

**Американский кумир французских поэтов:
Эдгар По глазами Бодлера, Малларме и Верлена**

Абсалямова Элина Наилевна

преподаватель

*Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Москва, Россия
e-mail: elinaabs@yandex.ru*

В год празднования двухсотлетия со дня рождения Эдгара Алана По уместно вспомнить о влиянии американского писателя на французских поэтов второй половины XIX века. Это позволит рассмотреть механизмы межкультурного взаимодействия межконтинентального масштаба на индивидуальном уровне. Знакомство с творчеством Э.По безусловно было катализатором интереса к англоязычной литературе для всех трех французских поэтов. Влияние Э.По прослеживается как в поэтических и прозаических произведениях, так и во взглядах на литературу, излагаемых в переписке, дневниках и литературной критике.

Для начала, несколько биографических фактов, устанавливаемых по дневникам и переписке. Все три французских автора так или иначе связали свою деятельность с английским языком, и знакомство с творчеством Э.По сыграло не последнюю роль в карьерных решениях Бодлера и Малларме. Шарль Бодлер был вынужден освежить свои познания в области английского языка, когда поставил перед собой цель добиться для своего кумира славы во Франции и взялся за перевод рассказов По. Стефан Малларме выучил английский язык для того, чтобы читать По в оригинале, провел некоторое время в Лондоне, а в последствии стал учителем английского языка и переводчиком поэзии Э.По. Что касается Поля Верлена, то он признавался, что в ученические годы писал рассказы в духе американского автора. Если решение уехать в Англию и не связано напрямую с этим детским увлечением, то знакомство с произведениями По в оригинале приходится именно на этот период. Тогда же Верлен мечтал о создании поэтического сборника, написанного в соответствии с единым планом – безусловный показатель знакомства Верлена с «Поэтическим принципом» Э.По. Этот проект так и остается нереализованным, однако в творчестве французских авторов прослеживается много других мотивов, позаимствованных у Э.По.

Знакомство Бодлера с творчеством Э.По состоялось к моменту, когда большая часть стихотворений сборника «Цветы зла» уже были написаны, хотя сам сборник и не был опубликован. Анализ черновиков позволяет сделать вывод о том, что влияние По сказалось в ходе их доработки. Спорным является и вопрос о роли По в обращении Бодлера к жанру стихотворений в прозе. В пользу этой версии свидетельствует существование во Франции XIX века практики прозаического перевода поэзии, а также подзаголовок «Эврики»: «а prose роет». Вместе с тем, сам Бодлер ссылается на французскую традицию, а именно на Алозиуса Бертрана. Стефан Малларме переводит стихи По прозой, но еще до начала систематической работы над сборником он создает отдельные прозаические отрывки в духе По. С влиянием английского языка часто, но достаточно бездоказательно связывают своеобразие синтаксиса Малларме. Как элемент влияния Э. По можно выделить, например, прием постепенной перефокусировки внимания читателя («Ulalume» - «Sonnet en -ux»). В наследии Верлена влияние По выдают в первую очередь прозаические миниатюры.

Что касается литературной критики, то Э. По выступает в ней как в качестве персонажа-объекта, так в качестве тайного соавтора: отдельные статьи Бодлера и Верлена содержат переформулированные утверждения По. Бодлер положил начало утверждению По в качестве образцового, идеального, «абсолютного» поэта: По современен, глубок, демоничен, несчастен и пренебрежителен к толпе – он один из «кочующий арабов цивилизованного мира». Можно говорить о своего рода поэтизированном представлении о Э.По в критике Бодлера: По провозглашается «оригинальным философом», но философия почерпнута из художественных произведений (The Purloined letter, The Tale of the Ragged Mountains, The Man of the crowd). Малларме говорит о По как об эталоне,

который позволяет оценить величие Вилье де Лиль-Адана или Банвиля, а также принимает взгляды великого американца на место философии в поэзии и длину стихотворений. Малларме и Верлен единодушно возводят к Э.По традицию рефрена, которую во Франции XIX века популяризировал Леон Дьеркс; расходятся два поэта лишь в степени энтузиазма по отношению к распространению данного приема. Если Малларме воспринимает По как прототипическую фигуру и готов приписывать его личные признания о значении поэзии другому автору, то для Верлена Э.По является «прóклятым поэтом» англоязычной литературы – наравне с Шекспиром. Хоровод писателей-критиков замыкается: Верлен цитирует знаменитое стихотворение Малларме на смерть По, говоря о Бодлере.

Литература

1. Cambiaire C. P. (1927) *The Influence of Edgar Allan Poe in France*, New York: G.E. Stechert & Co.
2. Chiari J. (1956) *Symbolism from Poe to Mallarmé: The growth of a Myth*, New York: MacMillan.
3. Lemonnier L. (1932) *Edgar Poe et les poètes français*, Paris: La Nouvelle revue française.
4. Mauclair C. (1925) *Le Génie d'Edgar Poe : la légende et la vérité, la méthode, la pensée, l'influence de France*, Paris: Albin Michel.
5. Patterson A. S. (1903) *L'Influence d'Edgar Poe sur Charles Baudelaire*, New York: Université de Syracuse.
6. Quinn, P. F. (1957) *The French Face of Edgar Poe*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
7. Richard, C. (1978) *Edgar Allan Poe journaliste et critique*, Paris: Klincksieck.
8. Zayed G. (1970) *La formation littéraire de Verlaine*, Paris: Nizet.

Марсель Пруст и знаки культуры

Беляева Валерия Евгеньевна

студентка

Томский государственный университет, Томск, Россия

e-mail: lerabel@mail.ru

«Поиски утраченного времени» Марселя Пруста стали итогом эпохи и культуры, гигантским художественным экспериментом, синтезирующим мысль и интуиции эпохи, и одновременно - мостом в будущее, сущностное, глубинное, "обретением времени" как победа над ним.

"Обретенное время" существует только в искусстве: лишь оно - подлинная, непреходящая ценность и лишь жизнь ради него - подлинная жизнь. Именно возвращаясь в прошлое, «обретая утраченное время», можно вернуться к истокам мирового искусства, мировой культуры в целом.

Цель данной статьи рассмотреть некоторые наиболее важные знаки культуры, хранящиеся в тексте эпопеи «В поисках утраченного времени», которые наделяют данный текст свойством хранить память всеобщей Культуры.

Почти все, о чем думает, вспоминает, мечтает герой Поисков, происходит на фоне мировой культуры. Лица и ситуации кажутся сошедшими с полотен старинных мастеров, с античного фриза, с готического собора. Франсуаза, отправившаяся на рынок за лучшими кусками телятины, - как Микельанджело, в горах Каррары выбирающий лучший мрамор; прохожие в морозный день - персонажи Брейгеля с красными лицами; море, увиденное впервые, - гармония тонов "во вкусе Уистлера"; Альбертина в разные минуты в различных позах - то композиция Джотто, то изваяние крестьянки на паперти старой церкви. Джотто, Брейгель, Шарден, Уистлер до Альбертины, до моря, до жизни; люди и жизнь являются сразу реминисценцией не только собственной памяти повествователя, но, даже едва ли не чаще, памяти исторической и культурной, запечатленной в искусстве. Пруст постоянно возвращается к творениям Культуры.

Культура – это всегда память. Память, которая хранится в произведениях культуры. Невозможно создавать новые шедевры культуры, забывая о том, что было создано до этого момента. Но, безусловно, новые шедевры могут и не напоминать нам, о том, что было создано до них. Нам достаточно самим помнить об истоках культуры, о том, с чего творения культуры только начинались – об Античности. Герои мифов, комедий, трагедий античного времени стали основой культуры следующих эпох. Многие гениальные творцы искусства обращались к далеким сюжетам античных шедевров, зная, что они вечны в Искусстве, во времени и в памяти человечества.

Ролан Барт считает, что не только человек, автор, может сохранять памятники культуры, но и сам текст отдельно от автора хранит в себе все ценности мировой культуры.[3. С.242] Текст эпопеи Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» хранит в себе весь прошлый опыт культуры. Этот текст обладает свойством хранить в себе накопленный многими веками опыт культуры, уходя в самую глубину культуры – в Античность. Текст Пруста начинает жить собственной жизнью, отдаляясь от самого автора. Тень автора исчезает с последних страниц эпопеи, и текст вдыхает новую, собственную жизнь, содержащую в себе все то прошлое, на котором он теперь может существовать. Текст «обретает утраченное время» в культурном опыте человечества, создает «мемуары человеческой культуры», он создает их с помощью знаков Культуры, из которых образуется единая культурная целостность эпопеи.

Традиции устных повествований в жанре индейской автобиографии

Бронштейн Яна Ильинична

аспирантка

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Москва, Россия

e-mail: dew_berry@mail.ru

Жанр индейской автобиографии – яркое литературное явление, сочетающее в себе историю, традиционную культуру и литературу. Обладая отличной от более традиционной автобиографической литературы структурой, он является одновременно рассказом о себе и собственной культуре. И если автобиография в традиционном понимании – это жизнеописание, рассказ о своей жизни, некое самоисследование личности, то для аборигенной культуры разделение на индивидуальное и общественное немислимо – автобиография отдельной личности так или иначе превращается в автобиографию всего племени.

Попытки применить к индейским автобиографическим повествованиям западное жанровое определение привели многих исследователей к выводу о том, что в аборигенной культуре данный жанр появился только с приходом на континент европейцев. Долгое время в евроамериканском сознании индейцы приравнивались к дикарям, находящимся на низшей из возможных ступеней культурного развития, а отсутствие письменности являлось еще одним тому подтверждением. Индейцы скорее рассматривались как антитезис культуры, ее нулевая ступень, не представляя ни малейшего интереса или ценности для высокоразвитой евроамериканской цивилизации. Соответственно и появление жанра индейской автобиографии считалось заслугой белого человека, записавшего и структурировавшего фрагментарные повествования аборигенных рассказчиков.

Первые фундаментальные исследования жанра индейской автобиографии начали появляться лишь во второй половине двадцатого века, когда американская критика все-таки наградила этот феномен серьезным литературным статусом. Ведь несмотря на обилие различных видов индейских автобиографий, как продиктованных, записанных белыми соавторами, так и написанных самими индейцами, в них прослеживаются схожие, но не вписывающиеся в евроамериканское определение жанра мотивы, структура повествования, ценностные ориентиры.

Дело в том, что задолго до появления европейцев у индейцев уже существовали сложившиеся традиции устных повествований автобиографического характера. Так, Д. Брамбл выделяет шесть основных типов таких повествований: 1) рассказы о подвигах, 2) рассказы о войне и охоте, 3) рассказы исповедального характера, 4) самооправдание, 5) рассказы образовательного характера, 6) истории о приобретении сверхъестественной силы, прозрениях. Отдельные случаи из жизни, небольшие рассказы, эпизоды, то и дело встречающиеся в тексте аборигенных автобиографий, и составляющие ее самую суть – вот то, что наверняка сохранило истинную форму устного повествования.

Автобиография всегда является выражением этоса культуры. То, что говорит о себе автор, и как он это делает, по большей части определяется культурой, к которой он принадлежит. Таким образом, являясь неотъемлемым элементом традиционной культуры, традиции устных повествований во многом определили облик жанра индейской автобиографии, его отличительные черты и особенности дискурса.

Литература

1. Ващенко А.В. У истоков индейской литературы// История литературы США. – т. 3. – М.: Наследие, 2000. – С. 451-471
2. Brumble H.D. American Indian Autobiography/H.D. Brumble. – Berkeley: University of California Press, 1988. – 300p.
3. Kroeber K. An Introduction to the Art of Traditional American Indian Narration. Traditional Literatures of the American Indian: Texts and Interpretations. Lincoln: University of Nebraska P, 1981. –P. 1-24

4. O'Brien, L. W. Plains Indian Autobiographies. Boise: Boise State College Press, 1973. – 48p.
5. Wong H. D. Sending my heart back across the years: tradition and innovation in native American autobiography/H. D. Wong.- Oxford: Oxford University Press, 1992. – 248p.

