «Telegraph» отмечает, что одним из важнейших факторов быстрой интеграции поляков в британское общество является повсеместное изучение английского языка на территории Польши. То есть они очень легко интегрируются в британское общество [5]. Иную ситуацию можно наблюдать с языками пенджаби, урду и хинди. Иммиграция с территории Индии началась не десять лет назад, как польская, а после распада Британской Империи. В результате можно уже

наблюдать влияние языков индийских народов на английский. Следствием этого стало появление *Hinglish* – английского с примесью лексики пенджаби, урду и бенгали [6].

Исследователи указывают, что английские дети используют слова из хинглиша, считая это модной особенностью своей речи. В разговорный английский уже вошли такие слова, как *kati* ‘я больше не твой друг’, *in nit* ‘не так ли?’, *badmash* ‘хулиган’ и т.п. Некоторые слова можно встретить даже на британском телевидении [7, с. 71].

По данным исследования, проведенного компанией «Google», язык, на котором говорят жители Лондона, претерпел значительные изменения за последние 15 лет. Британский вариант английского языка все еще остается доминирующим, однако, иммиграция, туризм и изменения в системе образования привнесли значительные изменения. Так, в период с 2004 по 2007 год польский язык был доминирующим языком этнических меньшинств, проживающих в Лондоне. В 2010 году доминирующим языком стал испанский.

В последние годы сдвиг произошел в сторону немецкого, французского, испанского, голландского, китайского и арабского языков.

Согласно опросу 2015 года в школах Великобритании школьники говорят на 300 различных языках. Рост количества иммигрантов в стране прямо пропорционален изменениям в языке. Язык – живой организм, который подвержен постоянным переменам, и чем больше он контактирует с другими языками, тем больше их влияние. Так, например, в 2005 году в сленг лондонской молодежи из бангладешского языка пришло слово *nang* или *nangin*, обозначающее ‘cool’ или ‘good’.

Иммигранты, приезжающие в страну, вырабатывают способ общения, который им понятен. А именно, адаптируют английский к тем знаниям, которыми они уже обладают. Во многих школах Лондона дети иммигрантов изучают английский как второй язык за одной партой с носителями языка, так в английский и попадают заимствованные слова. Например, *dupa*, что в польском обозначает ‘bottom’, пришло в сленг лондонской молодежи как заимствованное у польских иммигрантов. Еще одним заимствованием является слово *dekko* из языка хинди, которое обозначает ‘look’ или ‘peep’ (‘посмотреть, подглядывать’).

Однако, следует отметить, что носителями данного диалекта являются молодые люди в возрасте до 25–30 лет. И по мнению лингвистов, пока не известно, не уйдут ли эти слова из речи молодежи к их 25–30-летию, времени, когда люди обычно перестают использовать сленг.

Лингвисты называют такого рода феномен MLE (*Multicultural London English* ‘Мультикультурный лондонский английский’) [8]. Поскольку британское общество становится все более разнородным в этническом плане, данное явление распространилось и на другие крупные города, такие как Бермингем и Бристоль. И сейчас MLE лингвисты считают диалектом английского языка.

Сегодня на диалекте MLE говорит большинство жителей мегаполисов Великобритании, независимо от национальной и расовой принадлежности. В своей работе в 2012 году Джонатан Грин прировнял этот диалект по своей уникальности и распространению к языку кокни.

Как отмечает в своих работах Д. Кристалл, население Лондона в настоящий момент говорит более чем на 100 языках, однако, это не обязательно должно привести к серьезным изменениям в исходном языке [8]. Несомненно, важным фактом является соотношение между англоговорящим населением и иммигрантами, а в последние годы их прибывает в Великобританию все больше и меняет картину в пользу не носителей, однако, в более мелких городах, в провинции картина остается неизменной, там сохраняются традиции как культурные, так и языковые.

