

2. *Левин, Ю.* О частотном словаре языка поэта / Ю. Левин // Русская литература, 1972. – № 2. – С. 5–36.
3. *Tammi, P.* Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis / P. Tammi. – Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.
4. *Couturier, M.* Nabokov ou la tyrannie de l'auteur / M. Couturier. – Paris : Seuil, 1993.
5. *Scott, A. F.* Current Literary Terms / A. F. Scott. – London : Macmillan, 1979.
6. *Tobin, P.* John Barth and the Anxiety of Continuance / P. Tobin. – Philadelphia, 1992.
7. *Barth, J.* The Tidewater Tales / J. Barth. – N. Y. : Fawcett, 1987.
8. *Кэмпбелл, Дж.* Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – М.: АСТ, 1997.
9. *Barth, J.* LETTERS / J. Barth. – N. Y. : G. P. Putnam's Sons, 1979.
10. *Barth, J.* The Friday Book / J. Barth. – Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1997.
11. *Fogel, S.* Understanding John Barth / S. Fogel, G. Slethoug. – Univ. of South Carolina Press, 1990.
12. *Люксембург, А. М.* Структурные игры и игровые структуры: организация метапрозаического текста как проблема игровой поэтики / А. М. Люксембург // Филол. вестн. РГУ, 2001. – № 1. – С. 5–9.
13. *Barth, J.* Once upon a Time / J. Barth – Boston etc.: Back Bay Books, 1994.

ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ ФЕНОМЕНЫ В РОМАНЕ ДЖ. БАРНСА «ЛЮБОВЬ И ТАК ДАЛЕЕ»

Д. И. Данилевич

Белорусский государственный университет

В сознании каждого человека проявляются некоторые национальные и культурные особенности. Эти особенности находят свое отражение в речи. Множество ученых – Ю. Н. Караулов, В. В. Красных, Е. А. Нахимова, Н. В. Петрова, Д. И. Багаева и другие – разработали систему понятий, классифицирующих культурные особенности говорящего, и назвали их «ментефактами». Ментефакты – это совокупность знаний, носящих надындивидуальный характер [1, с. 155]. По шкале «информативность – образность» среди ментефактов выделяют знания и представления. Среди представлений отдельно выделяют прецедентные феномены, основная характеристика которых единичность и прототипичность.

Исследователь Д. Б. Гудков и ряд других ученых дают следующее определение прецедентному феномену (ПФ): это феномены, во-первых, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, во-вторых, имеющие сверхличностный характер (то есть хоро-

шо известные широкому окружению данной личности, включая предшественников и современников), и в-третьих, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности [2, с. 82]. С. Н. Должикова уточняет определение следующей ремаркой: «Прецедентные феномены – это явление культуры. Они входят в фонд исторической памяти социума (этноса). <...> Это не история в чистом виде, а то, как прошлое представлено в нашей сегодняшней мысли» [3]. Внутри группы ПФ выделяют прецедентный текст, прецедентное высказывание, прецедентную ситуацию, прецедентное имя [2, с. 106–108].

В своей работе В. В. Красных подчеркивает, что «едва ли не главной дифференцирующей характеристикой ПФ является их способность 1) выполнять роль эталона культуры; 2) функционировать как свернутая метафора; 3) выступать как символ какого-то феномена или ситуации (взятых как совокупность некоторого набора дифференциальных признаков)» [1, с. 171]. А это значит, что художественный текст может стать источником прецедентных феноменов. Особенно это касается постмодернистских произведений, в которых ярко выражены черты интертекстуальности и пастиша.

Следует отметить, что не все элементы культуры в рассматриваемом ниже произведении проходят сквозь «решето» прецедентности. Напомним, что среди ментефактов есть и группа знаний. Знания определяют как некие «информационные», «содержательные» единицы, совокупность которых представляет собой определенным образом структурированную систему (например, математические правила, химические формулы, местоположения географических объектов, места и даты событий) [1, с. 159]. Так, по мнению В. В. Красных, Афанасий Никитин не является именем «эталона», не выступает в роли символа совокупности дифференциальных признаков некоего предмета и не выступает как свернутая метафора, не несет систему оценок, то есть за ним не стоит инварианта восприятия, который позволял бы функционировать в качестве прецедентного [1, с. 160]. Таким образом, отличить прецедентный феномен от непрецедентного позволяет наличие инварианта восприятия.