Нэккен, духи водной стихии в странах Северной Европы, и их воплощения в литературе

Герм Алиса Вадимовна

аспирант

ИРЛИ РАН

e-mail: aguerm@mil.ru

Название нэкк, никс происходит от германского *nikwus* или *nikwis*, имеющего в основе общий индоевропейский корень *neigw* или *nigw* - «купать(ся), мыть(ся)», который также можно возвести к санскриту *nēkēkti*, «мыть».

Словом *nisog* («водяной дух» в поэме «Беовульф» называется мать Гренделя, морское чудовище. В древневерхненемецком *nihhus* обозначает духа воды. Также этот корень в древних германских языках входит в состав названий крупных водяных животных (например, *nihhus* — «крокодил» или «гиппопотам»). В шведском языке есть стандартная форма *näck*, но в южной Швеции эти существа также называются *nick* and *nek*. Шведские имена произошли от *neker*, который восходит к древнескандинавской форме *nykr* (gen. *nykrs*). Так, в современном норвежском языке находим слово *nykk*. В старом датском существовала форма *nikke*, а в современном датском *nøk(ke)*. В английском языке слово *nixie* появилось как заимствование из немецкого и впервые зафиксировано у В. Скотта в 1822: "If a pixy seek thy ring; if a nixie, seek thy spring". В дальнейшем в английском появляется форма *neck*, повторяющая слово с таким же значением в диалекте северной Швеции.

Шведские водяные духи - никсы, нэккен или ноккен (*näcken*, *nøkken*); также носят названия стромкарлен (*strömkarlen*, от *ström* — «быстрый поток» и *karl* — «человек»), акарлен (*Åkarlen*) или форскарлен (*forskarlen*, от *fors* — «водопад»). В Норвегии нэкк известен под названием грим (*Grim*) или фоссегрим (*Fosse-Grim*, от *foss* — «водопад»), его необходимо отличать от грима, духа, обитающего на кладбищах.

В германской мифологии никсы — оборотни, принимающие облик человека, рыбы или змеи. Никс-мужчина отождествляется с водяным (*wasserman*). Никси (*nixie*) являются скорее подвидом русалок, эти существа ближе к кельтской Мелюзине и во многом похожи на греческих сирен. Например, в «Песни о нибелунгах» вешие девы-русалки из Дуная предупреждают Хагена о гибели в гостях у Эцтеля. В дальнейшем у Вагнера девы Дуная превращаются в дев Рейна, возможно, для сближения с наиболее известной немецкой никсой – Лорелей.

У скандинавов нэкк - это водяной дух в мужском облике, обитающий в ручьях и озерах, чаще всего у мостов, мельниц и водопадов. В скандинавских народных сказках нэккен упоминаются с XII века. Нэкк обладает способностью менять внешность. Как правило, это красивый молодой мужчина в венке из листьев или водорослей. В древних версиях легенд нэкк богато одет, в более современных обнажен. У нэка длинные волосы: зеленые, синие, черные или золотые. В Финляндии някки (*näkki*) носит также название ветехинен или весихииси (*vetehinen*, *vesihiisi*, от *vete* — «вода» и *hiisi* — «дух-хранитель»). Это водяной дух, обитающий в темных прудах, озерах и колодцах, под пирсами, причалами и мостами через реки. Он утаскивает под воду маленьких детей, которые наклоняются с моста или причала, чтобы посмотреть на свое отражение или коснуться воды.

Нэкк обладает способностью оборачиваться в животное. Он может стать быком, кошкой или собакой. Довольно часто водяные-нэккен принимают облик речных лошадей — бекахестен (*Bäckhästen*, от шведск. *Bäcka* — «река, ручей, поток» и *Häst* — «лошадь»). Это представление также можно обнаружить в шотландском образе келпи. Чаще всего бекахестен заманивают и похищают детей. В некоторых поверьях бекахест предстает как самостоятельное волшебное существо, а не один из обликов нэкка. Иногда его отождествляют с огнедышащим вороным конем, верхом на котором разъезжает сам Мрачный Жнец - персонификация смерти.

Нэ́кк обладает искусством игры на скрипке. Легенды упоминают несколько различных способов научиться мастерству у нэ́кка. В поздних версиях, испытавших значительное влияние христианства, музыке можно обучиться в обмен на душу.

Играя на скрипке волшебные песни, нэ́ккен заманивают в воду и топят женщин (незамужних и беременных) и детей (особенно некрещеных). Для защиты от нэ́кка, прежде чем идти купаться, следует воткнуть нож в землю на берегу. Иногда нэ́ккен соблазняют молодых женщин и приходят к ним в дом, но подобные союзы не бывают прочными, в конце концов, нэ́кк возвращается в свой водопад или ручей, так как не может долго жить вдали от воды.

Широко распространен сюжет, когда нэ́кк забирает возлюбленную в свое подводное жилище. Иногда с нэ́ком отождествляется морской дух хафман (havmand — «морской человек», в Дании — havmanden, в Норвегии — havmannen. Он обитает на дне моря или в прибрежных скалах. Его представляют как красивого молодого мужчину с длинными волосами и бородой, реже как безобразного старика.

Рассмотрим известную датскую балладу «Агнете и водяной». Баллада немецкого происхождения, датский ее текст сохранился на лубке конца XVIII в. По мотивам народной баллады Г.Х. Андерсен разрабатывал в 1833—1834 гг. драматическую поэму «Агнете и водяной». В оригинале баллада называется «Agnete og Havmanden», по одним версиям водяной, похитивший Агнете, живет в реке, а по другим — на дне морском.

Агнете становится женой водяного и матерью семерых сыновей. Водяной одаривает ее драгоценностями и дарит характерное умение нэ́кка – игру на музыкальном инструменте: «И дал златострунную арфу — пусть / Звучит, если в сердце закралась грусть». В этой версии баллады сильно влияние религии, так же, как и в балладе «Лилофея, дочь короля». И Агнете, и Лилофея просят супруга разрешить ей подняться в наземный мир, услышав церковные колокола. Агнете, войдя в церковь, забывает мужа и детей и отказывается вернуться к мужу. Лилофее водяной предлагает супруге разделить детей поровну, отдать ей троих, оставить троих себе, а седьмого разрубить пополам, и Лилофея возвращается в подводное царство: «Чем дитя погубить, лучше канет на дно / Лилофея, дочь короля».

Интересна также поэма «Эгле, королева ужей» литовской поэтессы Саломеи Нерис, основанная на легендах о девушке, вышедшей замуж за Залтиса (Змия), или Жильвинаса «душу Балтики». По-видимому, здесь легенды о водяных духах смыкаются с культом ужа как посредника между землей и небом, способного вызвать дождь.

Эгле, так же как и Агнете и Лилофея, просит у мужа позволения подняться в верхний мир, встретится с родителями и братьями. Далее вступает мотив зависти и инаковости, братья хотят, чтобы Эгле не позорила семью и осталась с ними на земле, они выпытывают у младшей дочери короля-ужа его имя, вызывают его на берег и зарубают косами. Когда Эгле с детьми выходит на берег, она не может вернуться в подводный мир. Тогда она проклинает дочь, та превращается в осину. Старшие сыновья превращаются в дуб, ясьень и березу, сама королева ужей становится елью.

В этой поэме мотив враждебности морского духа человеку инвертирован, в данном случае человек враждебен морскому духу.

Литература

1. Датские народные баллады. — М.: Художественная литература, 1980.
2. Нерис С. Эгле, королева ужей. М.: Художественная литература, 1979
3. Бицилли П. Элементы средневековой культуры, 1919
4. Гуревич А.Я. «Эдда» и сага. М., 1979
5. Мелетинский Е.М. Скандинавская мифология как система. – «Труды по знаковым системам» 7. Тарту, 1975.

Особенности интерпретации стилистических функций образа бабочки в произведениях на русском и английском языках

Гладкова Анна Александровна

студентка

*Псковский государственный педагогический университет им. С.М. Кирова, Псков, Россия
e-mail: gladkova_a@list.ru*

В сознании людей образы многих животных, птиц, насекомых имеют особую символическую значимость и смысловую глубину в соответствии с исторически сложившейся картиной мира. В свою очередь, в художественных текстах разных лингвокультур накоплен богатый опыт эстетического освоения таких знакомых всем образов, как собака и кошка, голубь, ворона, змея, стрекоза, бабочка и многих других.

В трудах Д. Александрова [1], Ж. Бло [2], Д. Грейсон [3] и других исследователей дается представление о бабочке как об обобщенном воплощении мировой красоты и гармонии окружающего мира. Вместе с тем можно предположить, что художественный образ бабочки является многоплановым, заключающим в себе различные смыслы в зависимости от культурных, исторических, социальных особенностей определенной эпохи с одной стороны, и специфики авторского мировосприятия с другой. В работе предпринимается попытка проследить взаимосвязь между традиционными способами интерпретации символической образности такого объекта действительности как бабочка и индивидуальными особенностями реализации этого образа в творчестве различных русско- и англоязычных авторов (В. В. Набоков, Д. Фаулз, Р. Брэдбери, Э. А. По, И. Бродский и другие).

Исследование показало, что семантика образа бабочки в различных культурах является неоднозначной. Этот образ может наделяться разными смыслами в зависимости от культурных и исторических традиций страны, особенностей менталитета и мировосприятия представителей определенной лингвокультуры. Было выявлено, что образ бабочки часто имеет положительную коннотацию и связывается, например, с представлениями о счастье, изобилии, молодости (Китай, Япония, Древняя Мексика). В христианстве стадии развития бабочки олицетворяют жизнь, смерть и воскресение. В ходе работы был сделан вывод о том, что толкование значений, заключенных в образе бабочки, может представлять значительную трудность из-за различия художественных кодов этого образа в разных культурах мира. Поэтому для анализа символического потенциала бабочки следует учитывать специфику мировосприятия, ценностные ориентации той или иной этнической группы, особенности конкретной лингвокультуры.

В процессе исследования нам удалось выявить примеры индивидуализации признаков данного явления в литературных произведениях на русском и английском языках. Было обнаружено, что значение символического образа бабочки трактуется авторами неодинаково. У Э. А. По («Сфинкс», «Лигейя», «Морелла») и Д. Фаулза («Коллекционер») бабочка аллегорически соотносится с воплощением женского начала, а гибель бабочки – с гибелью юной девушки. У Р. Брэдбери («И грянул гром») бабочка представлена как объект действительности, способный изменить весь ход истории. Для И. Бродского («Набережная неисцелимых», сборники стихов) была важна заключенная в образе бабочки идея пограничности существования между днем и ночью, жизнью и смертью, а метафорическое сравнение образа Венеции с бабочкой позволяет говорить о присутствии красоты в каждом проявлении окружающей действительности. Часто бабочка в литературном произведении становится метафорическим воплощением какой-либо идеи, например, идеи быстротечности, незащитности и обреченности живых существ (Э. Монтале); аллегорического соотнесения бабочка-душа (А. Леонтьев); мимолетности жизни (И. Бунин) и т.д.

В ходе работы мы подробно остановились на определении художественного потенциала бабочки в билингвистическом творчестве В. В. Набокова. Было сделано предположение, что для полноценного анализа смыслов, заключенных в образе бабочки, необходимо рассматривать произведения Набокова в контексте двух культур – русской и

англоязычной. Выделенные примеры энтомологической тематики в произведениях Набокова на двух языках (стихи, романы «Лолита», «Бледный огонь», «Дар», «Король, дама, валет» и другие) свидетельствуют о различии художественных кодов бабочки в разных языковых системах. В качестве подтверждения была представлена составленная нами классификация бабочек в русском и английском творчестве Набокова с указанием обнаруженной закономерности в символично-образной интерпретации рассматриваемого явления. Так, в русскоязычных произведениях писатель часто обращается к бабочкам пяденицам, символизирующим для него некоторую неопределенность в мире природы, сомнения в душе поэта. В англоязычном творчестве Набокова часто встречаются упоминания о бабочке Красный адмирал (Vanessa Atalanta), способной мигрировать на дальние расстояния. Появление этих бабочек в романах Набокова связано, возможно, с эмиграцией писателя из России и последующей ностальгией по родине. В англоязычном творчестве Набокова, начавшего новую жизнь вдали от России, бабочка становится символом обновления жизни (роман «Лолита»).