Для выявления изменений, происходящих в языке под влиянием современной иммиграции, необходимы десятилетия исследований, так как язык меняется постепенно, и не всегда то, что было заимствовано приживается и становится нормой, а просто уходит вместе с поколением, принявшим данное заимствование. Таким образом, нельзя игнорировать те изменения, которые происходят в языке Великобритании под влиянием иммиграции, однако, пока еще нет основания говорить, что современные иммигранты очень серьезно повлияли на традиционные устои, культуру и язык Британских островов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бубликов, В. В.* Ассимиляция или мультикультурализм – опыт зарубежных стран по интеграции иммигрантов / В. В. Бубликов // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2008. – № 315. – С. 38–41.
2. *Антонова, В. К.* Великобритания обречена на мультикультурализм или мультикультурализм в Великобритании обречен? / В. К. Антонова // Журнал исследований социальной политики. – 2003. – Т. 1, № 2. – С. 213–230.
3. *Цапенко, И.* Развитые страны: интеграционная политика в отношении иммигрантов / И. Цапенко // Мировая экономика и международные отношения. – 2008. – № 3. – С. 59–69.
4. *Шапаров, А. Е.* Иммиграционная политика Великобритании: наследие прошлого – проблемы для будущего / А. Е. Шапаров // Контуры глобальных трансформаций: политика, экономика, право. – 2010. – Вып. 6. – С. 104–116.
5. *Rainey, S.* Why Poles love coming to Britain [Electronic resource] / S. Rainey // The Telegraph. – 2013. – 31 Jan. – Mode of access : https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/immigration/9840059/Why-Poles-love-coming-to-Britain.html. – Date of access : 02.04.2018.
6. *Coughlan, S.* It’s Hinnglish, innit? [Electronic resource] / S. Coughlan // BBC News Magazine. – 2008. – 8 Nov. – Mode of access : http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6122072.stm. – Date of access : 02.04.2018.
7. *Андреева, Т. Л.* Языковая ситуация в Соединенном королевстве Великобритании и Северной Ирландии в 2000–2010-х гг. / Т. Л. Андреева, Б. М. Таловская // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2015. – № 6 (38). – С. 67–73.

8. *Медведева, Т. В.* Влияние этнической принадлежности говорящих на британский произносительный стандарт / Т. В. Медведева, М. В. Безбородова // Вестн. Моск. гос. лингвист. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2015. – № 15 (726). – С. 150–159.

А. Н. Чударь
г. Минск, Беларусь

ФУНКЦИИ ДИМИНУТИВОВ В КРОССКУЛЬТУРНОМ АСПЕКТЕ*

Диминутивы (например, *собачка* в русском, *doggie* в английском или *Hündchen* в немецком) встречаются в большинстве языков мира (а по мнению некоторых исследователей [1, p. 5] – во всех языках). Основные *задачи* нашей работы – выявить некоторые функциональные различия диминутивных единиц в разных языках и систематизировать обнаруженные различия, а также выявить возможные факторы, предопределившие их появление. Исследование основано на анализе научных публикаций, выполненных на материале различных языков мира, и иллюстрируется примерами, найденными в произведениях художественной литературы, в том числе корпусах текстов.

Понятие *диминутив*. Диминутивы – это языковые единицы, которые имеют значение уменьшительности и/или передают отношение к объекту номинации. Рассмотрим возможные значения диминутивов на примере модели, предложенной Д. Журафским [2]. Исследователь моделирует диминутивность, представляя ее в виде радиальной категории, отражающей возможные варианты значения диминутивов, связи между ними, а также механизмы, которые привели к их возникновению.

