

Оглавление

- Адамова В.С. Концепт «Расставание» как акт «минимализации» лирики М.И. Цветаевой
- Адибекян И.Р. Проблемы перевода манипулятивно нагруженных лексических единиц (на материале текстов англоязычных и российских СМИ)
- Бойков А.И. Семантические преобразования фразеологизмов в рок-поэзии
- Борченко Н.А. Трансформация системы образов оригинала в процессе перевода (на материале переводов стихотворения Г.Гейне «Лорелей»)
- Боткина Н.Ф. Литературные приметы частной переписки Марины Цветаевой
- Воронцов Р.И. Темпоральные контексты ономастической метафоры
- Габдулхакова И.М. Художественный перевод как особый способ межкультурной коммуникации
- Елистратова К.А. Метафорическая реализация концепта «творчество» в поэтическом сборнике Веры Полозковой «Фотосинтез»
- Ерышева М. Е. Специфика онима Лилит в поэзии Серебряного века
- Игнатенко О.П. Интерпретация модусной семантики в рамках точек зрения героев и повествователя в переводах рассказа Р.Брэдли «Убийца»
- Каленик И. В. К проблеме функционального исследования онимов-аллюзий в поэтической речи
- Кваша Ю.А. Некоторые закономерности функционирования окказионализмов в творчестве В. В. Набокова (на примере повести «Волшебник» и романа «Лолита»)
- Кожина Е.Ю. Метафора в поэзии Сильвии Плат в переводе на русский и французский языки
- Коптев Н.В. Интерпретация авторского замысла через анализ системы экспрессивных средств (на примере «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н.В. Гоголя)
- Левина Т. В. Славянский компонент в антропонимике романа М. Семенов «Волкодав»
- Макарова Т.Ю. Проблема истины как элемент переводческой адаптации «Песни без слов» П. Верлена
- Маряничева Т. А. Коннотации абстрактного (*жизнь*) и конкретного (*дым*) субстантивов в текстах Е. Клячкина
- Матасова У.В. Отражение национальных особенностей в изображении образа «водной девы» в оригинальном и переводном тексте (на примере анализа стихотворения К.Брентано «Лорелей» и перевода А.Ревича)
- Мельничук В. А. Специфические языковые черты романа Т.Толстой «Кысь»
- Минина Н. С. Частица-транспозит «всё» в поэзии Марины Цветаевой
- Морозова Д. А. Особенности использования стилистических средств в переводе рекламных текстов
- Москалёва М.Г. Особенности целеполагания в художественных текстах и способы перевода на русский язык
- Новикова Н. И. Модель пространства как ценностный фрагмент языковой картины мира (на примере рассказов В.М. Пескова)
- О Чжон Хюн. Субъектная перспектива и стратегии автора в стихотворении Б. Окуджавы «Король»
- Рыбальченко Е.А. Грамматическая палитра цветообозначений в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон»
- Савоськина Е. В. а Разговорная стилизация в пьесе Е.Гришковца «Как я съел собаку»

- Савченко Е.И. Соотношение «автор – нарратор – актер» в малой прозе Ф.М. Достоевского (на примере повести «Записки из подполья»)
- Середухина Т. А. Антропоним в смысловом поле музыкального мифа (на материале романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)
- Таирова М.З. Роман Т.Толстой «Кысь» как интертекст
- Ульяненко Ж. Е. Лексические новообразования как черта идиостиля Вячеслава Иванова
- Упоров А.А. Текстовые функции вставных конструкций в прозе К. Н. Леонтьева
- Федотова О.В. Художник и музыкант: точка зрения и языковые средства её воплощения в рассказах З.Н.Гиппиус «Вымысел» и «Яблони цветут»
- Чигиринова А.В. Роль дистантных отношений в структурировании и понимании художественного текста

Концепт «Расставание» как акт «минимализации» лирики М.И. Цветаевой

Адамова Виктория Сергеевна

Аспирантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Творчество М.И. Цветаевой с точки зрения современной концептологии позволяет литературоведам посмотреть на текст сквозь когнитивные структуры, заложенные в нем, т. е. концепты художественного мышления.

Художественное произведение в когнитивно-концептуальном направлении представляется как мозаичное полотно концептов, изучение которого позволит реконструировать сознание автора. Концептосфера писателя – совокупность художественных концептов, отображающих личностное, индивидуально-авторское мировидение.

Мировидение М.И. Цветаевой отличается наличием сквозных концептов, проходящих через все творчество, связывающих все концепты в единый пучок. К таким концептам принадлежит концепт «Расставание».

Тема расставания, «разминования», разъединенности любящих душ реализуется во многих стихотворениях поэта. В сборнике «Вечерний альбом» тема разлуки звучит в стихах, посвященных не только реальному человеку – Владимиру Нилендеру, но и сыну Наполеона герцогу Рейхштадтскому («Орленку»). В раннем творчестве «Разлука» овеяна некой романтикой (цикл «Разлука»). Трагические нотки (смыслы) в этом концепте появятся в более поздних ее стихотворениях: «Осыпались листья над Вашей могилой...», «Сахара», «У меня в Москве - купола горят...», «Две песни», «Заочность», «Расстояния, версты, мили...», «Брожу – не дом же плотничать...». Циклы «Разлука», «Провода», «Двое», «Сугробы».

Приведенные произведения выстраиваются в поле цветаевских концептов: *жизнь; любовь – расставание; смерть.*

Центральным звеном в этом концептуальном единстве является «расставание»: попроробуем это доказать при анализе каждого звена названного поля.

Жить для поэта означает **любить**:

Между любовью и любовью распят

Мой миг, мой час, мой день, мой век...

Отличительная черта цветаевской любви – изначальная обреченность на разлуку, с чувством любви неразрывно переплетается предчувствие скорого разрыва, расставания. Любовь для Цветаевой поединок роковой, из которого она выходит и победительницей и проигравшей:

Цыганская страсть разлуки!

Чуть встретишь – уж рвешься прочь.

Любовь у Цветаевой – это лавина страстей, необыкновенная высота чувств. Любовь без меры, на пределе. Любовь по вертикали, только ввысь: *Люби без мер и до конца любви!*

«Все дело в том, чтобы мы любили, чтобы у нас билось сердце – хотя бы разбивалось вдребезги! Я всегда разбивалась вдребезги, и все мои стихи – те самые серебряные сердечные дребезги!» [Цветаева: 125] – такая запредельная высота «любви» требует равносильного к себе чувства, реальные люди в «мире мер» не способны на подобную силу чувств. Это несовпадение вызывает **обреченность** любви:

Я любовь узнаю по боли

Всего тела вдоль...