Мы также предложили характеристику трехчастной структуры образа бабочки - обозначающее (the tenor), обозначаемое (the vehicle), основное сравнение (the ground) в билингвальном творчестве Набокова. Помимо этого, была установлена зависимость реализации коммуникативно-прагматического потенциала текста Набокова от билингвальной и бикультурной компетенции читателя.

Как было установлено, в процессе символично-образной интерпретации такого объекта действительности, как бабочка, авторы используют различные стилистические приемы. В творчестве В. В. Набокова часто встречаются анаграммы на энтомологическую тему, например, «меттерлинг-шметтерлинг» («Schmetterling» по-немецки «бабочка»), ряд двуязычных каламбуров в именах, например, Avis Byrd (bird bird – птица птица), цитаты, перифраз, игра слов, аллегории и метафоры, с помощью которых автор раскрывает два плана – образно-предметный и смысловой, аллюзии на различные литературные произведения.

Нередко авторы обращаются к использованию эмоционально-оценочной лексики с ярко выраженным положительным или отрицательным значением. В романе Д. Фаулза «Коллекционер» для выявления контраста между миром свободы и заточения лексемам «light», «day light», «nightlights», «God», «white», «sun», «shine» противопоставлены лексемы «madness», «awfulness», «devil», «hell», «darkness», «ugliness». Р. Брэдбери в рассказе «И грянул гром» часто употребляет лексические повторы («very», «thing», «dominoes»), риторические вопросы («Could it?»), аллегории которые придают тексту особую экспрессивность и выразительность. В рассказе «Сфинкс» для интерпретации символической роли бабочки Э. А. По использует такой стилистический прием, как трансформация реальности.

Проведенное исследование показало, что бабочка является значимым образом для понимания художественного своеобразия творчества русско- и англоязычных писателей и отражения национальной языковой картины мира. В этой связи целесообразно говорить об индивидуальных особенностях эстетического освоения мира и, следовательно, художественного образа бабочки разными авторами.

Литература

1. Александров Д. Владимир Набоков – натуралист и энтомолог. – М.: Просвещение, 1999.
2. Бло Жан. Набоков. – М.: Просвещение, 2000.
3. Грейсон Дж. Метаморфозы Дара. – М.: Новая школа, 1997.

Отражение лингвокультурологического концепта ГОРА в культуре, языке и сказках немецкого и эвенского народов

Горохова Лаура Юрьевна

Студентка

Якутский государственный университет им. М.К. Аммосова, Якутск, Россия

e-mail: osikan@mail.ru

Проблема взаимосвязи языка, культуры и личности в современном мире является одной из наиболее актуальных. Традиции, культура национальный характер и обычаи сохранены в языке народа. Вопросы взаимодействия этих реалий разрабатываются лингвокультурологией - научной дисциплиной, изучающей взаимосвязь и взаимодействие культуры и языка.

Лингвокультурное изучение языка позволяет выделить наиболее существенные для данной культуры факты, закрепленные в языке и речи. Основной категорией лингвокультурологии является концепт, выступающий посредником между культурой и человеком.

Изучение культурных концептов должно быть тесно связано с изучением текстов, в которых эти концепты закреплены и вербализованы как отражение национальной культуры и сознания. А фольклор в свою очередь можно назвать своего рода хранилищем национальной культуры.

В данной работе рассматривалась проблема лингвокультурологического определения концепта, а также подходов к описанию слов-концептов народной культуры на примере анализа слова-концепта ГОРА в текстах эвенских народных сказок и немецких народных сказок, опубликованных знаменитыми учеными-филологами братьями Якобом и Вильгельмом Гримм в 1812 г.

Слово-концепт тематической группы «природа» ГОРА стал объектом исследования по той причине, что окружающий мир, природные объекты и явления всегда входили в культурный мир людей.

В ходе исследования привлекались данные толковых словарей немецкого и эвенского языков, а также фразеологического словаря, словаря синонимов и антонимов.

Проведенное исследование со словарями [Duden; Кейметинов] показало, что слово ГОРА в языках обладает следующей семантической структурой и обнаруживает следующие лексико-семантические варианты:

- значительная возвышенность, поднимающаяся над окружающей местностью (на несколько тысяч метров над уровнем моря), выделяющаяся среди других возвышенностей;
- естественное или специально сооруженное возвышение для катания с него на лыжах и санках;
- гористая местность;
- участок, связанный с добычей полезных ископаемых, с охотой;
- высокий берег реки;
- место обитания богов или усопших;
- нагромождение, куча, множество (разг.);
- перен. обуза, заботы, сложная работа;

А в результате анализа парадигматических и синтагматических отношений в текстах сборника немецких народных сказок братьев Гримм и эвенских народных сказок [Гримм; Роббек, Роббек] выявлено, что концепт ГОРА:

- возвышение, поднимающееся над окружающей местностью;
- преграда, препятствие;
- волшебное царство, место обитания, владения королей, волшебных принцесс, животных, нечистой силы и ведьм;
- какое-то дальнее место, территория: жить за горами, ехать за горы – значит, далеко;
- место захоронения кладов, сокровищ, полезных ископаемых и добычи;
- гибельное, пропащее, заколдованное место, плен;
- источник пропитания, сырья;

- источник или хранилище Живой воды;
- место для укрытия;
- гора в образе всей Земли;

В ходе исследования слова-концепта ГОРА на материале волшебных народных сказок и в их сравнении с результатами работы со словарями выявлены некоторые интересные особенности семантики слов, не закрепленные в словарях языков или не сохранившиеся до настоящего времени:

- преграда, препятствие;
- волшебное царство, место обитания, владения королей, волшебных принцесс, животных, нечистой силы и ведьм;
- какое-то дальнее место, территория: жить за горами, ехать за горы – значит, далеко;
- гибельное, пропащее, заколдованное место, плен;
- источник живой воды;
- гора в образе всей Земли;

Таким образом, исследованный на материале немецких и эвенских народных сказок концепт ГОРА по лингвокультурологическому наполнению не в полной мере соответствуют тем же концептам в современном языке и речи, а в некоторых аспектах даже расходятся с ними.

Так, например, ГОРА в немецкой сказке:

- волшебное царство, место обитания, владения королей, волшебных принцесс, животных, нечистой силы и ведьм;
- царство на хрустальной горе;
- гибельное, пропащее, заколдованное место, плен;
- место захоронения кладов, сокровищ;
- хранилище живой воды;
- преграда, препятствие к чему -нибудь или к кому –нибудь;

Гора в эвенской сказке:

- граница, преграда;
- гибельное, пропащее, заколдованное место, плен;
- место для укрытия;
- гора в образе всей Земли;
- хранилище живой воды;
- переход через гору к новому месту или к новой жизни;
- хозяин горы (или божество) в виде животного или человекоподобного существа;

Выявленные особенности семантики исследованного слова-концепта дополняют сложившиеся представления о традициях и культуре народа, что, несомненно, важно с точки зрения современных процессов глобализации, охватывающей различные сферы жизни людей, и очень значимо для плодотворного диалога культур.

Литература

1. Кейметинов В.А. Эвенско – русский словарь. Толкование и этимология. М-во образования Респ. Саха (Якутия), Научно-исслед. ин-т нац. шк. Якутск: Офсет, 2005. С. 583
2. Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden: Band 2. Dudenverlag. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich, 2000. S. 2160
3. Гримм Якоб и Гримм Вильгельм. Сказки. Пер. с нем. Г.Петникова. М., Худож. лит., 1978. С. 556
4. Роббек В.А., Роббек М.Е. и др. Атав нивкарни – Сказки моей бабушки. – Якутск: Офсет, 2005. С. 84

Мифологемы: аллюзивные имена собственные во французской поэзии

Истратова Юлия Александровна

аспирант

Уральский государственный педагогический университет, г. Екатеринбург, Россия

e-mail: juliaistratova@gmail.com

Мифологема - ёмкий и действенный художественный приём, благодаря которому упоминание лишь одного слова (как правило, имени того или иного персонажа, действующего лица) может вызвать целый ряд нужных автору ассоциаций.

В середине 1950-х гг. Ролан Барт опубликовал серию очерков о всеобщей мифологизации современного сознания. Так, по его мнению, образ жизни среднего француза пропитан «мифологизмами». В исследованиях Барта ведущим в определении мифа является слово. Все, что покрывается дискурсом, может стать мифом. И вообще, если рассуждать глобально, то миф, полагает Р. Барт, является маркирующей качественной характеристикой современного общества, при этом мифологизация – признак всех социумов [Барт 2001: 303].

Содержание мифологемы составляют архетипы (образы), «архэ» вещей – основа и начало мира. По мнению исследователя живой мифологии Карла Густава Юнга, в понятии «мифология» первая основа означает ‘слово, речь, предание’, вторая — ‘собирать’, т. е. слово в целом нужно понимать как ‘собираение воедино’. Понятие «мифологема» означает «повествование». Сравнительное изучение мифов разных народов показало, что похожие мифы существуют в различных частях мира, и что сходный круг тем, сюжетов, описываемых в мифах, затрагивает широчайшую область коренных вопросов мироздания. В мифологии мы встречаем первую *воспринятую* форму архетипа - мифологему. Соответственно, архетипы отличаются от первых *переработанных* их форм. Они не обладают конкретным содержанием, это всего лишь бессодержательные формы, которые заполняются жизненным опытом.

В узком значении «мифологема» – развернутый образ архетипа. Как переработанные формы архетипов, мифологемы – продукты воображения и интеллектуальной интуиции. Они осваиваются сознанием в символическом контексте со всем сущим, превращаясь в повествование. По словам К. Г. Юнга, «миф не является объяснением, выдвинутым для того, чтобы удовлетворить научное любопытство, миф – это воссоздание первобытной реальности в форме повествования» [Юнг 1996: 261].

Нас интересуют отношения, связывающие историю, миф и поэзию; отголоски событий давних дней, нашедших отражение в стихах, благодаря которым последние приобретают живость и определённую историческую или некую «временную» **аллюзию**. Обращение к мифу или некому историческому событию – беспроигрышный ход: это может быть одно-единственное слово, которое не нуждается в комментариях, разумеется, для того, кто осведомлён. Мифологическая направленность интересна лаконичностью: подчас бывает достаточно в определённом контексте коснуться того или иного события, попросту упомянуть и мгновенно станет ясна суть повествования.

«**Мифологемы** - коллективные и индивидуальные - являются именами собственными, либо выступают в функции имен собственных. Говорить ... о содержании имен собственных или, тем более, пытаться разложить это содержание на компоненты, было бы бессмысленно. Однако каждое слово, а мифологема - особенно, помимо своего референциального значения и вне зависимости от того, обладает ли оно сигнификативным значением или нет, в памяти говорящего / слушающего включено в некоторый круг привычных ассоциаций, понятных только носителю данной культуры. Подобного рода ассоциации могут материализоваться в виде постоянных эпитетов или других слов-спутников, сопровождающих, как правило, появление данной мифологемы в тексте» [Лотман 1982: 395].

Сатурн (Saturne) – аллюзивное имя и одновременно центральная фигура одноименного стихотворения современного французского поэта Жоржа Брасенса, страстного ценителя мифологии.

Из справочной статьи словаря «Мифы народов мира» узнаем, что Сатурн (Saturnus) — исконный национальный древнеримский бог, культ которого был одним из самых распространенных в Италии. Святилища Сатурна можно было встретить всюду; многие местечки и города полуострова наз. по имени бога; сама Италия, по преданию, именовалась в древности Сатурновой землей (Saturnia).