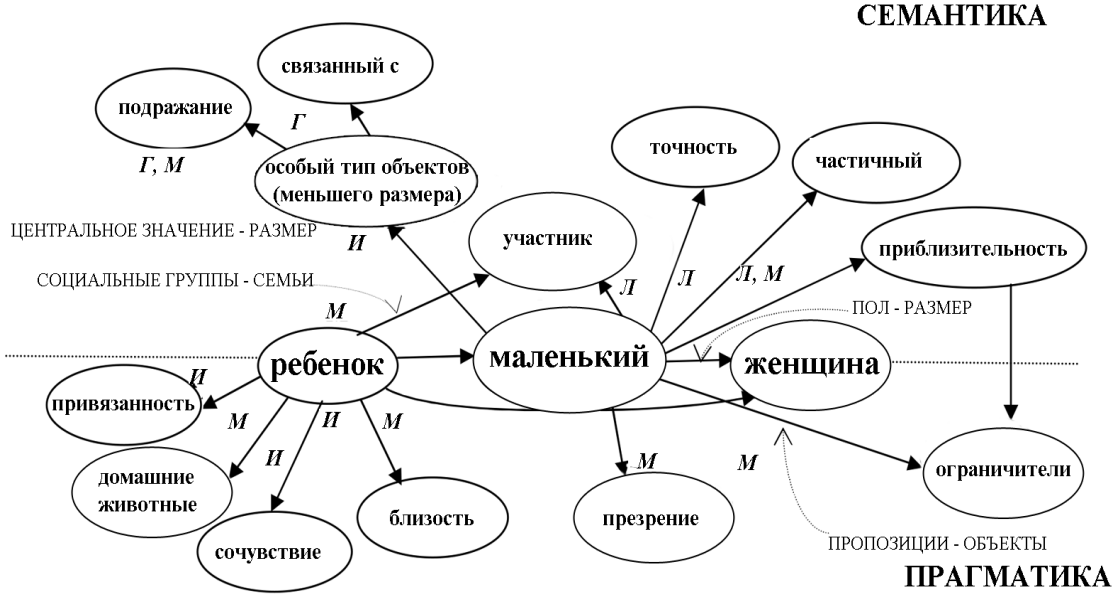

Рис. Диминутивность как радиальная категория (по Д. Журафскому)

* Исследование выполнено при поддержке Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований (проект Г18М-062).

Согласно Д. Журафскому, центральным компонентом категории диминутивности является концепт «ребенок», от которого, на основе различных механизмов (метафоры, инференции, генерализации, а также предложенного самим Д. Журафским механизма лямбда-абстракции[*]), развиваются все остальные значения. Исследователь отмечает, что появление возможных значений происходит в направлении от центрального компонента к периферийным; кроме того, наличие какого-либо периферийного значения предполагает обязательное существование в языке всех предшествующих значений на данной ветви.

Компонент уменьшительности в значении диминутивов. Несмотря на довольно широкий семантико-прагматический спектр значений диминутивов в большинстве языков мира, в некоторых языках диминутивы сохранили лишь функцию обозначения чего-либо маленького. В частности, такое наблюдается в одной из разновидностей языка мохо (древний мохэньо), на котором говорит индейский народ на территории Боливии. В диалектах мохо, существующих сегодня (игнасиано, тринитарио), диминутивы с эмоциональными коннотациями уже присутствуют, однако, как указывают ученые, их спектр сильно ограничен (1–2 коннотации) [3, p. 22].

В языке уан (Кот-д'Ивуар) из семьи манде (Западная Африка) наблюдается несколько иная ситуация. Здесь не были выявлены случаи, когда диминутив выражал бы значение малости/уменьшительности (в сравнении со стандартом). В то же время присутствует так называемое значение 'small type', когда лексическая единица с маркером диминутивности начинает использоваться для наименования целого класса объектов, функционально отличающихся от объекта, обозначаемого базовой единицей. Так, например, если в других языках манде диминутив *bɔ̀tɔ̀-nɛ́*, образованный от слова 'сумка', может иметь как значение 'сумочка' (уменьшительность), так и значение 'кошелек' (small type), в языке уан возможно только второе значение. В целом же в языке уан наблюдается высокая степень лексикализации диминутивных образований и диминутивный маркер *nɛ́* используется в довольно ограниченном числе слов [4].

Семантические группы в составе категории диминутивности. Семантическое наполнение категории диминутивности в языках мира различается. Так, в некоторых языках (и их разновидностях) присутствуют семантические группы диминутивов, не характерные для других языков. Зачастую появление этих групп обусловлено спецификой территории, на которой проживают носители языка, и особенностями их образа жизни. В уже отмеченных ранее языках манде диминутивы получили широкое распространение в названиях представителей флоры и фауны, что можно связать с основной деятельностью носителей данных языков – сельским

[*] По мнению лингвиста, прототипический диминутив – это объект, который меньше, чем типичный представитель категории (x) по шкале размера (y). В рамках механизма лямбда-абстракции исследователь предлагает заменить шкалу размера на какую-либо другую (например, шкалу времени или пространства).

хозяйством. Например, в языке тура диминутив *zèè-né* используется для обозначения муравьев, заселяющих жилые помещения. В данном случае подчеркивается меньший размер насекомых в сравнении с их ближайшими родственниками – лесными муравьями [4].