Обреченность в любви – это движение к Концу, к Разрыву – центральное звено в цепи цветаевских концептов:

В измену! – Руслom расставаний

Не встреч

Реки моей бечь!

При этом расставание в художественном сознании поэта может происходить в трех вариациях:

1) Расставание не результат, следствие встречи, любви, а развивается само по себе до встречи, кроме того лирическая героиня Цветаевой переживает расставание не в реальной действительности, а в своем внутреннем мире. Встреча как сюжетный элемент развития отношений вовсе необязательна, т.к. достаточно воображаемого героя. Отсюда «неизбежность» расставания, это не закон несовершенности мира, а скорее неизбежность, предопределенность внутреннего самополагания самой героини. Трудно сказать, культивирует ли Цветаева в себе это чувство неизбежного расставания, но то, что именно через расставание, ради расставания героиня любит и живет, очевидно любовь и жизнь становятся возможными для Цветаевой только в акте расставания и включены в него;

2) Расставание как автобиографичный отрезок жизни, перенесенный в художественный мир.

3) Расставание как ощущение нецельности мира, процесс проживания жизни и выбор самодостаточной героини: а) расставание с миром, б) расставание с собой, в) расставание с жизнью.

Конец «Любви» - Смерть:

Где отступается Любовь,

Там подступает Смерть-садовница.

Обращенностью к смерти поэт как бы протестует против неизбежности расставания при жизни. Культ «расставания» порой напоминает болезненное, «проигрывание» как собственной судьбы, так и странной «логики» жизни, которая одновременно и закономерна, и абсурдна.

Вышеизложенное позволяет сделать вывод, что концепт «Расставание» не просто характерен для самосознания поэта, но является центральным звеном в концептосфере творчества. Можно предположить, что концепт «Расставание» есть акт «минимализации» по отношению к творчеству Марины Цветаевой - концепт считывается с текста поэта [Степанов: 64]. Концепт «Расставание» как «акт минимализации» в лирике Цветаевой представляется в виде кода к творчеству поэта, в этом концепте заложена та «головная» мысль художника, которую разворачивает все произведение. Мы рассматриваем сущность «минимализации» концепта и думаем, что именно этот процесс позволяет изучить художественный образ с точки зрения его исторического развития: по пути от конкретной формы к такому качеству образа, которое связано с психологическим, нравственным, философским содержанием у М.И. Цветаевой.

Литература

Степанов Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 8

Проблемы перевода манипулятивно нагруженных лексических единиц (на материале текстов англоязычных и российских СМИ)

Адибекян Ирэна Рубеновна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

В условиях современного медиапространства скорость передачи и перевода полученной информации производится практически с минимальной задержкой во времени. Скорость работы международных новостных агентств позволяет следить за актуальными событиями практически в режиме реального времени. Новостные материалы, представленные на страницах электронных масс-медиа, переводятся сразу на несколько языков в СМИ разных стран. Переведенный текст представляет собой полноценный эквивалент оригинала в структурном, содержательном и функциональном отношениях.

В настоящее время все большее значение приобретает вопрос возможности скрытого воздействия средств массовой информации на общественное сознание с целью формирования определенного мнения среди целевой аудитории. В тексты современных СМИ и речи политических лидеров вошло значительное количество конструкций, целью которых является «скрытое языковое воздействие на адресата, намеренно вводящее его в заблуждение относительно замысла или содержания речи, осуществляемое на трех уровнях: индивидуальном, групповом и массовом» [Данилова: 12].

В центре манипулятивного процесса находится отдаление сигнификата от денотата с целью изменения ассоциативного ряда лексических единиц и программированию определенного восприятия описываемых событий. Данный процесс в англоязычных исследованиях рассматривается как часть «*doublespeak*» («новояза»), используемого в целях утаивания или намеренного искажения подлинной сути явления посредством завуалированной номинации неприятных, кажущихся грубых или болезненных реалий современного общества. В частности, во время войны крупные финансовые затраты ведутся в целях обороны («*for defense*»), а не для военных нужд («*for war*») [Lutz: 169].

Скрытое воздействие может осуществляться посредством использования языковых средств, функционирующих в тексте в качестве манипулятивных, т.е. использующихся автором для скрытого воздействия на аудиторию. Наличие в тексте подобных языковых единиц ставит перед переводчиком задачу выбора наиболее адекватного лексического эквивалента в переводящем языке (ПЯ).

Существуют следующие способы перевода газетно-информационных текстов:

- Адекватный перевод представленной лексической единицы, который обеспечивает максимальную степень эквивалентности оригиналу при соблюдении норм ПЯ: “*to send peacekeepers to Iraq*” - «*послать миротворцев в Ирак*»;

- Перевод с последующим авторским комментированием лексической единицы, представляющий собой краткую историческую справку затрагиваемого вопроса;

- «Авторский» перевод с использованием наиболее соответствующей, на взгляд переводчика, языковой единицы: “*peacekeeping actions in Iraq*” – «*военные действия в Ираке*».

Последний вариант является примером сознательного искажения переводчиком структуры исходного текста, что позволяет ему «навязать» аудитории «свое отношение к автору оригинала или к описываемым событиям» в силу соображений политического, экономического или личного характера [Комиссаров: 225].

В результате исследования материалов ведущих англоязычных печатных изданий США и Великобритании («*The Washington Post*», «*The New York Times*», «*The International Herald Tribune*», «*The Guardian*») и их переводов на русский язык было установлено, что наиболее частотной является практика адекватного перевода. Случаи перевода с последующим авторским комментированием встречаются весьма редко. Примеры, свидетельствующие о некорректной замене языкового эквивалента в ПЯ и искажении оригинального текста, также весьма часто встречаются в текстах современных СМИ.

На основании проведенного исследования будет представлена систематизация методов и практик перевода текстов, содержащих манипулятивные языковые средства.

Изучение аспектов перевода манипулятивно нагруженных единиц является одной из актуальных проблем современной теории и практики перевода.

Литература

Данилова А.А. Манипулирование словом в средствах массовой информации. М., 2009.

Комиссаров В.Н. Теория перевода (Лингвистические аспекты). М., 1990.

Lutz W. From «Revenue Enhancement» to «Terminal Living»: How Government, Business, Advertisers, and Others Use Language to Deceive You. New York, 1981.