В стихотворении «Saturne» перед читателем Сатурн предстает как олицетворение беспощадного времени. С первых же строк он «входит» в стихотворение, Brassens сразу дает нам прочувствовать напряжение, угрюмую молчаливость бога. Поэт наделяет его мирским, земным времяпрепровождением («Il joue à bousculer les roses, le temps tue le temps comme il peut»), в то время как «зловещие» эпитеты подчеркивают суровость хода времени («morose»). Неявная антитеза, присутствующая в первом четверостишии стихотворения («Il porte un **joli** nom, Saturne, mais c'est un Dieu **fort inquiétant**»), позволяет ярче выделить образ неумолимого бога Времени.

Это стихотворение, одно из многих («Je me suis fait tout petit», «Le blason», «La non-demande en mariage» и др.) посвящено возлюбленной поэта. Он нежно обращается к ней, как бы оправдываясь, прося прощения за время, уносящее с собой очарование юных лет. Время, олицетворенное Сатурном.

Поэт использует несколько способов интродукции мифологем в ткань стихотворения: 1) мифологическое имя собственное упоминается в названии текста; в таком случае мифологическому персонажу, как правило, посвящен весь сюжет стихотворения; 2) мифологема появляется в тексте стихотворения; 3) мифологема-имя собственное в стихотворении не упоминается, но мифологический персонаж обозначен косвенно по каким либо признакам; 4) данная мифологема употребляется совместно с другой или другими мифологемами, вступая в сложное взаимодействие образов и аллюзий.

Литература

1. Барт, Р. (2001) Смыслы мифа: мифология в истории и культуре / Р. Барт // Сб. в честь 90-летия проф. М. И. Шахновича. – Сер. «Мыслители». – Вып. 8. – СПб., 2001. – С. 300-305.
2. Юнг, К. Г. (1996) Душа и миф. Шесть архетипов. – Государственная Библиотека Украины для юношества, 1996.
3. Лотман, Ю. М. (1982) Литература и мифы. – М., 1982.
4. Энциклопедия «Мифы народов мира»: в 2 т. / ред. С. А. Токарев. (1992) – М.: Советская энциклопедия, 1992.
5. Brassens, G. (1993) Poèmes et chansons / Georges Brassens. – P.: Seuil, 1993.

Опыт сопоставления суперконцепта “law”, вербализованного в тексте художественно-беллетристического стиля (на материале произведений Дж. Гришэма, С. Туроу и С.Кинселлы).

Ковалева Наталья Васильевна

аспирантка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

e-mail: kovalevanataliya@gmail.com

В произведениях Скотта Туроу и Джона Гришэма суперконцепт «law», объединяющий правовые концепты, вербализованные юридическими терминологическими единицами, обладает общими и индивидуальными когнитивными признаками [3, 4].

Правовая концептосфера автора юриста отличается от правовой концептосферы автора-не-юриста. Так как «концептосфера личности - совокупность концептов, создаваемых лексиконом отдельного человека» [1; с.59], то на основе произведений можно выявить специфику правовой концептосферы автора. Для сравнения вербализации правовых концептов в художественных текстах автора юриста и автора-не-юриста были выбраны художественные произведения трех современных авторов: Скота Туроу и Джона Гришэма в жанре юридического триллера и Софи Кинселлы в жанре любовного романа. Произведения С.Кинселлы объединены единой сюжетной линией, что представляет интерес для анализа ввиду возможности провести сопоставительное исследование на основе значительного текстового материала. Ранее произведения данного автора были исследованы нами лишь в отношении специфики юридических терминологических единиц [2].

В произведениях Дж.Гришэма и С.Туроу были проанализированы вербализованные правовые концепты и определен суперконцепт «law» [3, 4]. Так, у Дж.Гришэма суперконцепт «law» образован следующими правовыми концептами: «law», «justice», «right», «innocence», «guilt», «conviction», «indictment», «evidence», «crime», «punishment», «case», «appeal», «pardon», «divorce»; у С.Туроу: «law», «case», «justice», «right», «innocence», «guilt», «indictment», «evidence», «crime», «appeal», «witness».

Таким образом, целью данного исследования является выявить и сопоставить общие и индивидуальные когнитивные признаки в вербализованном в тексте художественно-беллетристического стиля суперконцепте “law” на материале произведений автора юриста и автора-не-юриста. Материалом анализа послужила выборка контекстов в количестве более 400 единиц из произведения С.Туроу (Scott Turow «Personal Injuries» (1999)), более 500 - из произведений Дж.Гришэма (John Grisham «The Client» (1993), «The Partner» (1997), «The Street Lawyer» (1998), «The Brethren» (2000), «The Broker» (2005) и более 70 из произведений Софи Кинселлы (Sophie Kinsella “Confessions of a Shopaholic” (2001), “Shopaholic Takes Manhattan” (2002), “Shopaholic ties the Knot” (2003), “Shopaholic and Sister” (2004), “Shopaholic and baby” (2007)).

В качестве основного метода исследования был выбран семантико-когнитивный метод З.Д.Поповой и И.А.Стернина [5; с.13].

Проведенное исследование показало, что в произведениях С.Кинселлы суперконцепт «law» сформирован следующими правовыми концептами: «witness», «investigation», «crime», «divorce», «will», «evidence», «guilty», «case», обладающими смысловыми взаимосвязями. Так, концепт «divorce» взаимосвязан с такими концептами как «will», «evidence» и «guilty»: бракоразводный процесс ассоциируется с сознательностью брачующихся и необходимостью составления завещания, а намеки на неверность провоцируют поиск доказательств неверности супруга/супруги.

При сопоставлении признаков суперконцепта «law» в произведениях С.Кинселлы, С.Туроу и Дж.Гришэма было определено, что общие признаки для С.Туроу и Дж.Гришэма [3] присутствуют и в текстах С.Кинселлы. Для иллюстрации приведем примеры из

произведений С.Кинселлы для каждого из общих для всех трех авторов признаков «law»:

1. зависимость правосудия от действий иных лиц («One lawyer just said, “Sorry, miss, there’s nothing we can do,” as soon as I mentioned that the contract was with Robyn de Bendern» [7; p.279]);
2. восприятие закона как средства обогащения («You see, this is what you get when you consult the most expensive lawyer in Manhattan. You get quick result» [7; 283]);
3. закон – средство давления на человека («There are photos, notes, all kinds of evidence... honestly, Luke, if this comes out, he’s finished» [8; p.319]).

К индивидуальным признакам «law», вербализованным в текстах С.Кинселлы, мы можем отнести: 1. закон – мера оценки морально-нравственных качеств индивида («Ok, so I was naïve! But I didn’t commit any crime //You don’t think throwing away opportunity is a crime?” says Luke furiously» [6; p.275]); 2. чувство страха перед законом («It’s been a nightmare.’ He turns his face towards me. The main nightmare being a harassment claim» [8; p.279]); 3. юмористическое отношение к закону («Thank you for the letter of April 16 regarding your will. I confirm that under the forth clause, section (e) I have added the line “And also my new denim high-heeled boots,” as requested» [7; p.222]).

Отличительной чертой, разграничивающей индивидуальные признаки суперконцепта “law” в текстах анализируемых авторов, является отношение к закону как к высшей истине у С.Туроу и Дж.Гришэма и как к довлеющей силе, способной разрушить жизнь человека у Софи Кинселлы. На примере данных произведений можно говорить о различии в профессиональном и обыденном восприятии закона: закон – воплощение справедливой силы и закон – средство силы подавляющей.

Таким образом, наличие общих когнитивных признаков “law” в анализируемых произведениях всех трех авторов позволяет говорить о существовании смыслового единства как отражения культурной специфики суперконцепта «law».

Литература

1. Алефиренко Н.Ф. (2005) Спорные проблемы семантики: Монография. – М.: Гнозис, 2005. – 326 с
2. Ковалева Н.В. (2007) Юридические терминологические единицы в текстах художественно-беллетристического стиля. Материалы докладов 14 Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов 2007». – Издат.центр Фак-та журналистики, МГУ им М.В.Ломоносова, 2007 г.
3. Ковалева Н.В. (2008) Общее и индивидуальное в вербализации супраконцепта «law» (на материале произведений авторов юристов Дж.Гришэма и С.Туроу). Материалы докладов 15 Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов 2008». – М., Изд-во МГУ, Социально-политическая Мысль, 2008.
4. Ковалева Н.В. (2008) «Правовые концепты в творчестве Джона Гришэма: состав, смысловая структура и языковая реализация» // Сб. научной конференции «Феномен творческой личности в культуре» МГУ, ФИЯиР, 2008 г. (в печати).
5. Попова З.Д., Стернин И.А. (2006) Семантико-когнитивный анализ языка. – Воронеж, «Истоки», 2006.
6. Kinsella, Sophie. (2002) Shopaholic Takes Manhattan. – New York: Bantam Dell, 2002.
7. Kinsella, Sophie. (2003) Shopaholic Ties the Knot. – New York: Bantam Dell, 2003.
8. Kinsella, Sophie. (2007) Shopaholic and Baby. – London: Bantam press, 2007.

Танцевальное шоу *Riverdance* как свидетельство модернизации и популяризации ирландской культуры в период “Кельтского тигра”

Кузнецова Светлана Юрьевна

преподаватель, соискатель

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

e-mail: skuznetsova07@gmail.com

Всего несколько десятилетий назад Ирландия находилась в экономической и культурной изоляции от остального мира. Стремительный экономический взлет Ирландской республики в 1990-х годах, получивший название “Кельтского тигра” по аналогии со странами Восточной Азии, изменил страну до неузнаваемости. Быстрые темпы роста экономики, секуляризация и модернизация страны, а также налаживание отношений с Европой и США привлекли интерес мировой общественности к Ирландии. Экономическое процветание страны привело к существенным изменениям и в культурной сфере. По мнению некоторых ученых, именно в период “Кельтского тигра” ирландская культура обрела невероятную мировую популярность (Negra, 2006, Logue 2000). В научный обиход входит понятие “*hibernisation*” (ирландизация), обозначающее распространение ирландского влияния в различных культурных областях. Исследователь Р. Фостер утверждает, что с конца 1980-х годов в мире происходит “ирландизация массовой культуры”, имея в виду мировую популярность большого числа ирландских музыкантов, танцоров, писателей и других деятелей искусства (Foster R. 2001).

Ирландские танцевальные шоу во главе с *Riverdance* являются, пожалуй, главным культурным символом процветающей Ирландии времен “Кельтского тигра”. Впервые появившись именно в период экономического роста 1990-х годов, представления, основанные на ирландских национальных танцах, явились ярким свидетельством модернизации и популяризации ирландской культуры.

Первый номер *Riverdance* был показан на международном музыкальном конкурсе Евровидение в Дублине в 1994 году. Примечательно, что выступление *Riverdance* не входило в конкурсную программу, а являлось промежуточным номером, фактически, одержавшим победу. По мнению ряда исследователей, конкурс песни Евровидение 1994 дал ранее малоизвестному ирландскому танцу то, чего у него никогда не было – “сцену, декорации, свет, а самое главное – аудиторию в 300 млн телезрителей” [Wyndham 2006: 141].

Успех *Riverdance* на Евровидении привел к решению о постановке двухчасового танцевального шоу, получившего название *Riverdance – The Show*. Данный проект явился не только самым популярным танцевальным представлением 1990-х годов, но и совершил революцию в истории ирландского народного танца. Хореографы *Riverdance* внесли в ирландские джиги и рилы ряд существенных изменений, связанных с необходимостью сделать танцевальные номера более зрелищными, энергичными и запоминающимися. Модернизация ирландских национальных танцев, добавление в проект элементов других танцевальных культур (испанское фламенко, американский степ, славянские танцы), привлечение для участия в шоу звезд мировой величины – все это способствовало превращению *Riverdance – The Show* в современный развлекательный продукт, соответствующий стандартам мирового шоу-бизнеса (O’Cinneide, 2001).