Прежде чем приступить к анализу художественного текста добавим, что прецедентные феномены делят еще и на: 1) социумно-прецедентные; 2) национально-прецедентные; 3) универсально-прецедентные [1, с. 173]. Исходя из этой классификации можно сделать вывод, что прецедентными феномены могут становиться, если входят в когнитивную базу некоего социума (социального, конфессионального, профессионального и др.). Группа универсально-прецедентных феноменов носит «достаточно гипотетический характер» [1, с. 175] и состоит из феноменов, известных любому среднему современному человеку и входящих в «универсальную» когнитивную базу.

Роман современного британского писателя Джулиана Барнса «Любовь и так далее» (*Love, etc*, 2000) вышел практически через 10 лет после романа «Как все было» (*Talking it over*, 1991) и является его непосредственным

продолжением. В центре сюжета – любовный треугольник между женщиной по имени Джиллиан и двумя друзьями детства Стюартом и Оливером. В обоих романах используется одинаковая повествовательная техника: события излагаются самими персонажами, и за счет этого авторский текст полностью отсутствует.

Произведение *Love, etc* начинается с того, что главные герои снова представляются и напоминают о себе. Стюарт говорит читателю: *Hello! We've met before. <> I remember you* 'Привет! Мы уже встречались. Я помню тебя (здесь и далее перевод наш)'. Оливер сразу отмечает, что *I remember you* – это строчка из песни Фрэнка Айфилда, и называет его австралийским йодлером: *Frank Ifield. <...> 1962. The Australian yodeller* [4, p. 9]. Айфилд действительно австралийского происхождения и знаменит исполнением йодлей, и эти два факта забавляют Оливера.

Стюарт не соглашается с Оливером. Он считает, что раз Айфилд родился в Англии, значит, он не австралиец. Кроме того, он утверждает, что песня *I Remember You* была написана двадцатью годами ранее Джонни Мерсером (Johnny Mercer). Таким образом, каждый из персонажей по-своему прав: певца можно считать как англичанином (по месту рождения), так и австралийцем (по месту жительства и вкладу в австралийскую культуру); к сочинению композиции Айфилд не имеет никакого отношения, но именно он стал самым известным ее исполнителем. Дж. Барнс уже в самом начале романа, обращаясь к ментефактам-знаниям, показывает относительность правды или, если быть точнее, то, что у каждого может быть «своя правда».

В этом романе Оливер – основной генератор прецедентных феноменов. Большинство имен, названий, каламбуров исходит именно от него. Почему так происходит? Нам кажется, что это особая черта персонажа. У него неплохое образование, он всю жизнь интересуется разными видами искусства, но, в силу своего характера, все эти знания не находят должного применения. Он пытается преподавать – но не преуспевает в этом, пытается написать сценарий к фильму – но его задумки не интересуют постановщиков. Таким образом, все накопленные знания он может применить только в общении с близкими людьми. Причем часто он пытается показать таким образом свое превосходство над окружающими, особенно над другом Стюартом, который всегда интересовался больше экономикой и сделал удачную карьеру.

Итак, Стюарт, выпавший из поля зрения Оливера и Джиллиан на 10 лет, приезжает в Лондон, и Оливер называет его *Prodigal Son* 'блудным сыном'. История о блудном сыне – прецедент, в основе которого лежит библейская притча. Основное значение слова *prodigal* связано с тратой денег, однако эта коннотация неприменима к персонажам романа, ведь за свое десятилетнее пребывание в США Стюарт не потерял состояние, а приумножил, а вот Оливер перебивался мелкими заработками. Это означает, что, по всей видимости, выражение *Prodigal Son* используется с намеком на прецедентную ситуацию «нахождение вне поля зрения долгое время».

Фразу Оливера с упоминанием «Битлз» можно считать прецедентной ситуацией: *1962 was the very year of the Beatles' first revolution at forty-five turns per minute* 'Именно в 1962 году «Битлз» совершили первую революцию на 45 оборотах'. Вероятнее всего, здесь отмечается, что в тот год «Битлз» выпустили первый сингл (*Please please me*) на пластинке в 45 оборотов в минуту. Эта песня первой из творчества ливерпульской четверки достигла вершин британских чартов. Продолжение фразы Оливера – *and Stuart sings Frank Ifield* 'и Стюарт поет Фрэнка Ифилда' – намекает, что он считает этого певца устаревшим. Сводя вместе «Битлз» и Айфилда, Оливер, с одной стороны, упрекает Стюарта в старомодности и, с другой, показывает свое знание музыки.