Исследователи афразийского языка беджа М. Ванов и М. Ахмед отмечают значимость в нем диминутивных единиц, использующихся для указания на географические объекты. Эти ученые пишут, что традиционно носители языка беджа вели кочевнический образ жизни и разводили скот, с чем и связывается значимость элементов ландшафта и географических точек в культуре данного народа. Так, например, в одном из текстов речь идет о *ti=gabaːti eːla=t* ***gʷaːb=t=i*** ‘пустынной **равнинушке**’* [5].

Еще один пример влияния географии и образа жизни носителей языка на состав категории диминутивности – наличие в австралийском английском группы диминутивных единиц, связанных с серфингом: *beachie* ‘любители проводить время на пляже’ / ‘ритмичный прибой’; *boardies, skivvies* (виды плавок), *bombies* ‘волна, которая разбивается о риф’ (K. Richards. «The Story of Australian English», 2015). В данном случае популярность диминутивных единиц может быть обусловлена близостью страны к океану и связанной с этим увлеченностью жителей данным видом спорта [6, с. 99]: *no-one’s too far from the beach, so you just pack up the car (maybe walk, if you’re lucky), grab your* ***boardies****, a beach umbrella, towels, maybe pack a picnic, take a magazine, lots of water, sunscreen, perhaps a surfboard, or a kayak or something...* ‘никто не находится слишком далеко от пляжа, поэтому просто загрузите машину (или доберитесь пешком, если вы счастливчик), захватите **плавки**, пляжный зонтик, полотенца, может, что-нибудь перекусить, возьмите журнал, много воды, солнцезащитный крем, возможно, доску для серфинга или каяк, или что-нибудь подобное…’ [7].

Прагматические функции диминутивов. В некоторых случаях языковые единицы, представляющие категорию диминутивности в различных языках, довольно схожи в семантическом плане. Присутствуют, однако, различия в их коммуникативных функциях.

Многие исследователи славянских языков говорят об использовании диминутивов в ситуациях, где необходимо подчеркнуть гостеприимство. Например, А. Вежбицкая, рассматривавшая функционирование диминутивов в польском и английском, подчеркивает возможность диминутивов выражать радушие и теплые чувства, а в примерах зачастую можно увидеть названия различных блюд: *Weź jeszcze* ***Sledzika****! Koniecznie!* ‘Возьмите еще немного **селедочки**! Ну же!’ [8]. Подобное наблюдается и в русском языке: *Ну ладно! – согласился старик, отрезая ломти семги. – Угощайтесь-ка* ***семушкой****, детушки!* [9]. О функционировании диминутивов в качестве маркеров гостеприимства также говорит исследователь македонского языка Л. Спасовски [10, p. 142]. Он отмечает, что забота хозяина о гостях

* В данной работе мы приводим перевод диминутивных единиц, осознавая при этом, что их семантика и прагматика в русском языке может отличаться от исходной.

проявляется в настойчивых предложениях еды и напитков. Настойчивость хозяина в таких случаях снижается за счет использования диминутивов: *Ajde, kasnete* ***salatička, mezence*** ‘Подходите, берите **салатик, закусочки**’.

Еще одна функция диминутивов – служить маркерами групповой принадлежности. Возможность диминутивов маркировать принадлежность к определенному народу отмечают исследователи греческого языка [11] и австралийской разновидности английского [12; 13]. При помощи диминутивов могут быть обозначены и члены менее масштабных групп (например, семья). А. Качмарова, исследовательница словацкого языка, приводит примеры того, как ведущие телешоу пытаются включить зрителя в происходящие на экране события – в репортаже о станции переливания крови, где *odoberieme krvičku* ‘забирают кровушку’ или же в кулинарном шоу: *Pripravíme si* ***cibuľku*** *a* ***mrkvičku****, do oleja vložíme* ***mäsko z kuriatka*** *a dusíme* ***štvrťhodinku****. Šalátik zapijeme červeným* ***vínkom*** ‘подготовьте **лучок** и **морковочку**, нагрейте подсолнечное масло и положите на сковородку **кусочки курочки**, тушите около 15 **минуточек**. Подавайте с красным **винцом**’ [14].