Средства массовой информации прозвали *Riverdance* “ирландской культурной феерией” [The New York Post, 8.03.2000; The Guardian, 14.10.2003]. В короткие сроки проект *Riverdance* превратился в ирландский национальный бренд, который сегодня имеет для страны такое же значение как *Guinness*, *Waterford Crystal* или *Aer Lingus*. По мнению некоторых исследователей, *Riverdance* способствовал продвижению положительного имиджа Ирландии в мире. А согласно данным ирландского департамента туризма *Bord Failte*, *Riverdance* вызвал дополнительный туристический интерес к Ирландии. (Kirby 2002)

Проект *Riverdance* также зародил моду на ирландские танцы. Танцевальные школы, обучающие ирландскому степу, существуют сегодня во многих странах, и их число

продолжает расти. Исследователь Пэдди Лоуг отмечает, что само слово “*riverdance*” превратилось со временем в глагол “*to riverdance*”, имеющий значение “танцевать ирландские танцы” [Logue, 2000: 9]. Необходимо отметить, что мода на ирландские танцы не ограничилась лишь *Riverdance – The Show*. Количество ирландских танцевальных представлений, созданных с момента появления их родоначальника *Riverdance* впечатляет и еще раз демонстрирует колоссальный мировой интерес к ирландской культуре. Среди них можно выделить *Lord of the Dance, Feet of Flame, Celtic Tiger, Spirit Of The Dance, Dancing On Dangerous Ground, Magic Of The Dance, Gaelforce Dance, Rhythm Of The Dance, Ragus, Invasion Dance, Celtic Feet, To Dance On The Moon*.

Уже на протяжении четырнадцати лет танцевальные представления, основанные на ирландских джиггах и рилах, пользуются необычайным спросом и поддерживают международный интерес к ирландским танцам. Превратившись в успешный коммерческий проект и заняв свою нишу в сфере международного шоу-бизнеса, танцевальные шоу во главе с *Riverdance*, не только способствовали продвижению имиджа современной, процветающей Ирландии, но и подчеркнули ирландскую культурную идентичность. Как считает танцевальный критик Майкл Сивер, “именно *Irishness* лежит в основе успеха *Riverdance*” [The Associated Press, 20.03.2005]. По словам ирландского журналиста *The Observer* Х. Хамильтона, именно в период экономического роста, “когда ирландцы становятся все более похожи на другие развитые европейские нации и бесконечно обсуждают цены на недвижимость, когда под угрозой находится традиционная культурная самобытность, мир должен видеть, как мы танцуем” [The Observer, 6.09.1998].

Литература

1. Being Irish, ed. by Logue, P., Oak Tree Press, Dublin, 2000, p.9.
2. Foster, R. The Irish Story: Telling Tale and Making It Up in Ireland, Allen Lane, Penguin Press, 2001, p. XIII.
3. O'Cinneide, B. Riverdance – The Phenomenon, Blackhall Publishinh Ltd, 2001.
4. Re-Imagining Ireland, ed. by Wyndham A.H., University of Virginia Press, 2006. p. 141.
5. Re-Inventing Ireland, ed. by P. Kirby, L. Gibbons, M. Cronin, Pluto Press, London, 2002.
6. The Irish In Us: Irishness, Performativity and Popular Culture”, ed. by Negra, D., Duke University Press, 2006, p.20, 29-31.
7. The Associated Press, 20 March, 2005.
8. The New York Post, 8 March, 2000; The Guardian, 14 October, 2003.
9. The Observer, September 6, 1998.

Образ Москвы в советском художественном кинематографе 1930-1953 гг.

Кузьмина Алена Владиславна

Аспирант

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

e-mail: Amen-Ra@yandex.ru

В связи с растущей потребностью в целостном междисциплинарном осмыслении многообразия процессов, определивших духовный облик прошлого столетия, а также в том, что сегодня кино становится историческим и культурологическим источником, возникает необходимость в комплексном анализе культурных составляющих социалистической эпохи.

Анализ сюжетов, фабул, образов героев, диалогов, визуального ряда и музыкальной составляющей более 40 фильмов и сценариев показал, что образ сталинской Москвы, созданный средствами игрового кино, раскрывается на четырех уровнях.

Первый *знаковый* уровень составляют такие приметы времени, как домработница, предметы интерьера и домашнего обихода: рояль, вертушка, абажур; будильник, расписание как признак упорядоченности жизни. Особой приметой времени становится коммунальная квартира, которая в фильмах населена соседями, создающими в своей общности определенный архетип.

Второй уровень – уровень *символов*. Реалии быта сталинской Москвы, а также архитектура города с ее средствами наземной, подземной и площадной архитектуры, ритмом города в семиотическом контексте приобретают особое содержание. Знак – это примета времени, узнаваемая «в лицо» (коммунальная квартира, «эмочка», абажур и т.д.), тогда как символ – воплощенная в некой форме метафора или популярный архетип героя, «иконки» поведения или жизнеустройства, сопряженные с перфекционистскими понятиями идеального, то есть самого лучшего, молодого, высокого, широкого или глубокого. Типичные символы этой эпохи – «Рабочий и Колхозница», Дворец Советов, летчик, аэростат и т.д.

Третий *метафорический* уровень принадлежит сфере метафизических характеристик. Метафора не имеет четко обозначенной формы и сама по себе не реализована в виде четкого образа в предметном искусстве. Она предстает в виде обозначения определенной субстанции, предмета метафизического характера и имеет свое материальное воплощение в символе. Именно он оформляет метафору в зримую форму и зачастую вмещает в себя несколько связанных между собой метафор. Этот уровень содержит в себе информацию о высоте, глубине и просторе города, ее особом внешнем организованном трехмерном пространстве. Три измерения характеризуют Москву как город, дошедший до предела технических возможностей, до пределов градостроительного совершенства. В своей статье Яковлева назвала это *единым планом прощупывания и промеривания*¹. Важнейшим из трех измерений становится высота, которая для сталинской Москвы является особой метафорой, выражающей общее стремление вверх, до пределов возможностей в технике, авиации, до пределов человеческого совершенства. Взгляд носителя этой культуры устремлен поверх барьеров, поскольку советскому человеку «нет преград ни в море, ни на суше», ему «не страшны ни льды, ни облака». Ему остается только одно – лететь «все выше, и выше, и выше». Подобному самосознанию подчиняется композиция кадра во многих фильмах. Одна из главных вертикалей города – монумент В. Мухиной «Рабочий и Колхозница» – излюбленный мотив, как и Дворец Советов, который всегда снимали на макетах (удивительный парадокс советской реальности: этот проект никогда не был построен, что не мешало зрителю воспринимать его на экране как *реально* существующий).

Особо значимые метафоры, транслируемые во все виды искусства – Московское время, мифологическая вечная весна и утро. Метафора белого наиболее полно вмещала в себя важнейшие интенции городской культуры тех лет и сочетала разнообразные

¹ Яковлева Г. Советская архитектура послевоенного периода в эпическом ландшафте страны. / Искусство кино. № 6, 1990. С. 89;

метафоры, во многом инициированные кинематографом: сияющий день, вечное весеннее цветение, мир, труд, май, равенство народов, полов и возрастов, плодородие и плодovitость, «радость невозможная», свет будущего, здоровье и чистота. Любовь к белому цвету превращала «золотой век» советской культуры в сияющую, «белую» эпоху.

Обнаруживается явная взаимосвязь между символом и метафорой. Один символ вмещает в себя несколько метафор, служащих, в конечном итоге, раскрытию одной и той же составляющей образности. Так, архитектурные символы сталинской эпохи – Дворец Советов, здание МГУ на Воробьевых горах и скульптурная композиция «Рабочий и колхозница» воплощают в себе метафоры вертикали и высоты как одного из трех условных измерений города, метафору вечности в ее соотношении с будущим, которое уже есть настоящее.

Наконец, четвертый, *функциональный* уровень образа Москвы раскрывается на примере сюжетов, в которых прослеживается цель приезда героев в Москву. Москва как центральная спортивная площадка, Москва как перекресток судеб... Функцией №1 оказывается *резиденциальная*. Через нее в фильме реализуются образы просителя, искательницы правды, женщины, восходящей от индивидуального существования к Кремлю, «Золушки», счастливого детства.

Многие знаки и символы сталинской эпохи, как заметила Н. Лебина, «носят характер семиотических парадоксов, так как отражают лишь черты быта привилегированных слоев советского общества»². В особенности это относится к жилищному быту кино героев. Все это позволяет выделить экранную реальность в особое пространство, отличное от реальности жизненной.

Поэтика образности Москвы – «витрины» эпохи – при всем разнообразии метафор, ее наполняющих, овеяна общей метафорой тотального совершенства. Суть совершенства советского космоса определяется метафорами вечной весны, стремления ввысь, особого пространственно-временного континуума, но далеко не исчерпывается ими.

Фильмография (выборочно):

1. «Алеша Птицын вырабатывает характер». А. Граник. «Ленфильм», 1953 г.
2. «Весна». Г. Александров. «Мосфильм», 1947 г.
3. «Девушка с характером». К. Юдин. «Мосфильм», 1939 г.
4. «Здравствуй, Москва». С. Юткевич. «Мосфильм», 1945 г.
5. «Москва». Либретто. С.М. Эйзенштейн. 1932 г.
6. «Москва – столица СССР». Вариант сценария фильма. 1947 г.
7. «Новая Москва». А. Медведкин. «Мосфильм», 1938 г.
8. «Подкидыш». Т. Лукашевич. «Мосфильм», 1939 г.
9. «Светлый путь». Г. Александров. «Мосфильм», 1940 г.
10. «Свинарка и пастух». И. Пырьев. «Мосфильм», 1940 г.
11. «Цирк». Г. Александров. «Мосфильм», 1936 г. и др.

Библиография:

1. Лебина Н.Б. Энциклопедия банальностей: Советская повседневность. / СПб., «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2008;
2. Очерки истории советского кино в 3-х т. Т. 2. / М., Искусство, 1959;
3. Паперный В. Культура Два. / М., Новое литературное обозрение, 2007;
4. Утехин И.В. Очерки коммунального быта. / М., ОГИ, 2004 и др.

² Лебина Н. Энциклопедия банальностей. С. 24.

Влияние французских традиций в области кулинарии и моды на образ жизни представителей шотландской знати в период существования “Давнего союза”

Платэ Мария Алексеевна

кандидат культурологии

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия

e-mail: platem@mail.ru

Возросший за последние десятилетия интерес к сравнительному изучению языков и культур разных народов и развитие новой для России междисциплинарной науки культурологии придали новый импульс исследованию проблем взаимопроникновения и взаимовлияния культурных особенностей различных стран.

Сохранившиеся памятники материальной культуры, такие как, например, замки, религиозные сооружения, предметы одежды и утвари, картины, скульптуры дают наиболее полное представление об обычаях и нравах эпохи средневековья, которые нашли свое отражение и прочно закрепились в языке.

Каждая из национальных культур является результатом исторического взаимодействия с другими культурами, а межкультурные и политические отношения с Францией сыграли значительную роль в культурном развитии Шотландии. Судьбы и интересы Франции и Шотландии многократно пересекались, и наиболее яркий пример тому заключенный в 1295г. и длившийся около трех столетий союз против Англии, вошедший в историю, как “Давний союз” (The Auld Alliance”).

Настоящая работа посвящена анализу влияния французских традиций на кухню и стиль одежды шотландцев.