Семантические преобразования фразеологизмов в рок-поэзии

Бойков Алексей Игоревич

Студент Ярославского государственного педагогического университета имени К.Д.
Ушинского

Как правило, осмыслению в текстах рок-поэзии подвергаются общеупотребительные фразеологизмы и устойчивые выражения, не носящие книжного оттенка и не имеющие характера устаревших, иногда носящие даже грубо просторечную окраску, что говорит об ориентации на живую разговорную речь. К семантическим преобразованиям относятся семантико-стилистические преобразования, не затрагивающие лексико-грамматическую структуру фразеологических единиц (далее – ФЕ):

1. Приобретение фразеологизмом дополнительного семантического оттенка. Например, ФЕ *терновый венец* употребляется в составе двучленной метафоры: «Выбранной доли терновый венец» (Летов, «Второй эшелон»). ФЕ приобретает дополнительный оттенок, сужающий ее значение: «страдание по собственной воле, из-за своего выбора».

2. Переосмысление ФЕ – коренное преобразование смыслового ядра ФЕ. Так, подвергается переосмыслению ФЕ *живая вода*: «По родной грязи, по весенней живой воде» (Летов, «Невыносимая легкость бытия»). Автор актуализирует мотивировавшее возникновение выражения свойство «живой воды» – текучесть, движение (в др.-рус. языке *живая вода* – это также «родниковая вода», вообще – «текучая»). Определение *весенняя* вносит коннотацию обновления, возрождения. ФЕ получает значение «весенняя текучая вода, несущая обновление».

3. Изменение коннотативного содержания ФЕ: качественное и количественное. Пример количественного усиления отрицательной коннотации с помощью синтаксического распространения: «Зловещее ремесло – // Выходить из воды оскорбительно, вечно сухим» (Летов, «В теле моем дыра отворилась»). Слабая отрицательная коннотация ФЕ *выходить сухим из воды* усиливается обстоятельствами *оскорбительно* и *вечно* и определением этой ситуации – *зловещее ремесло*. Пример качественного изменения коннотации с отрицательной на положительную: «Говорила о нем так, что даже чесался язык» [Башлачев: 82]. ФЕ *язык чешется* употребляется обычно с интонацией осуждения, а в этом контексте коннотация зеркально меняется и усиливается частицей *даже*; появляется значение «говорить о ком-то много, хорошо».

4. Семантические преобразования, базирующиеся на образности ФЕ. Наиболее широко и ярко представленная группа преобразований:

1) Двойная актуализация – совмещение фразеологического значения оборота и его образной основы, внутренней формы. Она может достигаться с помощью синтаксического распространения одного из компонентов ФЕ: «Эй, оторванный да брошенный отрезанный ломоть» (Дягилева, «Про чертиков»). Распространяется ФЕ *отрезанный ломоть* двумя определениями: причастие *оторванный* выражает то же значение, что и *отрезанный*, и воспроизводит мотивировавшие ФЕ отношения, а *брошенный* дает дальнейшее развитие образности ФЕ. Двойной актуализации может способствовать соположение двух сходных по каким-либо параметрам ФЕ: «Отбивая поклоны, мне хочется встать на дыбы» [Башлачев: 36]. Две ФЕ, объединенные семантикой вертикального положения в пространстве, противопоставляются друг другу как «низ» и «верх»; благодаря этому контрасту актуализируется их образная основа. Двойная актуализация может происходить за счет аллюзии на один из компонентов ФЕ в последующем контексте. Например, лексический повтор с синтаксическим распространением: «Спета моя песенка, // Спета и услышана» (Летов, «Спета моя песенка»).

2) Буквализация значения ФЕ. Часто буквализация достигается распространением ФЕ, благодаря чему актуализируются такие возможности сочетаемости, которые характерны для компонентов ФЕ как слов в свободном употреблении: «Жребий брошен

прямо в рот» (Летов, «Это еще куда ни шло»). Обстоятельство места придает пространственную направленность глагольному действию и актуализирует стертую семантику движения, благодаря чему ФЕ буквализируется. Иногда соплагаются несколько параллельных конструкций, имеющих близкую лексико-грамматическую структуру, благодаря чему акцентируется внимание на грамматических и смысловых отношениях между компонентами ФЕ. Буквализируется ФЕ *кровь с молоком* за счет разрушения его тождества в ряду подобных словосочетаний: «Да свеча на погосте да блин со сметаной // Да кровь с молоком» (Летов, «Ко дню поминовения усопших»).

3) В следующую группу объединяются 3 типа преобразований, связанных с осмыслением этимологии, внутренней формы фразеологизма.

Народноэтимологическое осмысление внутренней формы ФЕ. Например, ФЕ *шаром покати* получает такую трактовку, которая была бы характерна для народной этимологии: «Кто-то плюнул в песок – покатилося шаром» (Дягилева, «На дороге пятак»). Непонятная носителю языка форма глагола *покати* заменяется мотивированной с его точки зрения формой пр.вр., восстанавливающей связь между компонентами ФЕ: *покатилося как?/чем? - шаром*.

Авторская этимология – прием, при котором внутренняя форма ФЕ получает индивидуально-авторскую интерпретацию. Так, этимология ФЕ *<остаться> не у дел* понимается как переразложение другого словосочетания: «Нелепый удел – не у дел» (Дягилева, «Этот стих очень веселый»). В этой трактовке ФЕ *не у дел* произошла от словосочетания *нелепый удел* путем усечения прилагательного *нелепый* и разделения существительного *удел* на другое существительное с предлогом *у*.

Экспликация внутренней формы – раскрытие в контексте исходного образного представления, ситуации, явившихся базой фразообразования. Так, внутренняя форма ФЕ *через пень колоду* эксплицируется с помощью расширения компонентного состава: «Дальний путь – канава торная. // Все через пень-колоду-кочку кувырком да поперек» [Башлачев: 18]. Выражение связано с хождением по бурелому, где, перешагнув через очередной пень, можешь попасть ногой в трухлявую колоду. Автор объясняет образную основу словосочетания, рисуя картину бурелома.

Литература

Башлачев А. Как по лезвию. М., 2006.

Дягилева Я. Стихи: <http://www.gr-oborona.ru/pub/ruspole/1056908829.html>.

Летов Е. Стихи: http://www.gr-oborona.ru/pub/rock/egor_letov_stihi.html.

Трансформация системы образов оригинала в процессе перевода (на материале переводов стихотворения Г. Гейне «Лорелей»)

Борченко Надежда Алексеевна

Аспирантка Белгородского государственного университета, Белгород, Россия

Объектом нашего исследования являются оригинальные тексты поэтических произведений Г. Гейне в их сравнении с известными переводами, авторами которых являются профессиональный переводчик В. Левик и переводчик и поэт С.Я. Маршак. Целью работы стало выявление общего и различного в языковых картинах мира немецкого поэта и русскоязычных переводчиков.

Известно, что в литературно-художественном тексте осуществляется эстетическая концептуализация мира, при этом автор привносит в представления о мире и свои частные, индивидуальные знания.