Диминутивы, однако, могут также служить средством исключения из группы «своих». Об этом говорит К. Джафферманс [15], который провел анализ текстов на нидерландском языке, размещенных на сайтах организаций, которые занимаются развитием Гамбии. Исследователь приходит к выводу, что использование большого количества диминутивов в данных текстах позволяет их создателям представить Гамбию, ее население и структуры как заслуживающие сожаления и нуждающиеся в сторонней помощи, которую и предоставляют европейские страны. Таким образом, авторы усиливают контраст между европейскими странами и Гамбией, преувеличивают социальные и культурные различия между ними, а также подчеркивают европейское превосходство, «силу» в сравнении со «слабостью» Гамбии: *Ze zijn zo schattig, die donkere* ***kindertjes*** ‘Они такие милые, эти маленькие темнокожие **детки**’. К. Джафферманс отмечает, что его выводы основаны не только на текстах, но и на данных, полученных в результате общения с представителями подобных организаций [15, p. 140]. Исследователь не утверждает, что подобное отношение к Гамбии свойственно всем голландцам, однако делает предположение, что, вслед за людьми, непосредственно вовлеченными в международные проекты, такое мнение вполне могло стать популярным и во всем обществе.

С превосходством некоторой группы людей связана еще одна функция диминутивов, отмеченная исследователями австралийского английского – так называемый tall poppy syndrome («синдром высокого мака») [13] – склонность критиковать успешных, выделяющихся из толпы людей, что обусловлено завистью к чужому успеху, а также стремлением к равенству. Это проявляется, например, в диминутивах, образованных от названий профессий. Примером может служить фрагмент из интервью с австралийской писательницей Тэа Астли [16]: *It’s part of the Tall Poppy syndrome out here, cutting someone down to size… If you use a diminutive of a job, it belittles the job.*

Instead of dignifying someone by asking if he is a teacher, you say, "You are a ***chalkie****, are you?"* 'Это часть «синдрома высокого мака», спустить кого-либо с небес на землю… Если вы используете диминутив для обозначения профессии, вы умаляете ее достоинства. Чтобы не возвеличить кого-либо, спросив, работает ли он преподавателем, вы скажете: «Ты что, **преподик**?»'.

Диминутивы могут использоваться не только для выражения негативного отношения. Во многих случаях они направлены на усиление позитивной оценки. В качестве примера может быть рассмотрено нетипичное в межъязыковом отношении использование диминутивов для обозначения пожилых людей, которое характерно для языков дан и муан (семья манде): *kwɛ̃ɛ̃-nʌ́* дим. от 'старик' [4]. В данном случае диминутивы выражают уважение, указывают на «продвинутые» этапы человеческой жизни.

Считается, что диминутивы снижают формальность речи, придают ей оттенок несерьезности, игры. Один из таких случаев – использование диминутивов в романтических отношениях. В речи влюбленных диминутивы являются неотъемлемым компонентом шутливой игры; разговорам о серьезных отношениях диминутивы, как правило, не свойственны. Ситуация выглядит несколько иначе на Африканском континенте, где отмечается использование диминутивов в разговорах об отношениях, рассматриваемых серьезно [4]. Такое явление встречается в нескольких африканских языках (акан (Гана) и бауле (Кот-д'Ивуар)): ***ɔvläyyḛ****=ɔk bī=h ɔn-xammäm* 'Я думаю о твоем **очарованьице**'. Как пишет автор исследования, информация о схожем использовании диминутивов в языках вне Африканского континента, ею обнаружена не была.

Таким образом, категория диминутивности в разных языках неоднородна, что проявляется как в значениях диминутивов (различия в семантике отдельных единиц / в семантических группах, входящих в состав категории), так и в выполняемых ими функциях (сходство функций диминутивов в некоторой группе языков / наличие функций, свойственных диминутивам (исключительно) в определенной культуре). Данные различия могут быть обусловлены географическими (например, близость Австралии к океану), геополитическими (противопоставление высокоразвитых стран и стран третьего мира) и социокультурными особенностями (образ жизни / черты национального характера) носителей языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schneider, K.* Diminutives in English / K. Schneider. – Tübingen : Max Niemeyer, 2003. – 254 p.
2. *Jurafsky, D.* Universal tendencies in the semantics of the diminutive / D. Jurafsky // Language. – 1996. – Vol. 72, № 3. – P. 533–578.
3. *Ponsonnet, M.* A preliminary typology of emotional connotations in morphological diminutives and augmentatives / M. Ponsonnet // Studies in Language. – 2018. – Vol. 42, № 1. – P. 17–50.

