

Анализ интервью, относящихся к нидерландской коммуникативной культуре, позволил выявить следующие аспекты вербализации откровенности:

1. Выражение собеседнику негативных эмоций через вербализацию негативной оценки раздражителя: «*Hij was een rotjoch. Egocentrisch en agressief*». – «Он был ужасным подростком. Эгоцентричным и агрессивным» (П. Вилдерс);

2. Присутствие попыток ухода от ответа: «*Ik zal geen privédetails vertellen, maar hij was extreem, zelfs voor een puber*». – «**Не буду вдаваться в подробности**, но он вел себя экстремально, даже для подростка» (П. Вилдерс);

3. Использование вставки *kijk* (≈*знаете* (букв. *смотрите*)) при описании события собеседнику: «**Kijk**, als ik schrijf, ben ik gelukkig». – «**Знаете**, когда я пишу, я счастлив» (Р. Наср);

4. Исповедальная откровенность, которая выражается в описании личной жизни: «*Ik denk steeds vaker dat ik verkeerd geleefd heb. Ik heb echt voor de poëzie geleefd – en waarom eigenlijk? 'Ik krijg voor het eerst van mijn leven gedachten die ik nooit heb gehad. Had ik toch maar kinderen gekregen. Was ik toch maar getrouwd. Ik weet heel goed waarom ik het altijd heb afgewezen. Dat deed ik voor de poëzie. Dat is nogal wat, als je het zo bekijkt, want nu zit ik met lege handen*». – «Я все чаще думаю, что жил неправильно. Я действительно жил ради поэзии – и собственно говоря зачем? – Впервые в жизни меня посещают такие мысли. Почему у меня нет детей? Если бы я был женат. Я прекрасно понимаю, почему я все это отвергал. Я делал это ради поэзии. И в итоге остался ни с чем» (М. Вигман).

В результате проведенного анализа были также выявлены следующие закономерности: в интервью представителей нидерландской и русской лингвокультуры нашей выборки одинаково часто используются техники исповедальной откровенности.

Представители нидерландской лингвокультуры несколько чаще прибегают к техникам ухода от ответа в отличие от представителей русской лингвокультуры.

Представители русской лингвокультуры значительно чаще прибегают к техникам оправдательной откровенности.

И. В. Лешкевич

РЕАЛИЗАЦИЯ ЭМОТИВНЫХ СМЫСЛОВ В КОНТЕКСТЕ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ КИНОРЕЦЕНЗИИ

В человеке все движимо эмоциями, в том числе его креативное мышление, аксиологическое поведение и все его вербальные рефлексии (В. И. Шаховский, Ш. Бали, Э. Станкевич, Д. Гоулман, Э. Стивенсон). В том, что эмоции являются мотивационной основой сознания, мышления, социального поведения, уже

мало кто сомневается. Именно поэтому успешно разрабатываются проблемы эмоциональной концептосферы, культуры, толерантности, эмоционального поведения во внутри- и межкультурной коммуникации (А. Вежбицкая, В. И. Шаховский). Однако, несмотря на многочисленные разработки концепции эмоций отечественными и зарубежными лингвистами, ученые так и не пришли к созданию единой непротиворечивой теории.

Материалом данного исследования служат 20 кинокритических рецензий из британских и американских периодических изданий за 2019–2020 гг.: «The Observer», «The Guardian», «The New York Times», «USA Today» и др. *Кинокритическая рецензия* представляет собой особый семантический тип текста – эмотивный, т.е. текст, отражающий эмоциональные состояния говорящих и их взаимоотношения, а также оказывающий эмоциональное воздействие на участников общения. Компоненты эмотивного текста можно дифференцировать на языковые (эмотивная лексика и фразеология, набор эмотивных конструкций и др.) и неязыковые (эмоциональная ситуация, которая включает эмоциональную пресуппозицию, эмоциональные намерения и позиции коммуникантов в момент общения, а также их общий эмоциональный настрой). В результате все перечисленные компоненты находят свое формальное выражение в лексике, синтаксисе, структуре и стилистике, которые выступают в качестве сигналов об эмоциональной информации данного текста. Специфика эмотивного текста заключается и в том, что он может полностью редуцировать логико-предметное значение совершенно нейтрального в эмотивном плане значения слова и сделать его контекстуальным эмотивом, «навести» эмосему на семантику нейтрального слова.

В рамках данного исследования нас интересует, с одной стороны, экспликация скрытых, глубинных эмосем, т.е. когда нейтральное слово имеет скрытую эмотивную валентность, проявляющуюся в специальном контексте; с другой стороны – приращение эмосем из контекста, когда в слове нет своей эмосемы, но в ситуативных контекстах на его семантику наводится эмотивная сема, которая исчезает из этого слова с его выходом из данного контекста. Таким образом, речь идет о контекстуально-эмотивных единицах, которые дифференцируются на *узуальные имплицативы* и *оказиональные имплицативы*.

Установлено, что в случае узуальных имплицативов эмосема может быть эксплицирована методом семантического распространения или углубления дефиниции слова, а также через сочетаемость слова в речевой цепи и диагностирующий контекст. Так, в американской рецензии на фильм «Паразиты» автором используется лексема *scheme* ‘схема’, основное значение которой ‘a plan, design, or program of action to be followed; project’, однако в контексте актуализируется значение ‘an underhand plot; intrigue’, т.е. ‘тайный сговор’, целью которого является обман семьи: <...> *a destitute family occupies a wealthy household in an elaborate **scheme** that goes comically – then horribly – wrong* (The New York Times. 12.12.19) – ‘<...> нуждающаяся семья занимает богатый дом, используя сложную схему, которая развивается комично – затем ужасно –

неправильно'. Таким образом, контекст разворачивает глубинную часть смыслового содержания слова *scheme*, эксплицируя его потенциальную эмотивность, т.е. окрашивая его отрицательную оценку эмоциональностью. Аналогичный потенциал, «эмотивный зародыш» имеют многие слова: *spin* 'поворот', *to target* 'направлять', *flavor* 'вкус', *cuckoo* 'кукушка' и др.