Мы делаем упор на особенностях лексического наполнения поэтических текстов, поэтому анализу подвергаются метафорические наименования, художественные символы, в целом – образная лексика.

В контексте нашей работы значимо, что В.В. Левик и С.Я. Маршак нередко создавали перевод одного и того же поэтического текста, что позволяет не только

сравнить образные системы оригинального и переводного текстов, но и обнаружить общее и различное в системах образов произведений разных переводчиков, отправными точками для которых послужил один и тот же текст.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение Г. Гейне «Лорелей». С самого начала здесь проявляются значительные отличия оригинала и переводов, обусловленные этнокультурной спецификой.

В оригинальном тексте две начальные строки переводится буквально как «я не знаю, что это должно означать» (что это значит), «что я такой грустный» (что мне так грустно).

В переводе В.В. Левика акцент сделан на первом утверждении: человек находится в смятении, не знает, что с ним происходит, а потому он испытывает чувство грусти: Не знаю, что стало со мною – / Душа моя грустью полна.

Перевод С.Я. Маршака акцентирует внимание на переживаемом чувстве тоски: Не знаю, о чем я тоскую, / Покоя душе моей нет.

Согласно словарю С.И. Ожегова, *тоска* – 1. Душевная тревога, уныние; 2. Скука, а также (разг.) что-н. очень скучное [Ожегов: 805].

Отметим, что слова *тоска* и *грусть* в русском языке различаются. Несмотря на то, что *грусть* – тоже чувство печали, уныния. *Грусть о доме*. [Ожегов: 148], *грусть*, в отличие от *тоски*, может быть *светлой*. *Тоска* же передает более обреченное состояние (ср. метафору: *тоска гложет*), а потому мучительное. То есть глагол *тосковать* является эмоционально более сильным в негативном плане, чем глагол *грустить*. Соответственно, перевод С.Я. Маршака начинается более трагично.

В то же время В.В. Левик указывает на место средоточия чувств человека – *душу*. Концепт «Душа», как известно, относится к числу ключевых в русской культуре (см. работы Н.Д. Арутюновой, Ю.С. Степанова, А.Д. Шмелева и др.).

В толковом словаре *душа* трактуется как 1. Внутренний, психический мир человека, его сознание. *Предан душой и телом кому-н., Залезать в душу (т. е. вмешиваться)*; 2. То или иное свойство характера, а также человек с теми или иными свойствами. *Добрая душа*; 3. В религиозных представлениях: сверхъестественное, нематериальное бессмертное начало в человеке, продолжающее жить после его смерти. *Бессмертная душа. Думать о спасении души, Души умерших*. [Ожегов: 183]. В контексте стихотворения «Лорелей» реализуется первое значение. При этом *душа* в переводе В.В. Левика осмысливается как *некий* сосуд, который *наполняется* чувствами, в данном случае – грустью. В переводе С.Я. Маршака *душа* персонифицируется – *ей*, подобно человеку, *нет покоя*.

Обе трактовки души характерны для русского взгляда на мир, что находит отражение в русском языке: *душа* (как *человек*) может находиться в смятении, быть доброй и т.д. *Душа* (как *сосуд*) может наполняться любовью, радостью и т. п. В оригинальном тексте мы не обнаруживаем отражения данных представлений о душе.

Прослеживается разница и в использовании лексики, обозначающей природу: в поэтических произведениях она традиционно несет образную нагрузку.

Так, например, в оригинальном тексте читаем: *воздух прохладен и темнеет*, (смеркается) / *спокойно течет Рейн...*

В переводе С.Я. Маршака использованы безличные предложения: *Дохнуло прохладой. Темнеет.* / *Струится река в тишине.*

Глагол *темнеть* в русском языке означает 1. Становиться темным; 2. О наступлении темноты, сумерек. *День темнеет*. [Ожегов: 793]. В то же время безличность (*Темнеет.*) поддерживает атмосферу общей грусти и тоски, которую рисует переводчик (ср. в оригинале: *воздух темнеет*).

Перевод В.В. Левика оказывается здесь более близок к оригиналу: *День меркнет. Свежеет в долине, / И Рейн дремотой объят.*

Глагол *меркнуть* означает 'постепенно утрачивать яркость, блеск'. *Звезды меркнут* [Ожегов: 351]. Далее использован глагол *свежеет* (в оригинале – *воздух прохладен*). *Свежеет* в русском языке – 1. Становиться свежим; 3. О воздухе: прохладный и чистый, не спертый. *Свежий* [Ожегов: 700]. Данный глагол передает позитивное ощущение: воздух в долине с наступлением вечера становится свежим, т. е. прохладным и чистым. Следовательно, создается эмоционально светлый образ.

По нашим наблюдениям, перевод С.Я. Маршака в большей степени представляет собой самостоятельное произведение. Таким образом, индивидуально-авторская картина мира получает в переводном тексте отраженный характер, она в большей степени субъективна и несет на себе черты языковой личности ее создателя, а потому продуктивным способом ее описания является концептуальный анализ трансформаций, которые возникают (одновременно и подсознательно, и сознательно) при переводе текста с одного языка на другой.

Литература

- Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* Лингвострановедческая теория слова. М., 1980.
Левик В.В. Избранные переводы: В 2 т. М., 1977. Т 1.
Маршак С.Я. Избранные переводы. М., 1978.
Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М., 1999.
Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

«Литературные приметы» частной переписки Марины Цветаевой Боткина Наталья Феофистовна

Аспирант Вильнюсского университета, Вильнюс, Литва

В литературе письма обладают особым статусом. Они относятся к группе текстов, которую условно можно назвать корпусом автобиографических текстов. Единой точки зрения на эти тексты нет. Разные исследователи актуализируют то или иное условие существования данного типа текстов, но основная проблема автобиографических текстов сводится к соотношению в них «поэзии и правды», то есть литературности и фактов.

Сложность в подходе к жанру письма, в частности к эпистолярному наследию людей искусства, писателей, отмечал Михаил Гаспаров, указывая на три возможных направления исследований. Первые два подхода – это рассмотрение писем как исторического и как психологического источника. Из этих двух источников исследователь извлекает факты, то есть правду, которая и является основным камнем преткновения при анализе автобиографических текстов. Проблему, поднимаемую в моей работе, можно определить, как поиск возможностей подхода к тексту писем, как к литературному произведению (третий подход, намеченный Гаспаровым).

Цель доклада - продемонстрировать способы конструирования предельно частной переписки Марины Цветаевой, а именно ее писем к адресатам-женщинам.

