

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 першыя 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 акцэнтны 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 несколько 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 обуславливает 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 из 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 переключку 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 построенным на анализе детали как части целого, приемом расследования – переключается 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 возникновения 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 эклектичность 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 открытий, 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 параўнання 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; немінуца, 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 (*ніць 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*);