Влияние французских кулинарных обычаев на шотландскую кухню происходило через нормандскую Англию (до XIV в.) и через Францию после заключения “Давнего союза”. Нормандские блюда стали известны шотландцам благодаря перебравшимся на постоянное место жительства в Шотландию норманнам. Блюда же, характерные для континентальной (в основном, парижской) кухни, проникли в Шотландию не напрямую, а опосредованно, в основном, благодаря знатым шотландцам, часто совершавшим путешествия во Францию или жившим там постоянно, шотландским купцам, ведшим с Францией торговые отношения, и французским ремесленникам, которые приезжали в Шотландию за заработком). Распространение французской кухни также связано с именами французской принцессы Марии де Гиз и ее дочери Марии Стюарт. Так, Мария де Гиз привезла из Франции рецепты таких блюд, как minced collops (рубленые эскалопы), stovies (овощное рагу), stoved howtowdie (тушеная курица), а также Lorraine Soup (суп поллотарингски). Мария Стюарт ввела в употребление десерты и выпечку, например, petticoat-tails (маленькие пирожки с начинкой), различные kickshaws (лакомства) [2].

Существует праздник, в который все без исключения шотландцы пьют французское вино – это “Hogmanay” (канун Нового года), старинный шотландский обычай празднования Нового года, пришедший из Франции. Название “Hogmanay” произошло от французского "Homme est né" (человек родился). Связи с Францией были настолько тесными и имели столь большое значение для Шотландии, что даже такие чисто национальные понятия как Hogmanay и haggis – французского происхождения.

Важно отметить, однако, что шотландцы, опираясь на полученные у норманнов, и позднее, у парижан знания, создали свои национальные блюда. Например, традиция употребления супов пришла в Шотландию из Франции (в нормандской Англии супов не употребляли), но на основе французской кухни шотландцы создали свои рецепты, как Barley Broth, Scotch Broth, Powsowdie или Sheep’s Head Broth, Harvest Broth, Hare Soup, Partanbree, Cock-a-leekie, Cullen Skink и Salmon Soup. Что касается десертов, то названия ингредиентов были в большинстве случаев нормандского происхождения, например, джем (jam), апельсиновый джем (marmelade), конфеты (candies) из меда и миндаля, а названия самих изделий пришли из парижского французского. Самым же популярным десертом в Шотландии стал созданный в более позднее время (XVII в.) национальный десерт кранначан (Crannachan), название которого по происхождению является

кельтским, хотя приготовлен он был на основе французских рецептов. Таким образом, произошла своего рода “модификация” французских супов и десертов на шотландской основе.

Итак, процесс усовершенствования и развития шотландских кулинарных традиций начался под нормандским влиянием и продолжился под влиянием парижской кухни. Из нормандской Англии пришли изменения в столовом этикете шотландцев, а под влиянием парижан в употребление вошла более изысканная посуда, наименования которой также отсутствуют в английском языке, например, *gardevin*, *tass*, *saut-bucket*, *basnatis*, *bowie*. После проникновения в Шотландию нормандских обычаев и традиций, значительные изменения произошли не только в области кулинарии, но и в области моды представителей шотландской знати. В XII в. произошло “рождение моды”, поскольку распространение куртуазного идеала породило в куртуазных же кругах необычайную заботу о внешнем облике: “внешность манер следовало обязательно соединять с элегантностью костюма” [1]. Как предмет роскоши одежда играла все более важную роль в экономических и социальных отношениях: ее привозили издалека, дарили в знак расположения или использовали в качестве уплаты долга [3]. О людях теперь все чаще судили по их одежде, о чем свидетельствует куртуазная литература - большое место в художественных произведениях того времени занимают описания различных одеяний и нарядов.

После заключения франко-шотландского союза в конце XIII в. в Шотландии начала доминировать парижская мода, которая стала известна шотландцам благодаря представителям шотландской знати, часто и долго жившим на континенте, а также благодаря шотландским купцам, поставлявшим шотландскому королевскому двору новые ткани и аксессуары. С XIV по XVI вв. гардероб шотландской знати обогатился такими предметами туалета, как жакеты, жилеты, различные накидки и длинные перчатки. Например, шотландские слова *jesticor* (приталенный жакет) и *cheveron* (перчатки) пришли в шотландский язык из парижского французского. О преобладании в кругах шотландской знати французской моды говорят также такие названия одежды французского происхождения, как *tartan*, *rokelay*, *bon grace*, *biggonet*, *curch*, *joup*, *pale*, *gaircule*.

С проникновением в Шотландию сначала нормандской, а затем парижской моды костюм шотландской знати стал изысканнее, сложнее, богаче за счет появления новых тканей (муслина, тафты, шелка, парчи, атласа), новых фасонов одежды и ее расцветок, различных видов отделки костюма, например, пуговиц, ремней, кружева, вуалей [4]. Вместе с утонченной модой французы привили знатным шотландцам вкус к дорогой одежде и желание выделиться в своей среде за счет оригинальности костюма.

Присоединившись в XVII в. к Англии и потеряв политическую независимость, Шотландия, тем не менее, не утратила своей национальной самобытности – во всем мире известна шотландская кухня (особенно, виски, хаггис, десерты и выпечка), шотландский клетчатый плед и шотландский Новый Год, известный как “*Hogmanay*”. Однако многие традиции и обычаи, которые всемирно известны как шотландские, на самом деле имеют французские корни.

Литература

1. Иванов К.А. Многоликое средневековье. – М., 1996 – с.37.
2. McNeill F. The Scots kitchen, its lore and recipes. – London, 1927.
3. Mitchison R. Life in Scotland. – London, 1978.
4. Nunn J. Fashion in Costume 1200-2000. – Chicago, 2000

Этические аспекты творчества Ю.О. Домбровского и Г. Бёлля

Розулёва Александра Сергеевна

аспирант

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

e-mail: cafedra526@yandex.ru

Художественное творчество рассматриваемых авторов перекликается во многих отношениях. Данный факт объясняется, прежде всего, биографическими обстоятельствами: оба автора являются свидетелями «чёрной бездны века» – разгула тоталитаризма в 30 – 50 гг. XX столетия. Анализируя последствия данных социальных явлений, исследуемые авторы не могли не затрагивать в своём творчестве некоторые ключевые этические вопросы. Среди них философско-этическая проблема насилия – ненасилия.

В целом, авторы стоят на позиции ненасилия, даже в условиях провоцирующего на насилие тоталитарного режима. Г. Бёлль в романе «Бильярд в половине десятого» прослеживает ненасильственный личный путь нескольких героев, отказавшихся принимать т. н. «причастие буйвола» в условиях нацистского государства. Ю. Домбровский также ведёт своего главного героя (диалогия «Хранитель древностей» – «Факультет ненужных вещей») ненасильственным путём, в т. ч. и через застенки НКВД. Финал обоих романов позитивен. Авторы высвечивают парадокс: ненасилие – более сильная позиция. Не случайно Г. Бёлль использует в романе эпитет «сильный человек» исключительно применительно к героям, действующим ненасильственно, а Ю. Домбровский посвящает одну из пяти глав книги силе Христа. (И в «Факультете ненужных вещей», и в романах Бёлля много рассуждений о сущности христианства, что является непосредственным выражением интереса авторов к христианской этике). Парадокс «ненасильственной силы» объясняется психическими особенностями человека.

Следование ненасильственной морали естественно для человека, насилие же противоестественно для него. Путь насилия приводит к нравственной катастрофе, сопровождающейся, кстати, катастрофой и физической. Насилие можно осуществлять только автоматически: при первой же серьёзной саморефлексии (если, конечно, данный человек по своим умственным возможностям вообще способен на рефлексию) личность ощутит отвращение к самой себе, а жизнь с чувством собственного ничтожества есть мучение.

Из философов, рассматривавших проблему насилия – ненасилия, философско-этическая позиция Домбровского и Бёлля ближе всего позиции И.А. Ильина – позиции, допускающей некоторые ограниченные формы силового физического воздействия, являющиеся не столько средством борьбы, сколько средством демаркации: применение физической силы зачастую оказывается необходимым и единственным способом высказаться против зла, призвано продемонстрировать решимость, поддержать моральный дух приверженцев добра, удержать слабых, морально и духовно незрелых в лоне добра. Демаркация необходима – толстовство же, непротивленчество способствует ослабляющему рассредоточению добра в мире.

Представляет интерес также рассуждение об организованной массовой ненасильственной акции в условиях тоталитарного режима на страницах романа Домбровского. Такая акция обречена, фактически являясь массовым самоубийством. Бёлль не проводит в своих романах подобных экспериментов. Выводом является неестественность, попросту невозможность в тоталитарном государстве организованных, массовых форм борьбы (на что хотелось бы обратить особое внимание современных западных теоретиков ненасилия: различие форм государственного устройства не всегда принимается в расчёт при выдвижении методов борьбы). На передний план в борьбе с тоталитарным режимом выдвигается, в таком случае, личность человека культуры и его недемонстративное, духовное противостояние, что находит отражение в романах Домбровского и Бёлля.

Литература

1. Ненасилие: философия, этика, политика / Под ред. А.А. Гусейнова. М.: Наука, 1993.
2. Опыт ненасилия в XX столетии. Социально этические очерки / Под ред. Р.Г. Апресяна. М.: Аслан, 1996.
3. Этическая мысль. Научно-публицистические чтения / Под ред. А.А. Гусейнова. М., 1992.
4. Ильин И.А. О сопротивлении злу силой // Ильин И.А. Путь к очевидности. М.: Республика, 1993.

Визуальная поэзия: диалог автора и читателя

Слуцкая Ксения Александровна

Старший преподаватель

Нижевартовский государственный гуманитарный университет,

Нижевартовск, Россия

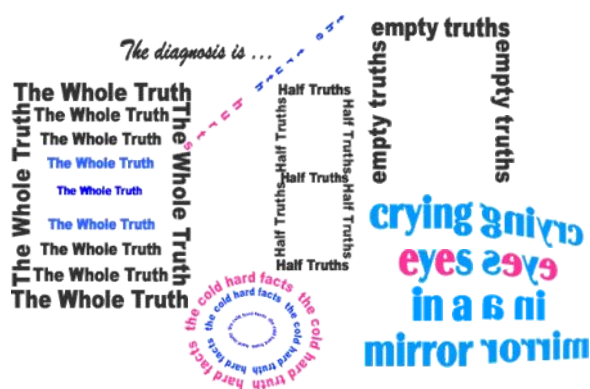
e-mail: crazyhazy@yandex.ru

Визуальная поэзия – явление многогранное и практически не поддающееся однозначной трактовке или общепринятой классификации, поскольку находится на стыке поэзии, графики, живописи, фотографии и ряда других искусств. Данный литературный жанр стремительно развивается в благодатной почве международной сетевой культуры, что выражается в разнообразии он-лайн выставок, галерей, а так же ссылок и статей на тему визуостихов.

Само понятие «стихотворение» предполагает некую графическую форму, глядя на которую любой читатель, даже не владеющий языком, на котором оно написано, сможет уверенно отнести данное произведение к стихотворному жанру. Графическое оформление помогает сделать соответствующие выводы. То есть визуальный компонент уже находится в самой природе стиха. Однако, в конкретной поэзии (визуальной поэзии) именно *форме* придается отдельное, акцентное значение, чтобы читатель с первого взгляда мог охватить и осознать все стихотворение целиком, что позволяет стиху не просто «звучать» по-новому, но и приобрести своеобразный, почти мистический смысл.

Проанализировать такие произведения подчас оказывается проблематично, несмотря на то, что внешней формой стихотворения конкретной поэзии становится чаще всего силуэт предмета, наименование которого является основным мотивом, ключевым словом или наиболее важным образом всего произведения. Зачастую, пытаясь интерпретировать подобного рода творения, читатель обращает внимание лишь на внешнюю структуру, забывая о том, что истинный смысл можно постичь, лишь сумев соединить вербальную и невербальную составляющие произведения: слово и рисунок, время и пространство. Но поскольку воспринимать последнее в единстве не возможно, *вербальное* в конкретной поэзии уходит на второй план. Именно поэтому читателю приходится «домысливать» основную идею стихотворения, тем самым, вступая в диалог и, как следствие, в соавторство с его создателем.