Предпосылкой задуматься о могущей существовать разнице между блоками писем в зависимости от пола адресата, является существующая традиция литературного жанра романа в письмах. Важно и то, что для переписки женщина-мужчина существует не только литературный, но и поведенческий код (например, модель поведения куртуазной культуры). Однако для переписки женщина-женщина таких литературных и поведенческих моделей нет. Сама история публикации переписки между женщинами не столь обширна, как женско-мужской корреспонденции.

Так же выделить отдельным корпусом переписку Цветаевой с женщинами позволяет разный подход автора к «мужскому» и «женскому» эпистолярно: Цветаева готовила к публикации переписку с молодым поэтом Николаем Гронским, а так же ею были переведены на французский и опубликованы письма к издателю Абраму

Вишняку («Флорентийские ночи»). Никаких интенций к публикации своей «женской» переписки у Цветаевой не было.

Рассматривая переписку Цветаевой с женскими корреспондентами интересными являются несколько моментов: в какой степени эта переписка обладает признаками литературности и как именно проявляется литературный модус; устроены ли иначе, чем «мужские», «женские» переписки Цветаевой; если это так, то в чем проявляется различие «мужских» и «женских» переписок; обуславливает ли смена адресата смену стратегий письма в «женской» переписке?

Темпоральные контексты ономастической метафоры

Воронцов Роман Игоревич

Аспирант Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

Ономастическая метафора (ОМ) есть перенос свойств уникального предмета, как правило, обладающего культурно-исторической значимостью, на предмет типичный. Продуктом ОМ является коннотативное собственное имя (КСИ) – единица, пограничная между онимами и апеллятивами (*Гамлет, Фальстаф, Обломов, Наполеон*), и в редких случаях – полноценное имя нарицательное (*ловелас, хулиган*).

ОМ, как средство взаимодействия языка и культуры, сопряжена с нашим представлением о времени. Историко-культурные реалии всегда связаны со своей эпохой, но, становясь культурными символами, они оказываются вне эмпирического времени, живут в едином пространстве культурной памяти.

На пересечении эмпирического и семиотического времени возникают три временных типа ОМ с разным смысловым, стилистическим и когнитивным потенциалом. Во-первых, источник ОМ может предшествовать ее цели во времени (прототипический вариант, единственно мыслимый в эмпирических границах) (*Новый Прометей, он <Пушкин> похитил небесный огонь и, обладая оным, своенравно играет сердцами* (А. А. Бестужев)), во-вторых, источник и цель ОМ могут быть одновременны (...*если еще не все в один голос называют его <Бестужева-Марлинского> русским Бальзаком, то потому только, что боятся унижить его этим и ожидают, чтобы французы назвали Бальзака французским Марлинским* (В. Г. Белинский)), и в-третьих, цель может предшествовать источнику (*Оттого-то ей <Деве Марии> и было так легко победить холодную Афродиту, эту Нинону Ланкло Олимпа* (А. И. Герцен)).

Наблюдение показывает, что между временным типом ОМ и контекстом ее употребления существует некоторая зависимость, обуславливающая наличие целого ряда типизированных контекстов, которые можно определить как *темпоральные*.

Временная семантика ОМ актуализируется посредством распространения КСИ: препозитивного (прилагательное, числительное, местоимение) или постпозитивного (существительное в род. пад.). Постпозитивное распространение КСИ наиболее свободно в выборе форм и с трудом поддается типологическому описанию, тогда как препозитивные темпоральные контексты ОМ образуют закрытый список. С них и начнем рассмотрение.

НОВЫЙ + КСИ. Неудивительно, что этот контекст, являющийся наиболее частотным, соответствует прототипической временной разновидности ОМ. При таком контексте между источником и целью метафоры всегда есть временной разрыв. Ср.: *Новый Коломб, он <Гоголь> открывает неизвестную часть мира, и открывает ее для удовлетворения своего беспокойно рвущегося в бесконечность духа; а ловкие антрепренеры стремятся по следам его толпою, в надежде разбогатеть чужим добром...* (В. Г. Белинский). Не только имя собственное, употребляемое в таком контексте, претерпевает изменения, но и само понятие новизны предстает здесь в измененном виде. Модель *НОВЫЙ + КСИ* констатирует не столько новизну, сколько

повторяемость; она семантически направлена в прошлое: используя ОМ, мы устанавливаем сходство (или тождество) предмета с прошлым эталоном. ОМ не видит различий между источником и целью, она лишает понятие новизны одного из его фундаментальных свойств – дифференциальности (см. [Арутюнова: 173]), и поэтому противостоит подлинному историзму.

ВТОРОЙ (ДРУГОЙ) + КСИ. Эта модель в большинстве случаев синонимична предыдущей. Ср.: *Она пустилась с горы, как серна; я вслед за ней. Луга, сады, виноградники мелькнули около нас. Быстро летела она, я за нею. До цели было уже недалеко, я отчаялся догнать ее, но... Благодаря сетям таланта / Она ко мне попала в плен. / И стал я **новый Гиппомен**, / Она – **вторая Аталанта*** (А. Ф. Вельтман). Тем не менее, следует отметить более широкую область действия данного контекста: он может употребляться при втором временном типе ОМ, когда ее источник и цель одновременны. Ср.: *Карамзина упрекали в излишестве галлицизмов. Но в сравнении с нынешними галломанами он едва ли не **другой Шишков**, старовер старого слога* (П. А. Вяземский). О темпоральной двойственности модели свидетельствует и пятое словарное значение числительного *второй* – ‘подобный уже бывшему прежде, известному; близкий к кому-л. в каком-л. отношении’ (БАС).

СОВРЕМЕННЫЙ (НЫНЕШНИЙ, СЕГОДНЯШНИЙ) + КСИ. Единственное отличие данной модели от первой состоит в том, что цель ОМ здесь непременно совпадает во времени с моментом речи: *Словом, то была гидра, коей головы снова выросли и которую **современный Геркулес** сумел поразить, как будет видно потом, лишь после многих трудов* (Н. И. Голицына о польском восстании 1830–1831 гг.).

БУДУЩИЙ + КСИ. Этот контекст также приспособлен для выражения прототипической временной разновидности ОМ, но с той разницей, что свойства источника не приписываются цели в настоящем, а предсказываются ей. Ср.: *Она <кузина> поддержала во мне мои политические стремления, пророчила мне необыкновенную будущность, славу, – и я с ребячьим самолюбием верил ей, что я **будущий «Брут или Фабриций»*** (А. И. Герцен).