Анализ кинокритических рецензий из британской и американской прессы показал, что в тексте практически любое слово способно выражать эмоции. Данный факт можно объяснить и тем, что отношение человека к объектам мира присутствует как в номинации, так и в коммуникации, поскольку мы отражаем, обозначаем и чувствуем одновременно. И это отношение в зависимости от ситуации может стать эмоциональным. К способам наведения эмосемы относятся *ситуация, макроконтраст, микроконтраст, экспрессивный синтаксис, способ ложных деривационных связей, «игра в денотаты»* и др. Самыми употребительными являются первые четыре способа.

Так, лексическая единица *television* 'телевидение' является сама по себе нейтральной и не содержит эмосемы в своей дефиниции: 'a device shaped like a box with a screen that receives electrical signals and changes them into moving images and sound, or the method or business of sending images and sound by electrical signals'. Однако в контексте рецензии на фильм «Джокер» ее актуальный смысл становится эмотивным: 'нечто совершенно ужасное, источник зла и людских бед'. Ср.: *Arthur's uncontrollable laughter arises from a medical condition <...>. His profound alienation also arises from social inequality, the decline of civility, political corruption, television, government bureaucracy and a slew of other causes. Rich people are awful. Poor people are awful* (The New York Times. 12.12.19) – 'Неконтролируемый смех Артура возникает из-за заболевания <...>. Его глубокое отчуждение также вытекает из социального неравенства, снижения цивилизованности, политической коррупции, телевидения, государственной бюрократии и множества других причин. Богатые люди ужасны. Бедные люди ужасны'. Приведенный отрывок иллюстрирует такую закономерность текста кинокритической рецензии, как скопление эмотивов, что объясняется их взаимопритяжением, взаимоинтенсифицированием и, как следствие, распространением эмотивности на весь текст. В данном случае такой эффект достигается использованием эмоционально-оценочных прилагательных и существительных, а также параллельных структур.

Наводить эмосему могут и микроконтексты, например: *But he can only get a job as a clown in grinning makeup and floppy-toed shoes* (The Guardian. 03.10.19) – 'Но он может получить работу только клоуна в улыбающемся гриме и туфлях с большими носами'; *Meanwhile, the usual armies of skeptics and fans have squared off with ready-made accusations of bad faith, hypersensitivity and quasi-fascist groupthink* (The New York Times. 12.12.19) – 'Между тем, обычные армии скептиков и фанатов расправились с готовыми обвинениями в недобросовестности, гиперчувствительности и квазифашист-

ском групповом мышлении'. В приведенных примерах под воздействием ближайших оценочных лексических единиц *grinning, skeptics, fans* происходит наведение эмосем на нейтральные лексемы *makeup, shoes* и *army*.

Наведение эмосемы может осуществляться и повтором нейтрального слова, например, лексемы *shadow* 'тень': <...> *the film turns out to be afraid of its own shadow, or at least of the faintest shadow of any actual relevance* (The New York Times. 12.12.19) – '<...> фильм оказывается боится собственной тени или, по крайней мере, малейшей тени какой-либо реального значения'. Использование разнообразных возможностей экспрессивного синтаксиса, например, повтора, параллелизма, парцелляции и др., способствует возникновению эмоциональности: *Joker's embrace of radical evil becomes a kind of integrity. Or something.* (The New York Times. 12.12.19) – 'Охват фильмом «Джокер» радикального зла составляет его целостностью. Или нечто подобное'.

Сравнительный анализ британских и американских кинокритических рецензий позволил установить общую тенденцию употребления контекстуально-эмотивной лексики, *узуальных* и *окаzionaliальных имплицитивов*. Отличие заключается в использовании более разнообразных способов наведения эмосем британскими авторами, а именно: возможностей *экспрессивного синтаксиса, деривационных механизмов* и др.

А. И. Маркова

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ПЕРЕВОДА АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ
(на примере современных песен)

Что для Вас музыка? Какое место она занимает в Вашей жизни?

Если задать подобные вопросы профессиональному виолончелисту, гитаристу, пианисту, вокалисту, музыканту-любителю или любому другому человеку, напрямую связанному с музыкой, то, без сомнения, можно получить широкий и развернутый (или же четкий и лаконичный) ответ, выражающий всю значимость этого культурного явления. Эти люди не представляют свою жизнь без музыки, она является частью их действительности, их жизни, для большинства из них музыка и есть жизнь. Что же делать тем, кто не умеет ни петь, ни играть на музыкальных инструментах, и никаким образом не может причислить себя к этой «музыкальной касте»? Обозначает ли это, что такие люди могут спокойно жить без музыки? Определенно, нет! Действительно, музыка никак не является необходимым для человека компонентом жизнедеятельности, ее нельзя вдохнуть, как воздух, ее нельзя потрогать, ею не получится утолить жажду и голод. Однако именно музыка, будучи одним из ключевых элементов культуры, дает человеку эмоциональное и духовное насыщение. В музыке мы зачастую черпаем вдохновение, перекладываем на нее свои внутренние переживания, ассоциируем с ней значимые для нас мо-