4. *Nikitina. T.* Diminutives derived from terms for children: Comparative evidence from Southeastern Mande [Electronic resource] / T. Nikitina. – Mode of access : http://www.academia.edu/3021260/Diminutives_derived_from_terms_for_children_Comparative_evidence_from_Southeastern_Mande. – Date of access : 01.04.2018.
5. *Vanhove, M.* Diminutives and augmentatives in Beja (North-Cushitic) [Electronic resource] / M. Vanhove, M.-H. Ahmed // Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société. – Mode of access : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01485949/document. – Date of access : 01.04.2018.
6. *Чударь, А. Н.* Семантические и функциональные особенности диминутивов в австралийском английском : корпусное исследование / А. Н. Чударь // Антропология. Фольклористика. Социолингвистика : конф. молодых ученых, Санкт-Петербург, 22–24 марта 2018 г. : тез. докл. / Европейский ун-т в Санкт-Петербурге. – СПб., 2018. – С. 96–99.
7. The corpus of Global Web-based English [Electronic resource]. – Mode of access : https://corpus.byu.edu/glowbe. – Date of access : 24.03.2018.
8. *Wierzbicka, A.* Different Cultures, Different Languages, Different Speech Acts. Polish vs. English / A. Wierzbicka // Journal of Pragmatics. – 1985. – № 9. – P. 145–178.
9. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.ruscorpora.ru. – Дата доступа : 28.03.2018.
10. *Spasovski, L.* Morphology and Pragmatics of the Diminutive: Evidence from Macedonian : dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy / L. Spasovsky. – Arizona, 2012. – 204 p.
11. *Sifianou, M.* The use of diminutives in expressing politeness: modern Greek versus English / M. Sifianou // Journal of Pragmatics. – 1992. – № 17. – P. 155–173.
12. *Kidd, E.* Language, Culture, and Group Membership: an Investigation Into the Social Effects of Colloquial Australian English / E. Kidd, N. Kemp, N. Kashima / Journal of Cross-Cultural Psychology. – 2016. – Vol. 47, № 5. – P. 713–733.
13. *Sussex, R.* Abstand, Ausbau, Creativity and Ludicity in Australian English / R. Sussex // Australian Journal of Linguistics. – 2004. – Vol. 24, № 1. – P. 3–19.
14. *Kačmárová, A*. A short survey of diminutives in Slovak and English [Electronic resource] / A. Kačmárová // English matters: a collection of papers by the Department of English language and literature faculty. – 2010. – Mode of access : http://www.pulib.sk/elpub2/FHPV/Kacmarova1/pdf_doc/03.pdf. – Date of access : 20.12.2017.
15. *Juffermans, K.* The discourse of lending aid on small-scale development project websites: Dutch depreciatory diminutives / K. Juffermans // Language Matters: Studies in the Languages of Africa. – 2008. – Vol. 39, № 1. – P. 126–145.
16. *Willbanks, R.* Australian Voices: Writers and Their Work / R. Willbanks. – Austin : Austin Univ. of Texas Press, 1991. – 233 p.

НАШИ АВТОРЫ

Абраменко Виктория Семёновна – магистрант кафедры истории и грамматики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Байко Валерия Александровна – аспирант кафедры английской филологии, Ленинградский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

Бармина Евгения Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории и практики перевода, Севастопольский государственный университет, Крым

Баханович Ангелина Сергеевна – магистрант кафедры теории и практики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Бенедиктович Анжела Викторовна – старший преподаватель кафедры фонетики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Богушевич Дмитрий Георгиевич – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры истории и грамматики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Букаев Дмитрий Александрович – магистр филологических наук, старший преподаватель кафедры теории и практики перевода № 2, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Булат Елена Адамовна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой лексикологии испанского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Бухаткина Елена Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории и грамматики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Велюго Ольга Александровна – преподаватель кафедры делового английского языка, Белорусский государственный экономический университет, Минск

Гаранович Татьяна Игоревна – старший преподаватель кафедры современных технологий перевода, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Гойло Артем Андреевич – магистрант кафедры общего языкознания, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Горицкая Ольга Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры общего языкознания, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Данилевич Дарья Игоревна – преподаватель кафедры английского языка экономических специальностей, Белорусский государственный университет, Минск

Дардыкова Надежда Викторовна – аспирант кафедры общего языкознания, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Долженкова Ольга Михайловна – преподаватель кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Железнякова Ольга Викторовна – кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой современных технологий перевода, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Зелезинская Наталья Станиславовна – старший преподаватель кафедры теории и практики перевода, Белорусский государственный университет, Минск