КСИ + Род. пад. Постпозитивные темпоральные контексты ОМ чрезвычайно разнообразны. Позицию распространителя в такой модели может замещать любое существительное с временной семантикой. Поэтому данная модель способна выражать как предшествование источника ОМ ее цели, так и наоборот – его следование за ней. Ср.: *Где-то было сказано, что «Фауст» Гете есть **«Илиада» нашего времени**; вот мнение, с которым нельзя не согласиться!* (В. Г. Белинский) и *В лирике Катенина наличествуют черты некрасовского стиля. Он был как бы **Некрасовым 20-х годов** в характернейшем своей лирике, в балладе* (Ю. Н. Тынянов).

Итак, три временных типа ОМ реализуются в ряде типизированных контекстов. Если препозитивные темпоральные модели имеют ограниченный потенциал и способны выражать, главным образом, прототипическую разновидность ОМ, то постпозитивные контексты открыты для всех трех разновидностей.

Литература

Арутюнова Н. Д. О новом, первом и последнем // Логический анализ языка. Язык и время. М., 1997. С. 170–200.

Художественный перевод как особый способ межкультурной коммуникации Габдулхакова Ильсеяр Масхутовна

Молодой ученый, Казанский государственный аграрный университет, Казань, Россия

На современном этапе происходит глобализация, взаимопроникновение культур, это актуализирует такие понятия, как межнациональная и межкультурная коммуникация. В лингвистике, литературоведении, культурологии, социологии, политологии, психологии появляются новые исследования, посвященные данной проблеме. На современном этапе

общественно-политические условия порождают проблему адекватной, толерантной межкультурной коммуникации. Говорить о толерантности можно только при условии полного взаимопонимания носителей разных культур, следовательно, терпимого отношения их друг к другу.

По определению А.А.Аминовой, благодатной почвой для межкультурной коммуникации является художественный текст, при этом тексту приходится «встраиваться» в новую парадигму: он оказывается элементом, принадлежащим одновременно двум системам – исходной культуре и культуре реципиента. Он не только воздействует на реципиента, но и сам подвергается воздействию иной культуры. Выявление этого механизма и его характера имеет немаловажное значение для процессов межкультурной коммуникации [Аминова: 284].

Контакты культур стимулируют развитие переводоведения. Ведь художественный перевод есть, особый способ межкультурной коммуникации, в основе которого лежит совершенно определенная система вербальных форм, несущих в себе смысл и значения, выраженные средствами одного языка и перекодированные в другой путем многообразных трансформаций, затрагивающих все уровни контактирующих языковых систем.

Одним из наиболее интересных аспектов теории перевода является проблема передачи стилистических приемов на принимающем языке. Данная проблема привлекает внимание ученых-лингвистов, но недостаточно разработана. Важность изучения перевода образных средств обусловлена необходимостью адекватной передачи образной информации художественного произведения на принимающем языке, воссоздания стилистического эффекта оригинала в переводе.

Р.А.Юсупов отмечает, что в условиях развитого двуязычия, а также широкой практики перевода с русского языка на татарский язык и с татарского языка на русский, языки взаимообогащаются изобразительно-выразительными средствами как общенародными так и индивидуально-авторскими. В результате такого взаимообогащения языков новыми средствами развивается художественное мышление носителей языков, оно обогащается оригинальными образами и понятиями. Таким образом, общий фонд изобразительно-выразительных средств русского и татарского языков развивается [Юсупов: 212–213].

Основной принцип полноценного перевода изобразительных средств заключается в наиболее полной передаче значения и художественных особенностей – образности, эмоционально-экспрессивной силы оригинала при одновременно строгом соблюдении норм языка. Данный принцип предполагает 4 основных способа перевода тропов: 1) дословный перевод или калькирование; 2) перевод с некоторым изменением отдельных компонентов; 3) адекватная замена; 4) компенсация.

Объектом своего исследования мы избрали творчество выдающегося татарского классика А.Еники. Язык произведений этого писателя представляет нам его как глубокого знатока языковых особенностей своего народа и как прекрасного стилиста. Между тем своеобразная, богатая творческая лаборатория писателя, его колоритный язык, особенности психологизма прозы А.Еники до сих пор еще не нашли своего системного научного освещения.

Привлекая к анализу такие произведения, как «Рәшә» – «Марево», «Саз чәчәге» – «Болотный цветок», «Тынычлану» – «Успокоение», «Умиротворение», можно сделать вывод о том, что автор использует практически все разновидности изобразительно-выразительных средств языка. Их обилие свидетельствует о крупномасштабном подходе к языковым возможностям, поскольку каждое используемое средство оригинально, и повторяющихся в общем масштабе словоиспользования не так много. Эстетическая оригинальность изобразительно-выразительных средств в творчестве А.Еники заключается в частом совмещении тропов, благодаря чему фокусируется эстетическое

своеобразие сразу нескольких художественных тропов. Эти качества его языка становятся особенно заметны, если проследить за попытками мастеров перевода передать их на другом языке. Можно лишь предположить насколько сложно было передать на другом языке столь тонкий лиризм А.Еники.

На основе указанных выше групп, мы попытались отыскать основные особенности перевода вышеуказанных переводов. Анализ изобразительно-выразительных средств оригинала и перевода позволяет говорить о том, что потери отдельных тропов, а также ослабление метафорической образности неизбежны. Связано это, прежде всего с национальными особенностями стилистических систем татарского и русского языков. Основной задачей переводчиков является воспроизведение не самого приема, а его функции, эффекта, производимого данным приемом в тексте оригинала. В целом, изобразительно-выразительные средства в переводе сохраняются, в тех случаях, когда невозможно сохранить троп из-за валентности татарского языка, переводчикам приходится прибегать к описательному переводу, а затем пытаться компенсировать потерю путем введения в текст перевода дополнительных образов, усиливающих экспрессию.

В художественных произведениях представлена картина мира определенного народа, которая помогает понять, чем различаются национальные культуры и как они дополняют друг друга. Познание культуры, истории, языка живущего рядом народа особенно необходимо в наши дни, когда такие понятия как толерантность, уважение к представителям других культур являются наиболее актуальными.

Литература

Аминова А.А., Едиханов И.Т. Особенности перевода разножанровых классических татарских текстов на русском языке // Международная научно-практическая конференция. Труды и материалы. Казань, 2006.

Юсупов Р.А. Лексико-фразеологические средства татарского и русского языков. Казань, 1980.

Метафорическая реализация концепта «творчество» в поэтическом сборнике Веры Полозковой «Фотосинтез»

Елистратова Ксения Александровна

Студентка Череповецкого государственного университета, Череповец, Россия

Творчество как система когнитивного опыта индивида или коллектива – атрибут сугубо человеческой деятельности. Этот термин в современной филологии правомерно рассматривать в категориях *концепта*, *концептуальных структур* и *систем*. Метафора – один из приемов экспликации образного уровня концепта. Далее предпринимается попытка описать способы метафорической реализации концепта «творчество» в последнем поэтическом сборнике Веры Полозковой «Фотосинтез» (2008), одной из последних опубликованных книг 22-летнего поэта-блогера, выполненная в соавторстве с фотохудожником Ольгой Паволгой.