На протяжении всего романа Оливер рассуждает не только о популярной музыке. Проводя параллели с любовным треугольником, Оливер упоминает *the third-act trio from Rosenkavalier* 'трио из третьего акта «Кавалера розы»', имея в виду оперу Рихарда Штрауса. Для русскоязычного человека это не является ПФ – оперу практически не ставили на большой сцене, в отличие от англоязычных стран, где она постоянно демонстрировалась, а также распространялись аудиозаписи арий. А вот упоминание оперы Михаила Глинки в русскоязычной среде прецедентно: *be whizzing along like the overture to Ruslan and Ludmilla* [4, p. 184]. Многие могут вспомнить 'жужжание из увертюры' этой оперы.

К миру музыки относится и задача Оливера из игры «что ты выберешь»: *As in, would you rather be buried up to your neck in wet mud for a week or compare all the recorded versions of the New World symphony?* 'Что ты выберешь: сидеть неделю по шею в грязи или сравнить все записанные версии симфонии «Из нового света»?'. Девятая симфония Дворжака достаточно известна, к тому же из контекста нетрудно догадаться, что существует огромное количество аудиозаписей композиции. Кроме этого, нам показалось интересным ироничное замечание, относящееся к музыке, – *as verisimilitudinous as operetta* 'правдоподобный, как оперетта' – оно не содержит прецедента, но опирается на общие представления о жанре оперетты как о легком произведении со счастливым концом.

В одном из эпизодов, чтобы читатели/слушатели (нетрадиционная повествовательная техника допускает выбор) лучше прочувствовали мысль, Оливер советует фоновую музыку для своих фантазий: *Background music: Satie's Parade* [4, p. 74]. «Парад» – это одноактный авангардный балет Сергея Дягилева, музыка была написана композитором Эриком Сати на сценарий Жана Кокто. Дягилев и Кокто напрямую упоминаются в романе, когда Оливер ссылается на анекдотичную ситуацию: *She took the money and – 'Etonne-moi!' as Diaghilev said to Cocteau – started to count it* [Там же, p. 139]. Прецедентная ситуация: «Удиви меня!» – сказал Сергей Дягилев двадцатилетнему Кокто, заказывая ему постер к балету «Видение розы» для «Русских сезонов». В романе эта фраза показывает именно крайнюю степень удивления, когда квартирная хозяйка, видимо, сомневаясь в честности Оливера, пересчитывает принесенные им деньги.

Кроме музыки сферами-источниками прецедентности выступают и другие виды искусства. Оливера. Он находит параллель между современностью и «Песней о Роланде»: *Call me Oliver. Best mate of Roland. The Battle of Roncesvalles*. ‘Зовите меня Оливье. Приятель Роланда. Битва в Ронсевальском ущелье.’ Причем первая его фраза, несомненно, прецедентная, она напоминает о начале романа «Моби Дик» Германа Мелвилла: *Call me Ishmael*. Потом Оливер продолжает отождествление с Оливье: *I knew my primal duty – the spirit of Roncesvalles still coursed within me* ‘Я знал свой главный долг – дух Ронсевальского ущелья еще был со мной’. Однако за этим пафосом скрывается поход к бывшей хозяйке квартиры, у которой он снимал комнату, пока ухаживал за Джиллиан. Оливер идет к ней, чтобы отдать долг за газ. Он думает, что после его поступка последует *absolution for Ollie the Sinner* ‘прощение Оливера-грешника’, но, оказывается, квартирная хозяйка хочет получить проценты за десятилетнюю просрочку платежа.

«Песнь о Роланде» настолько увлекает героя, что он задается вопросом «Готов ли Голливуд к постановке этой поэмы?». Возможно, он хочет написать сценарий и предлагает следующее видение готовой картины: *Bruce Willis as the grizzled Roland, Mel Gibson as the fabled Oliver* ‘Брюс Уиллис в роли серого Роланда, Мел Гибсон – легендарный Оливье.’ Имена этих актеров не связаны с прецедентами, однако их популярность позволяет среднему носителю западной культуры составить некий образ подобной экранизации. Кроме того заметна ирония, выраженная эпитетами, ведь в подобной постановке персонажу Оливера отводилось бы больше внимания, чем Роланду.

О своих уже написанных сценариях Оливер ничего не рассказывает, но их упоминает его жена Джиллиан. Один из них про то, как Пикассо, Франко и Пабло Казальс принимают участие в соревнованиях по пелоте накануне гражданской войны в Испании. Имена не являются прецедентными, но они достаточно известны. История о том, как испанские художник, политик и виолончелист играют в баскскую спортивную игру, напоминающую сквош, поддерживает ироничный тон романа. Другой сценарий Оливера – история про Mountain Charlie, девушку, передевшуюся в мужское платье и ушедшую воевать. Сценарий заказчикам не понравился, и его пришлось переписать в мюзикл. Mountain Charlie – прецедентное имя для американцев, приблизительный аналог прецедентного имени «Надежда Дурова» в русскоязычной среде, ведь за ними стоит прецедентная ситуация «женщина в мужском платье на войне».