Примером такого анализа визуального стихотворения может служить произведение американского поэта Майкла Гарофало «Crying eyes in a mirror»:



Michael P. Garofalo, “Crying eyes in a mirror”

Стихотворение читается с правого верхнего угла, где мы находим фигуру, похожую на форму двери, сквозь которую читатель как бы «приглашается» войти в стихотворение. Это дверь «пустой правды» («empty truth») - разрозненные, ни на чем не основанные факты, отдельные обрывки фраз, которые человек обычно слышит от совершенно незнакомых людей. Следующим препятствием на пути к поиску правды – «полуправда» («half truth»), которая тоже не приносит положительного в эмоциональное

состояние «ищущего». Черная цветовая гамма подчеркивает удрученность, добавляет мрачности в картину происходящего.

Однако никто не хочет знать только половину правды, поэтому, инстинктивно, мы продолжаем «путешествие» и приближаемся к «целой правде» («the whole truth»), изображенной в виде закрытого, «безвыходного» четырехугольника. Ни для кого не секрет, что «правда ранит» («the truth hurts»), и эта идея представлена в виде копья, пронзающего четырехугольник. Красный цвет, будучи острием, а значит, самой опасной частью копья, символизирует боль, причиненную правдой. После этого, адресат может слышать только отдельные слова, фразы, пролетающие, будто мимо него, которые на самом деле всего лишь «холодные, тяжелые факты» («cold hard facts»). При помощи формы круга, в который Майкл Гарофало поместил эти слова, автор показывает не только безвыходность ситуации, рок, порочный круг, но и графически «намекает» на то, что человек плачет, а значит слезы, капая на поверхность, оставляют следы, круги на воде. И вновь красный цвет окружности подчеркивает и акцентирует боль и бессилие, которые трансформируются, в результате, в два красных от слез глаза, отражающихся в зеркале, что произвольно удваивает ощущение страдания.

В своем стихотворении Майкл Гарофало сумел не просто раскрыть вечную правду о человеческой реакции на Правду, но и поставил диагноз для всех людей, живущих на земле: правда ранит («the truth hurts»).

Выше предложенный анализ произведения конкретной поэзии является лишь одним из многочисленных примеров того, как читатель, не зная иностранного языка, на котором оно написано, его грамматических структур и фонетического звучания, но, имея возможность перевести отдельные слова и фразы (вербальный компонент), может, благодаря графическому оформлению, проникнуть в глубь стихотворения и прочесть его, одновременно создавая и дополняя его с высоты своего жизненного, культурного и человеческого опыта.

Литература

1. Анисимова, Е.Е. (2003). Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): Учебное пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. - М.: Издательский центр «Академия».
2. Арнольд, И.В. (2002). Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. - М.: Флинта: Наука.
3. <http://festival.1september.ru/articles/410006/> (Асылбекова, М. С. Визуальная поэзия. Материалы к спецкурсу по анализу поэтического текста).
4. www.gardendigest.com/concrete/concr1.htm (Michael P. Garofalo. Concrete Poems, Visual Poetry, Text Art, Interactive and Hypertext Poetry, Shape Poems, Graphic Arts and Poetry).
5. www.topos.ru/article/2043/printed (Бирюков Сергей. Поэтический мастеркласс. Урок пятый, визуальный).

Слово в американской культуре

Смирнова Ольга Юрьевна

Аспирант

Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия

e-mail: smirnovs@comch.ru

Words are like human beings. They are born, they live, they work, they die.

Mario Pei, *All About Language*.

При изучении того или иного явления необходимо помнить, что оно существует в неразрывной совокупности всех своих свойств и характеристик. В современном языкознании глубокое развитие получило направление, рассматривающее обиходные представления о мире, так называемая *наивная лингвистика*, в фокусе которой могут находиться самые разнообразные объекты и процессы. Соответственно, исследование “научных” явлений с “ненаучной” точки зрения вызывает в настоящее время особый интерес. Взгляд со стороны на то, что традиционно считалось единицей “официального” языкознания, и анализ полученных результатов могут помочь дополнить картину, написанную средствами “официальной” науки, и увидеть более яркий образ того или иного явления.

В настоящем докладе речь пойдёт о *слове*. Поскольку над этой лингвистической единицей задумываются не только учёные, профессионально занимающиеся проблемами языка, но и представители других специальностей, высказывания и рассуждения последних требуют детального изучения. Основное внимание в данной работе будет сосредоточено на оценочных высказываниях различных представителей американской культуры о слове (словах), в частности, в рамках данного доклада, – репрезентирующих рассматриваемый объект в качестве *живого организма*. Источниками соответствующего материала для исследования послужили средства массовой информации, предоставляющие свои данные в открытом доступе on-line.

Неудивительно, что о *жизни* слова рассуждают представители актёрской профессии, при этом, стоит отметить, с их стороны прослеживается особое, трепетное отношение к нему. Слово переходит из разряда объектов, предметов, компонентов сценического образа в полноценного и полноправного партнёра, субъекта. Так, актриса Кэрол Бернетт считает, что “*words, once they are printed, have a life of their own.*” Её коллега, а также телевизионный и театральный продюсер Джоан Вудвард описывает процесс *зарождения* слова: “There you are – but an actor can’t just look at the words on the page. You have to create the *lives of those words* on the page.” Ей вторят актриса театра и кино Патти Дьюк: “Actors take risks all the time. We put ourselves on the line. It is creative to be able to interpret someone’s *words* and *breathe life into them*” и певица, композитор и актриса Аманда Мур: “How weird must it be for an author, a writer, whose book has been so successful, to see his *words come to life* with two people he doesn’t know very much?” Идея жизни, прослеживается и в высказывании американского литературного критика, публициста и прозаика французского происхождения Джорджа Стейнера: “*Words that are saturated with lies or atrocity, do not easily resume life.*”

Иногда слово – это сама жизнь. Поэт Уоллес Стивенс полагает, что “*words of the world are the life of the world*”, а Джон Гарольд утверждает “Without trust, words become the hollow sound of a wooden gong. With trust, *words become life itself.*”

Рассматривая отношения между словом и значением, американский писатель и врач Оливер Венделл Холмс отмечает божественную и в то же время смертную – человеческую – сущность слова: “Life and language are alike sacred. Homicide and verbicide – that is, violent treatment of a word with fatal results to its legitimate meaning, *which is its life* – are alike forbidden.”

Жизненный цикл организма *слово* включает стадии, сходные со стадиями роста и развития различных представителей флоры и фауны. Писатель, научный публицист, журналист и издатель Бойс Ренсбергер, главной темой работ которого является изучение зарождения жизни на планете, занимаясь вопросами происхождения человечества, затрагивает и проблемы языка. Будучи убежденным противником креационизма,

известный эволюционист относится к словам как некоему биологическому виду. Учёный упоминает факторы, являющиеся существенными для живых организмов, такие как эволюционные процессы, окружающая среда: “*Language is a living thing that evolves. Like species, words gradually may shift their meanings. This is no problem if meanings are clear but can be trouble if the usage confuses or misleads people. After all, evolution of species commonly produces mutants that live briefly but become extinct because they are not well adapted to their environments*”.

Следует отметить, что при описании живого слова активно используется предикатив ‘*alive*’. Драматург, поэт, сценарист, критик и журналист Джеймс Аги, рассуждая о трудностях появления текста, говорит: “I’m very anxious not to fall into archaism or ‘literary’ diction. I want my vocabulary to have a very large range, but the *words must be alive*.” Популярный бард и фольклорный исполнитель Арло Гутри уточняет, что “only the *words of love kept alive* are worthy of not being wasted.” Иногда указываемому предикативу сопутствуют предикаты, в семантике которых содержится представление о субъекте ‘слово’ как о живом организме. Так, например, у выдающегося американского поэта, эссеиста, лектора и философа Ральфа Уолдо Эмерсона “*words are alive; cut them and they bleed*.” Осборн Олдройд, биограф Абраама Линкольна, оценивая вклад последнего в историю США, употребляет предикат ‘*live*’ по отношению к субъекту ‘слово’: “Abraham Lincoln needs no marble shaft to perpetuate his name; his *words* are the most enduring monument, and will forever *live* in the hearts of the people.”

О различных функциях живого слова говорит известный деятель Американского общества слепых первой половины XIX века и автор ряда книг Хелен Келлер. После болезни, перенесенной в полуторагодовалом возрасте, и оставшись слепоглухонемой, Хелен вынуждена была научиться соотносить условные обозначения букв, передаваемые прикосновением пальцев к ладони, с предметами окружающего мира. Позднее, она написала о своих ощущениях, учебе и мировоззрении, затрагивая проблему языка и слова: “The mystery of language was revealed to me. I knew then that ‘w-a-t-e-r’ meant the wonderful cool something that was flowing over my hand. That *living word awakened* my soul, gave it light, joy, *set it free!*”

Как любой организм, слово может умереть. Детский писатель и журналист Элвин Брукс Уайт убежден, что слово можно застрелить. Говоря о своей жене, он употребляет именно этот глагол: “She would write 8 or 10 words, then draw her gun and *shoot them down*.” Его соотечественники поэт, биограф, бард и составитель фольклорных сборников Карл Сэндберг и историк Беатрис Готтлиб задействуют прилагательное *dead* для достижения аналогичного эффекта: “I can remember only a few of the strange and curious *words now dead but living* and spoken by the English people a thousand years ago.” “House” is almost a *dead word*, used today only to refer to things grand and historical...” Упомянутый ранее Р.Эмерсон сравнивает слова с ископаемыми, ценными свидетелями прошлого: “The etymologist finds *the deadest word* to have been once a brilliant picture. *Language is fossil* poetry. As the limestone of the continent consists of infinite masses of the *shells of animalcules*, so language is made up of images or tropes, which now, in their secondary use, have long ceased to remind us of their poetic origin.”

В рамках данного доклада невозможно осветить все аспекты проявления жизнедеятельности организма ‘слово’, но следует отметить, что некоторые американцы ведут речь о его *растительном статусе*, внешний вид и функции которого чётко свидетельствуют об этом. Другие видят в слове определённого *представителя фауны*. Третьи, воспринимая слово в качестве человека, рассматривают его как *объект социума* и наблюдают, как слова учатся и работают, женятся и разводятся, воспитывают детей, общаются с друзьями и соседями, т.е. ведут себя как живые существа.

Источники

1. American Essays [Электронный ресурс]: <http://www.bartleby.com/cgi-bin/texis/>
2. Motivational and Inspirational Quotes [Электронный ресурс]: <http://www.inspirational-quotes.info/>

3. The Quote Garden - Quotes, Sayings, Quotations, Verses [Электронный ресурс]:
<http://www.quotegarden.com/>
4. World of Quotes [Электронный ресурс]: <http://www.worldofquotes.com/>
5. Word of the Day - The Quotations Page [Электронный ресурс]:
<http://www.quotationspage.com/>

Релевантность дистанции власти как одного из базовых ценностных измерений культур (на материале пословиц английского и русского языков)

Танасейчук Евгения Юрьевна

аспирант

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

e-mail: tanaseichuk@mail.ru

В последние годы термин «национальный менталитет» является предметом непрекращающихся исследований культурологов, этнологов, социологов и представителей смежных дисциплин. На данный момент общепринятого определения пока не существует, поэтому воспользуемся одной из рабочих дефиниций, предложенной О.А. Корниловым: «Менталитет – это непрорефлексированное, эмоционально окрашенное мировидение, включающее в себя мировосприятие, мироосмысление и мирооценивание» (Корнилов 2007: 54). В результате формируется шкала ценностей данной культуры, которая определяет поведение всех членов общества.

Далее возникает вопрос, как определить составляющие и описать менталитет. Его репрезентантом по праву считают язык, а в частности фразеологию, включающую в себя идиоматику, пословицы и поговорки. Обратившись к пословичному фонду нескольких языков, можно обнаружить точки соприкосновения или расхождения в оценке того или иного явления, что в свою очередь позволит делать обобщения о типе конкретной культуры.