Инициальное стихотворение *«Вместо вступления»* эксплицирует окказиональную метафорическую модель сборника «ТВОРЧЕСТВО – ФОТОСИНТЕЗ», заданную частным вариантом соположения концептов «ЧЕЛОВЕК – РАСТЕНИЕ»: «Огромный город – не хватает глаз – прокуренный от шахт до антресолей, и где-то в глубине сидим *мы с олей* и *поглощаем углекислый газ* <...> и оля с камерой идет по огородам, а я ищу словцо погорячей. *то, что получится и будет кислородом.* <...> все это *черно-белый фотосинтез.* а *мы такие легкие земли*». «Биологический процесс превращения лучистой энергии Солнца в органическую (химическую) энергию» [Ожегов, Шведова 2003: 857] у растений здесь понимается как творчество, образование некоего органического вещества в виде рифмы и фотоизображения на свету (имеем пересечение фитоморфной и человеческой когнитивных сфер): 1) Поглощение углекислого газа (*на свету в зеленых*

листьях) → кислород; 2) «...сидим мы с олей и поглощаем углекислый газ» («оля с камерой идет по огородам, а я ищу слово погорячей») → «то, что получится, и будет кислородом». Итак, то, что получится (имплицитно: стихи и фото), равносильно растительному кислороду. Творческий процесс, в отличие от биологического (в процессе фотосинтеза происходит образование хлорофилла) получает цветовой маркер «черно-белый» («черно-белый фотосинтез»): черно-белая художественная фотография, черный шрифт текстов. Перифрастическая номинация «легкие планеты» – синонимический вариант нейтральной лексемы «растения» – у Полозковой проецируется на себя: «мы такие легкие земли».

Фитоморфная метафора имеет место и в стихотворении «Алоэ» как способ обрести уют и покой («чтоб кто-нибудь взял, укутал и приютил»): «А ты просто алоэ. Мыслящее алоэ, С маленькими зубчиками везде. <...> А у тебя только кадка и подоконник, И над каждым домиком По звезде». Возникающий образ мыслящего растения в мировой культуре (египетская мифология) и русской – в частности (сказочный фольклор) архетипичен. Атрибут «мыслящий» применительно к алоэ позволяет увидеть паскалевскую реминисценцию [Паскаль 1999: 105]; в то же время несогласованное полупредикативное определение («с маленькими зубчиками») антропоморфизируется. Имидж Полозковой в современной поэзии выстроен с ориентацией на скандал: «зубчики» как квалификатор образа скандальной девочки.

К слову, напомним, что сырьем для текстов (углекислым газом) становится мир, «похожий на старый выцветший полароид», поданный в формате «голлиевских мелодрам»: «курносые телки» в «джинсах арэнбишных», «гангстеры Фоксы», «матери-одиночки», «дочери-алкоголички». Мир, выписанный по моделям субординации, эксплицирован различными когнитивными схемами. Так, когнитивная субсфера «ЧЕЛОВЕК – БОГ» реализована социальной метафорой «ХОЗЯИН – ПОДЧИНЕННЫЙ». Первый компонент представлен метафорической цепью: *Бог – его зам – его генерал* («Или даже не бог, а какой-нибудь его зам...»), одночленной метафорой «Небесный Вождь» («Блокада»), «Босс» («Старый Хью жил недалеко от того утеса...»), *работодатель* («Это мир заменяемых...»). Второй структурный компонент реализуется соответственно метафорами подчиненной сферы. Это **фитоморфные и зооморфные метафоры**: «обнаженный камушек», «человеческий, весь в прожилочках, минерал», который зам бога «покатает в горсти, поскоблит с уголка» («Или даже не бог, а какой-нибудь его зам...»); **милитарные**: «Ты испытатель, я полигон, каждому по вере его» («Экспресс»); **профессиональные**: «Мне досталась модель оптического девайса, Что вживляешь в зрачок – и видишь, что впереди»; **транспортные**: «а билет на экспресс, слабо? Я проснусь на конечной, от неожиданной тишины, и безропотно освобожу вагон, Когда поезд войдет в депо» («Экспресс»). Метафорическая схема «ЧЕЛОВЕК – МОДЕЛЬ», «ЧЕЛОВЕК – МАШИНА» становится доминантой человеческой жизни: сам человек рассматривается как машина, компьютер: «Она чувствует, что он в городе – *встроен чип*» («*So childish*»). Доминирующие отношения «купли-продажи» распространяются на человеческие отношения: героиня стихотворения «Грейс» – товаровед, мир в ее восприятии (уход и последующая смерть мужа) дается в экономическом фокусе (когнитивная метафора «ЖИЗНЬ – ТОВАРООБОРОТ»): «Это больше не жизнь, констатирует Грейс. Поскольку товаровед: *Безнадежно утрачивается форма, фактура, цвет* <...> И тогда вообще прекращаются буквы, цифры, И наступают одни нули».

При таком «сырье» для производства поэтического «кислорода» процесс появления текстов «по капле, по словцу, по леденцу, Из воздуха, из радиоэфира» (ахматовский интертекст: «Когда б вы знали, из какого сора. Растут стихи, не ведая стыда...») оборачивается «рифмованным джиу-джитсу». В целом, метафорический «Верословарь» «Фотосинтеза» – отражение образных схем всего творчества поэта: «круг поводов тот же (как автора и всех жжет и корежит, как мы жжем и корежим друг друга)» [Букша. Эл.

ресурс]. Формат жизни как товарооборота модифицирует схему поэтического процесса: творчество как черно-белый фотосинтез, «рифмованный джиу-джитсу». Каков углекислый газ – таков и кислород. Какая жизнь – такие и тексты.

Литература:

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2003. С. 857.

Паскаль Б. Мысли. М., 1999. С. 105.

Букша Ксения. Критикуем Веру Полозкову: <http://buksha.livejournal.com/2009/03/02/>

Специфика онима *Лилит* в поэзии Серебряного века

Ерышева Мария Евгеньевна

Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета имени
Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия

Целью данной работы является выделение семантических признаков, уникальных для онима *Лилит* в русскоязычной традиции, на примере стихотворений Марины Цветаевой, Николая Гумилева и Федора Сологуба. В ходе исследования были рассмотрены культурно-мифологический фон онима *Лилит*, семантическая специфика представленной единицы в текстах русских авторов в сравнении с текстами западноевропейских авторов.