Третий сценарий Оливера – это приквел к фильму «Седьмая печать» Ингмара Бергмана. В данном контексте упоминание шведской картины не является прецедентом, так как не служит свернутой метафорой (хотя потенциально может). Здесь, скорее, проявляется авторская ирония, и выражение «писать приквел к “Седьмой печати”» приобретает значение «заниматься чем-то бесполезным, бестолковым».

Искусство во всех его проявлениях – основной источник прецедентности в романе. Так, момент получения зарплаты из рук в руки Оливер сравнивает с фреской «Сотворение Адама» Микеланджело: *The “wedge” <...> was merely thrust into my outstretched hand like that moment of in the Sistine Chapel.* ‘деньги сунули в мою протянутую руку как подчас контакта с богом в Сикстинской капелле.’ Такое упоминание, во-первых, позволяет наглядно представить происходящее, во-вторых, подчеркивает важность момента для героя, ведь впервые за долгое время он устроился на постоянную и высокооплачиваемую работу.

В другом эпизоде Оливер, чтобы подчеркнуть, как далеки мифы и сказки от реальной жизни, говорит: *My counsel is this and thus: dream on. The pig did not fly; the stone rebounded from the helmet of Goliath, who promptly ate David for breakfast; the fox easily acquired the grapes by cutting down the vine with a power saw; and Jesus resideth not with his Father* ‘Мой совет – мечтайте дальше. Свиньи не летают, камень отскочил от шлема Голиафа, и тот съел Давида на завтрак, лиса легко достала виноград, спилив лозу пилой, Иисус не обитает на небесах вместе со своим Отцом’. Здесь сначала обыгрывается идиома *when pigs fly*, обозначающая что-то невозможное. Поэтому словесный оборот Оливера «свиньи не летают» превращает все словечки ранга ‘когда-нибудь, возможно, потом’ в строгое ‘никогда’. История Давида и Голиафа – библейский сюжет, показывающий, что не всегда исход битвы определяет физическая сила. Но Оливер ее переворачивает в сторону очевидного, и слабый проигрывает. Лиса и виноград – басенный сюжет, восходящий к Эзопу. Изначально лиса, не сумев достать виноград, уходит, придумывая оправдание. В новом варианте ей хватает хитрости, чтобы выйти из проблемной ситуации победителем. И, наконец, вознесение приравнивается к обожествлению, поэтому христиане верят, что вознесение Христа позволило ему присоединиться к Богу-отцу. Но Оливер настаивает, что смерть есть смерть.

Особое место в речи Оливера занимают иноязычные слова. На протяжении всего романа он употребляет около 40 французских слов и выражений. В его речи они появляются совершенно произвольно, например: *Et tu?* ‘А ты?’ – в обращении к невидимым собеседникам/читателям; *ma belle* ‘моя дорогая’, *Meilleure Demie* ‘лучшая половина’ – говоря о жене, Джиллиан. Иногда французские местоимения употребляются вместо английских или наравне с ними: *Unlike moi*; *Me? Moi?*

Понятие ‘грусть’ Оливер выражает только французским словом *tristesse* [4, р. 50, 112, 158]. Он даже образовывает наречие, взяв за основу французское прилагательное и добавив английский суффикс ‘ly’: *tristely*. Такое использование французских слов имеет объяснение в сюжете. Оливер и Джиллиан, сбежав из Лондона, прожили несколько лет в небольшой французской деревне.

Также Оливер употребляет более десятка латинских выражений. Иногда это просто вводные конструкции, наподобие *per se* ‘само по себе’, *id est* ‘то есть’, *pro tem* ‘временно’. Кроме классических выражений, таких как: *tabula rasa* ‘чистая доска’ и *mea culpa, mea culpa, mea culpa* ‘моя вина’, – Оливер использует шуточную фразу *Non illegitimi carborundum* (вариант перевода – ‘не дай мерзавцам себя сломить’), которая служила девизом американскому генералу Второй мировой войны Джозефу Стилуэллу.