Иванов Артур Эдуардович – магистрант кафедры теории и практики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Иванова-Мицевич Ирина Валерьевна – кандидат филологических наук, Варшава, Польша

Кирейчук Елена Юрьевна – старший преподаватель кафедры истории и грамматики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Коваленко Екатерина Игоревна – аспирант кафедры германской филологии, Витебский государственный университет, Беларусь

Козикис Дмитрий Дмитриевич – кандидат географических наук, профессор, профессор кафедры теории и практики перевода № 1, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Коновалов Юрий Витальевич – курсант факультета внутренних войск, Военная академия Республики Беларусь, Минск

Копачева Нина Андреевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Копытко Наталья Владимировна – кандидат филологических наук, заведующая кафедрой стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Кунцевич Светлана Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Латушко Анна Петровна – аспирант кафедры теоретического и славянского языкознания, Белорусский государственный университет, Минск

Леоненко Егор Владимирович – курсант факультета внутренних войск, Военная академия Республики Беларусь, Минск

Левшун Любовь Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Лещенко Наталья Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры фонетики и грамматики испанского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Лилль-Бэзак Анна Владимировна – магистр филологических наук, Отвоцк, Польша

Линкевич Анна Александровна – студентка факультета межкультурных коммуникаций, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Липай Гордей Николаевич – преподаватель кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Ломако Элла Владимировна – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Ломовая Анжелика Витальевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Лопатько Валентина Васильевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры фонетики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Масюкевич Павел Антонович – курсант факультета внутренних войск, Военная академия Республики Беларусь, Минск

Минина Виктория Генриховна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории и практики перевода № 1, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Назина Гликерия Анатольевна – преподаватель кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Некрасова Мария Юрьевна – старший преподаватель кафедры теории и практики перевода, Севастопольский государственный университет, Крым

Никольский Евгений Владимирович – доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии естественных наук, Варшавский университет, Польша

Окаева Анна Борисовна – старший преподаватель кафедры лексикологии английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Первушина Любовь Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Разумова Анна Викторовна – старший преподаватель кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Рогачевская Марина Станиславовна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной литературы, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Руцкая Валентина Федоровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Соловей Алексей Анатольевич – магистрант кафедры белорусского языка и литературы, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Таболич Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, Минск, Беларусь

Турчинская Мария Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики английского языка, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Чударь Александра Николаевна – аспирант кафедры общего языкознания, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

Шуманская Ольга Анатольевна – аспирант кафедры речеведения и теории коммуникации, Минский государственный лингвистический университет, Беларусь

СОДЕРЖАНИЕ

ПОСТКЛАССИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА И ТИПОЛОГИЯ: СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ПОДХОДЫ

Абраменко В. С., Иванова-Мицевич И. В. Принципы структурной типологии денотативных областей 3
Бенедиктович А. В. Функционально-стилистическая дифференциация абстрактной лексики в медиадискурсе на английском и русском языках 7
Богушевич Д. Г., Иванова-Мицевич И. В. Несколько замечаний о структурной типологии 15
Бухаткина Е. А. Мнимоконверсивы в английском и французском языках 17
Горицкая О. С. Оценочные суждения: об особенностях русского языка в Беларуси 21
Дардыкова Н. В. Категория фазовости в разноструктурных языках (на материале русского, английского и турецкого языков) 30
Иванов А. Э. Модели коммуникативного поведения в кооперативном дискурсе на русском и английском языках 35
Коваленко Е. И. Мемуарная проза как жанрово-стилистический феномен 44
Копачева Н. А. Структурно-функциональные свойства некоторых средств внутритекстового дейксиса в английских научных текстах 53
Кунцевич С. Е. Спонтанный иконический текст: лингвистический взгляд 58
Латушка Г. П. Лексемы *праўда* ды *ісціна* ў складе СНВ згоды (на матэрыяле славянскіх моў) ..... .66
Лещенко Н. В. Национальные особенности энигматического дискурса в испанском, русском и белорусском языках 72
Лопатько В. В. Жанровая специфика текстов детского фольклора 78
Назина Г. А. Хронотоп и дискурсивные формулы как основные лингвистические категории военного дискурса в англоязычных СМИ 82
Некрасова М. Ю. Образ Крыма в британском публицистическом и эпистолярном дискурсе середины XIX века 87
Окаева А. Б. Роль новообразований в современных англоязычных СМИ 93
Салавей А. А. Семантыка меркавання ў публіцыстычным дыскурсе (на матэрыяле беларускіх і англійскіх часопісных рэцэнзій) 97
Турчинская М. В. Наименования детенышей животных в лексической системе белорусского и английского языков 103
Шуманская О. А. Корпоративный дискурс в коммуникативном пространстве Беларуси 108