Данное исследование было проведено в рамках культурологии. Целью представляется проведение содержательного анализа пословиц английского и русского языков для обнаружения ценностей народа и рекомендуемых моделей поведения. На основе данных социологического опроса был определен круг тем, которые представляются значимыми для выделения особенностей национального мировидения. Следующим шагом явился отбор пословиц, относящихся к каждой из сформулированных тематических рубрик. Их источником послужили сборники фразеологических единиц английского и русского языков, так как они представляют два типа достаточно независимых друг от друга самобытных культур: западный и получающий диаметрально противоположные характеристики при определении – русский. Далее в результате содержательного анализа пословиц определяются более конкретные смыслы или согласно одной из терминологий – идеологемы. Под идеологемами понимаются «информативные инварианты морально-ценностных суждений, подвергаемые образному лексическому оформлению в предикативных фразеологических единицах» (Корнилов 2005: 11). В качестве примера была рассмотрена такая тематическая группа, как «отношение к власти», или, используя термин исследователя Г. Хофштеде, дистанция власти, под которым понимается степень, в которой общество приемлет неравномерное распределение власти между его членами. Нравственно-ценностные идеологемы, выраженные в русском языке, сопоставляются с соответствующими суждениями английского языка с точки зрения соответствия планов содержания.

В результате проведенного исследования представляется возможным выделить следующие идеологемы, общие для пословичных фондов английского и русского языков: «каков начальник, таковы и подчиненные», «обладать властью лучше, чем подчиняться».

Для английского языкового сознания характерны такие специфические идеологемы, как «подчиненные так же важны, как и начальник»; «применение силы – бесполезное занятие»; «между начальником и подчиненным может не быть доверия»; побеждает сильнейший». Ценностями являются равенство и социальная справедливость, что отличает культуры с низкой дистанцией власти, представители которых придерживаются той точки зрения, что неравенство в обществе должно быть сведено к минимуму. Подчиненные считают себя такими же людьми, как их руководители, и последние разделяют это мнение. Руководители в деловой или правительственной сфере часто общаются с рядовыми членами общества и стараются выглядеть демократичнее (Хофштеде, 2005).

В русском языковом сознании выделяются следующие специфические идеологемы: «царская власть от Бога»; «руководитель необходим в государстве»; «царь далек от народа»; «помощники государя представляют собой зло»; «власть получают лишь избранные люди»; «на государственной службе легко нажиться» и некоторые другие. Таким образом, в обществе фактор власти наделяется решающим значением, в том числе и в определении статуса человека. Данные идеологемы отражают, на наш взгляд, представления, характерные для стран с высокой дистанцией власти. Представители этих культур считают, что люди рождаются неравными, у каждого свое место в жизни, обусловленное сложной иерархической структурой общества, и дистанция между различными социальными слоями значительна (Хофштеде, 2005).

Подобное исследование пословиц позволяет, как представляется, делать выводы о наличии в ментальном мире конкретного народа тех или иных идеологем. В своей совокупности эти идеологемы формируют структуру менталитета народа, от которой зависит тип данной культуры.

Литература

1. Корнилов О.А. (2007) Доминанты национальной ментальности в зеркале фразеологии // Вестник МГУ. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация, № 2.
2. Корнилов О.А. (2005) Жемчужины китайской фразеологии. М.: ЧеРо.
3. Hofstede, G., Hofstede, G. J. (2005) *Cultures and Organizations: Software of the Mind*. New York: McGraw Hill.

Раскол в рядах Консервативной партии Великобритании по вопросу евроинтеграции (1979-1997 гг.)

Турищева Галина Сергеевна

Аспирантка

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

e-mail: galarina@bk.ru

Трансформация геополитической системы в Европе, экономической и политической ситуации в мире, а также структурного подхода к построению международного сотрудничества оказало значительное влияние на изменение статуса и роли в международной системе таких государств, как Великобритания. Глобальные внешнеполитические интересы этой страны на протяжении столетий распространялись далеко за пределы Европейского континента. Конец XX века стал основным этапом поисков британской самоидентичности, становления идеи о европейском единстве и, в то же время, периодом наибольших колебаний и сомнений по поводу членства этой страны в ЕС, что привело к разделению политиков на «евроскептиков» и «евроэнтузиастов» и появлению двойной позиции партийного и правительственного курса.

Несмотря на трудности анализа национально-культурно обусловленных особенностей ведения дипломатических переговоров, а также личной позиции премьер-министров от Консервативного правительства Маргарет Тэтчер (1979-1990) и Джона Мэйджора (1990-1997) в выборе внешнеполитического курса взаимодействия с представителями стран-членов ЕС, речи и выступления политиков в британском Парламенте позволяют выявить глубокие противоречия политической элиты в отношении оценки роли Соединенного Королевства в Европе. В ходе исследования, удалось выявить несколько важных тенденций ведения европейской политики: несмотря на заявления политиков-консерваторов о том, что будущее Великобритании неразрывно связано с Европой, Тэтчер и Мэйджор активно вели политику сдерживания интеграции Великобритании в Европу. Прослеживается также явная тенденция эволюции взглядов премьер-министров от «евроэнтузиазма» к «евроскептицизму» и, как параллельный процесс, усиление проевропейских настроений в рядах Консервативной партии в момент охлаждения отношений с Европой. «Евроэнтузиазм», на смену которому пришел «евроскепсис», стал настоящей дилеммой британского правительства. Внутрипартийная борьба сильно ослабила партию, что привело к сокрушительному поражению Консерваторов в 1997 году.

Данное исследование дает возможность на примере анализа мнений и внутрипартийных разногласий в рядах Консервативной партии, в полной мере оценить всю значимость и принципиальность для представителей политической элиты Великобритании вопроса о характере членства в ЕС, а также выявить основные культурно-мировоззренческие традиции и исторически сложившиеся тенденции построения внешней политики, адаптированные под реалии XXI века.

Литература

1. Thatcher M. (1993) *The Downing Street Years*. HarperCollins.
2. Major J. *The Autobiography*. HarperCollins.
3. Guide to the European Union/ Dick Leonard. (2000) *the Economist*, 7th edition. London.
4. <http://www.margaretthatcher.org> (Речи, интервью, выступления в палате общин Маргарет Тэтчер с 1979-1997)

Специфика языкового оформления диалога в художественном тексте

Хорольская Елена Анатольевна

Студент

Ставропольский государственный университет, Ставрополь, Россия

e-mail: fraustrahl@mail.ru

Закономерности построения художественного языка объясняются не правилами грамматики, а правилами построения смысла. Художественный язык, будучи рассчитан на восприятие и понимание его на фоне общенародного, общенационального языка, отличается от него тем, что действительность языка художественного произведения – это действительность целостного художественного мира, в результате чего языковые и внеязыковые (содержательные) стороны художественного произведения спаяны значительно прочнее, чем в других функциональных стилях. Язык со своими прямыми значениями как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла. Таким образом, возникает семантическая двойственность художественного языка как результат столкновения объективной значимости слов и их субъективной смысловой направленностью (Виноградов, 1959).

В композиции художественного произведения динамически развертывающееся содержание раскрывается в смене и чередовании разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в образе автора и формирующих целостную систему экспрессивных речевых средств. Именно в своеобразии этой речевой структуры образа автора глубже и ярче выражается стилистическое единство композиционного целого.

На материале художественного текста «The Gold Bat» (1904) (P.G. Wodehouse) и выполненного нами перевода на русский язык («Золотая бита», П.Г. Вудхауз) мы стремимся выявить и описать способы достижения эквивалентности при переводе синтаксических конструкций английского художественного текста, для чего необходимо, в частности, определить особенности синтаксической структуры английского диалога в художественном тексте.

Автор-повествователь ведет повествование как бы разными голосами, переходя с собственного голоса на голоса героев произведения. Сочетания голоса повествователя и голосов героев могут иметь самые разнообразные, нередко причудливые комбинации. Эти сочетания могут производить впечатление двуголосия, а иногда и ансамблевого звучания. Ансамблевость объясняется не только наличием сочетания разных голосов, но и наличием многообразных оттенков, связанных как с различной композиционной организацией речи, так и различными тональностями и коммуникативной спецификой:

"I'm jolly glad his study has been ragged," continued the vindictive Renford.

"It's jolly exciting, isn't it?" added Harvey. "And I thought this term was going to be slow. The Easter term generally is."

This remark seemed to suggest a train of thought to Renford, who made the following cryptic observation. "Have you seen them today?" –

– Даже хорошо, что разгромили его комнату, – заключил злорадный Рэнфорд.

– И правда, здорово. А то я думал, семестр будет тянуться долго, как это всегда бывает весной, – добавил Гарвей.

Это замечание навело Рэнфорда на цепочку мыслей, и он задал вопрос, скрывавший некую тайну:

– Ты их сегодня видел?

Диалог – форма речи, которая характеризуется сменой реплик говорящих и непосредственной связью высказываний с ситуацией. Именно диалог является той формой речи, которая наиболее явно и непосредственно актуализирует социальную сущность языка, его коммуникативную функцию. Основная сфера использования диалога – повседневное общение, устно-разговорная речь. Кроме того, диалогическая форма речи характерна для художественной литературы (диалоги персонажей) и публицистики:

"O'Hara!"

"Yes, sir?"

"Leave the room instantly."

- "Yes, sir." –
– О'Хара!
– Да, сэръ?
– Немедленно выйди из класса.
– Есть, сэръ!

Языковые особенности диалогической речи определяются ее тесной спаянностью с ситуацией, что является одной из причин высокой эллиптичности разговорных высказываний. Коммуникативный акт в разговорной речи характеризуется тесным взаимодействием вербальных и невербальных компонентов. Различные паралингвистические показатели, активно включаясь в контекст, могут заменять собственно языковые средства выражения. Тесный контакт разговорной речи с языком жестов позволяет говорить об активном взаимодействии жестовой и разговорной грамматики.

Обобщая вышесказанное, следует отметить, что на специфику языкового оформления диалога в художественном тексте оказывают влияние два основных фактора. С одной стороны, диалогическая речь как таковая функционирует, прежде всего, в устной форме. В своем стремлении создать яркую, правдоподобную и точную характеристику персонажа, и определенный образ, возникающий в связи с особенностями его речи, писатель, как правило, старается как можно более тонко и точно отразить наиболее яркие или типичные черты устной речи, которые адекватно воспринимаются носителями языка при воссоздании описываемой ситуации. Вероятно именно по этой причине многие лингвисты, исследующие особенности диалогической речи и разговорного стиля, ссылаются в своих работах на примеры, взятые из художественных произведений, полагая, что те довольно правдоподобно иллюстрируют реальные факты устной речи. С другой стороны, нельзя игнорировать ряд факторов, влияющих на структуру диалога, отраженного в письменной форме, в отличие от устной. К их числу можно отнести отсутствие возможности передачи смысла невербальными средствами при письменной коммуникации, общий ритм художественного произведения, подчиняющий себе все элементы, в т.ч. и реплики персонажей, индивидуальный стиль писателей, отражающих разные аспекты устной речи с разной степенью полноты.

Литература

1. Болотнова Н.С. (2007) Филологический анализ текста: учебное пособие. М.: Флинта: Наука.
2. Брандес М.П., Провоторов В.И. (2001) Предпереводческий анализ текста. М.: НВИ-ТЕЗАУРУС.
3. Виноградов В.В. (1959) О языке художественной литературы. М.: Высшая школа.
4. Виноградов В.С. (1978) Лексические вопросы перевода художественной прозы. М.: Изд-во Моск. ун-та.
5. Дымарский М.Я. (2006) Проблемы текстообразования и художественный текст: На материале русской прозы XIX–XX вв. М.: КомКнига.
6. Кириченко Н.В., Баженова Е.А. (2003) Художественный стиль речи (художественно-изобразительный, художественно-беллетристический) // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта: Наука.
7. Якубинский Л.П. (1986) Язык и его функционирование: Избранные работы. М.: «Наука».