Упоминания разнообразных имен собственных (пусть и не прецедентных) позволяют составить более полный портрет Оливера. Например, нежелание убирать подталкивает его к тому, чтобы снова взяться за сборник неопубликованных при жизни рассказов Салтыкова-Щедрина. В разговоре о генномодифицированных продуктах он говорит, что в результате их употребления люди могут стать похожими на гротескных брейгелевских персонажей. Тут же он упоминает чудовище Франкенштейна, которого называет *a real sweetie-pie* ‘просто душка’, и поясняет, что монстр просто стал жертвой человеческих страхов. Далее Оливер применяет термин *the Frankensteined crops* [4, p. 77] к искусственно выведенным зерновым.

В речи остальных персонажей романа прецедентные феномены практически не встречаются. Джиллиан больше заботят бытовые проблемы, и, несмотря на то, что она художник-реставратор, никакие серьезные отсылки к миру искусства ею не используются. Только однажды она сказала: *Look, I'm not Little Mary Sunshine*. Мэри Солнышко – заглавная героиня мюзикла, хозяйка постоянного двора, старающаяся всем угодить. Этой фразой Джиллиан дает понять, что она не чувствует себя обязанной всем нравиться.

Что касается Стюарта, то все персонажи отмечают изменения в нем (по сравнению с романом *Talking it over*) – он стал менее застенчивым собеседником, стал способным на поддержание любого разговора. Рассказывая о своем опыте жизни в США и различиях между американцами и британцами, он приводит известную фразу Оскара Уайльда: *Two nations separated by a common language* ‘две нации, разделенные общим языком’. А когда он пытается отговорить маленькую девочку быть вегетарианкой, он припоминает фильм, где Чарли Чаплин ест свой ботинок. Он не говорит названия, но это известная сцена из «Золотой лихорадки».

Мать Джиллиан – француженка, поэтому в ее речи много французских слов. Кроме того, отдельно отмечается, что она все чаще забывает некоторые английские слова. Она делится наблюдением: *Nowadays La Fontaine's Fables take place in the supermarket* ‘Сегодня басни Лафонтена разыгрываются в супермаркетах’. Заметим, что из всех известных баснописцев она выбирает именно французского. А сама фраза может быть намеком на то, что теперь люди проводят в магазинах много времени и что там зачастую сталкиваются интересы и проявляются характеры.

Таким образом, хочется отметить, что функционирование прецедентных феноменов еще до конца не изучено, так как оно задействует когницию (процессы обработки информации). Прецедентность тех или иных феноменов –

понятие относительное, зависящее от культуры или социума, в которых эти феномены встречаются. Наиболее популярной сферой-источником прецедентности в романе «Любовь и так далее» выступает искусство (музыка, а также литература, кинематограф, живопись), меньше представлены, но присутствуют: религия, фольклор, спорт, история.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Красных, В. В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
2. Язык, сознание, коммуникация: сб. ст. / В. В. Красных [и др].; ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М. : «Филология», 1997. – Вып. 1. – 192 с.
3. *Должикова, С. Н.* Прецедентные феномены в английском языке [Электронный ресурс] / С. Н. Должикова. – Режим доступа : http://journal.kfrgteu.ru/files/1/2011_2_18.pdf. – Дата доступа : 14.01.2017.
4. *Barnes, J. Love, etc* / J. Barnes. – London: Picador, 2001. – 249 p.

ТОПОС ГОРОДА В РОМАНАХ ЕВРЕЙСКО-АМЕРИКАНСКИХ АВТОРОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А. КАГАНА)

Е. В. Ершова

Минский государственный лингвистический университет

Изучение мультикультурной литературы является актуальной проблемой литературоведения. Рассмотрение творчества еврейских авторов в межкультурном контексте детализирует сложную матрицу литературы США. Исследование категории пространства в произведениях еврейско-американских авторов вызывает особый интерес, благодаря созданию ими новой пространственной модели. История еврейского народа связана с постоянным изгнанием и перемещением на изолированные территории.

А. Каган – первый восточноевропейский мигрант-еврей, который опубликовал свой роман на английском языке. В своем творчестве он затрагивает проблемы ассимиляции в еврейском гетто Нью-Йорка, трудности и надежды миграции.

Современность (modernity) – момент в культуре, когда наблюдается разрыв с прошлым и его традициями. Данный период характеризуется интенсивной индустриализацией, распространением капитализма, изменением объемов производства и потребления, стремительным развитием техники, урбанизацией, массовой внутренней и внешней миграцией. Данные явления привели к глобальным социальным изменениям, которые выразились в фундаментальном сдвиге во взаимодействии людей. Интенсивный приток различных этнических групп в США привел к созданию диаспор и развитию межкультурных контактов внутри одной страны [1, с. 4]. Со-