ЖАНРЫ И СТИЛИ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Байко В. А. Интертекст в пейзаже современного британского детектива 115
Велюго О. А. «Уровни жизни»: на смерть Пэт Каваны, супруги Дж. Барнса 120
Данилевич Д. И. Функционирование прецедентных текстов в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах» 127
Зелезинская Н. С. Жанровое разнообразие творчества Джея Эшера 132

Коновалов Ю. В., Леоненко Е. В. Современная немецкая литература: роман Бернхарда Шлинка «Чтец» 139
Копытко Н. В. Природа карнавала в романе Анджелы Картер «Ночи в цирке» 142
Левшун Л. В. К вопросу о типологии художественной рефлексии в литературном творчестве 150
Лилль-Бэзак А. В. Жанровое своеобразие романа-реки на основе дилогии П. И. Мельникова-Печерского «В лесах» и «На горах» 158
Ломако Э. В. Жанровая природа романа Дж. Фаулза «Волхв» 167
Масюкевич П. А. Творчество Маркуса Зузака: роман «Книжный вор» 174
Минина В. Г. Жанровое своеобразие романа Д. Митчелла «Облачный атлас» 178
Никольский Е. В. Аксиологические проблемы романа Айнд Рэнд «Источник» 183
Первушина Л. В. Переклички культур в мемуарах Г. Гилднера «Книга моего деда: поколения американской семьи» 190
Рогачевская М. С. Библейские баталии в эпоху короля Генриха VIII (по роману Х. Мантел «Вулфхолл») 197

МЕТОДОЛОГИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Бармина Е. А. Историческая стилизация в художественном переводе 202
Баханович А. С. Прагматические функции иронических высказываний в англоязычном художественном дискурсе 208
Букаеў Дз. А. Верлібр і яго асаблівасці пры перакладзе 213
Булат Е. А. Функциональные характеристики вербального и невербального текстов в социокультурном контексте .. 216
Гаранoвіч Т. І. Параўнанне з нацыянальнай афарбоўкай як сродак прагматычнай адаптацыі 223
Долженкова О. М. Прагматическое содержание пространственно-временной структуры в художественном тексте 228
Железнякова О. В., Линкевич А. А. Форма и содержание как компоненты авторского перевода поэзии 236
Kireichuk E. Y. Strategies of argumentation in artistic discourse 243
Руцкая В. Ф., Таболіч А. У. Інтэрпрэтацыя і пераклад англійскіх санетаў 251

СТРАНОВЕДЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛЬНЫХ ВЫЗОВОВ

Гойло А. А. К вопросу о норме в английском языке 258
Kozikis D. D. The unforeseen influence of Brexit on the status of English in the European Union 263
Липай Г. Н. Отделение церкви от государства: уникальная ситуация в США 265
Ломовая А. В. Особенности двуязычной номинации топонимических объектов Ирландии 272
Разумова А. В. Влияние иммиграции на современный английский язык Великобритании 276
Чударь А. Н. Функции диминутивов в кросскультурном аспекте 281

НАШИ АВТОРЫ 287

Научное издание

СОЛОВЬЁВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2018

Сборник научных статей

Ответственный за выпуск *А. В. Ломовая*

Редакторы: *Е. М. Бобровская*, *О. С. Забродская*, *Е. И. Ковалёва*, *В. М. Василевская*
Ст. корректор *С. О. Иванова*

Компьютерная верстка *Н. В. Мельник*

Подписано в печать 27.02.2020. Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Ризография. Усл. печ. л. 16,97. Уч.-изд. л. 20,03. Тираж 100 экз. Заказ 7.

Издатель и полиграфическое исполнение: учреждение образования «Минский государственный лингвистический университет». Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий от 02.06.2017 г. № 3/1499. ЛП № 02330/458 от 23.01.2014 г.
Адрес: ул. Захарова, 21, 220034, г. Минск.