Оним *Лилит*, использующийся в творчестве поэтов Серебряного века как условное имя, имеет богатый ассоциативно-семантический шлейф, который связан с предшествовавшей западноевропейской литературной традицией, синтезировавшей его из вавилоно-аккадской и древнееврейской мифологии.

Первоначально Лилит встречается как мифологический персонаж шумерской мифологии. В отличие от вавилоно-ассирийской традиции, где оним уже воспринимается как ночной дух-суккуб, у шумеров Лилит – богиня плодородия и земледелия эпохи матриархата. Позднее, в период с 598 по 539 гг. до н. э., во время вавилонского пленения, древние евреи заимствуют мифы, связанные с Лилит. В древнееврейской традиции происходит слияние ветхозаветной мифологии и вавилонской, дух-суккуб приобретает ярко выраженные демонические черты, позднее получившие развитие в Каббале.

Анализируя культурный фон онима *Лилит*, можно выделить ряд существенных семантических признаков, характеризующих данную лексическую единицу: 'прекрасная соблазнительница', 'ночной дух', 'неземная природа', 'сосуд зла', 'обладающая бессмертием', 'наносящая вред младенцам и роженицам'. К второстепенным признакам можно отнести ее *златокудрость*, или, наоборот, *темноволокосость*; *крылатость*, *огненность* (в том числе связь с металлическим блеском и звоном). Последние компоненты определяются тем, что Лилит живет за счет жизней других, является женой Змия, или же, по другой версии, Асмодея, связана с птицами (преимущественно с совами, или же воронами). В число колеблющихся семантических признаков входят 'вампир', 'всеобщая мать, первая Ева', 'имеющая магические по свойствам волосы', 'отверженная мать'.

Данный ряд семантических признаков обнаруживается в семантическом объеме онима *Лилит* и в произведениях XVIII–XIX вв. авторов зарубежных национальных литератур (например, «Фауст» Гете, «Райская обитель» Данте Габриеля Россетти, «Дочь Лилит» Анатоля Франса).

Следует отметить, что позднее эта традиция была продолжена в лирике поэтов Серебряного века (в особенности – у М. Цветаевой). Русские поэты Серебряного века, в особенности Федор Сологуб, у которого наряду со стихотворными произведениями о Лилит имеется также и повесть, посвященная ей («Красногубая гостья»), неоднократно обращались к теме Лилит как олицетворению не только демонической соблазнительности, но и выражению свободы и независимости. Можно обнаружить и другие отличия образа от традиционно принятого.

В качестве уникальных можно выделить семантические признаки, присущие данному ониму в русскоязычной среде: 'гордая', 'страдающая', 'прекрасная волшебница' (противопоставление обиденной Еве). Наиболее яркой иллюстрацией этого нового образа является стихотворение Марины Цветаевой «Попытка ревности» (1924 г.). В ониме оказываются соединенными взаимоисключающие семантические признаки: 'обожествленность' в сочетании с признаками 'добровольное страдание' и 'неспособность противостоять року'.

Таким образом, на языческий образ накладываются христианские черты, внося в него глубокий гуманистический смысл, в отличие от предшествовавших традиций.

Литература

Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика. М., 1990.

Патай Р. Иудейская богиня. Екатеринбург, 2005.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 2007.

Фоссе Ш. Ассирийская магия. СПб., 2001.

Интерпретация модусной семантики в рамках точек зрения героев и повествователя в переводах рассказа Р. Брэдли «Убийца»

Игнатенко Ольга Павловна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

Образы героев и повествователя в различных вариантах перевода одного и того же иноязычного текста могут интерпретироваться читателями по-разному, в зависимости от выраженной переводчиками модусной семантики. Внимание к модусным смыслам произведения необходимо для создания хорошего перевода, так как их варьирование ведет не только к созданию иного образа героя, отличного от оригинала, но и к иной силе эмоционального воздействия текста и, как следствие, его иного восприятия читателем.

Субъектом модуса в тексте является любой субъект речи и мысли, «реагирующий на представление» [Балли: 44], и модусные смыслы участвуют в оформлении его точки зрения на то или иное событие. Классификация модусных смыслов представлена в статье Т.В. Шмелевой «Смысловая организация предложения и проблема модальности», где модус рассматривается как «комплекс таких субъективных смыслов, который может и должен выразить говорящий, вступая в тот или иной вид общения и становясь автором высказываний, построенных по законам данного языка» [Шмелева: 80]. Эти смыслы определяют субъект модуса по отношению к другим участникам коммуникации, локализуют его во времени и пространстве, проявляют его отношение к событиям и информации о них при помощи квалификативных категорий модальности, авторизации, персуазивности и оценочности, указывают на социальные параметры общения. В «Коммуникативной грамматике русского языка» Г.А. Золотовой и др. в сферу модуса включаются два дополнительных субъекта: слушающий (адресат) и авторизатор, таким образом, авторы обращают внимание на то, что модусные смыслы могут быть рассмотрены не только с позиции говорящего. М.Ю. Сидорова вводит понятие модусного плана художественного текста, он «образуется иерархией “функционирующих” в нем сознаний, которую возглавляет “всеобъемлющий” модус автора» [Сидорова: 260]. Проблемы воссоздания модусного плана в переводных текстах сопряжены «не столько с традиционными трудностями грамматической и семантической неэквивалентности средств двух языков, сколько с необходимостью внимательного прочтения оригинала, соотношения текста и контекста» [Уржа: 183].

Объектом исследования стал рассказ Р. Брэдли «Убийца», специфика которого заключается в широком использовании лексики с семантикой звучания. Мир будущего, в котором живут герои, переполнен звуками разумной бытовой техники, наручных радиобраслетов и т. д. Соответственно, восприятие персонажами происходящего

происходит через звуки, напр.: *Music moved with him in the white halls* / Музыка **гнала**сь за ним по белым коридорам (пер. Н.Галь) / Музыка **сопровождала** его по белым коридорам (аноним. пер.). Глаголом «гнала» (ср. с нейтр. «сопровождала») дополнительно передается некоторая негативность в оценке самого факта существования музыки (что совпадает с ощущениями персонажа), таким образом, в самом начале рассказа переводчик, словно забегая вперед, настраивает читателей на отрицательное отношение к звукам. Кроме того, положение повествователя также различно. В первом случае он находится на большем отдалении от героя, чем во втором. Негативные коннотации при переводе содержатся и в следующих примерах: *The prisoner read his thought, smiled, put on a gentle hand. «No, only to machines that yak-yak-yak».* / Арестант прочел его мысли, улыбнулся и успокоительно поднял руку: «Нет-нет, я так только с машинками, **которые твякают**» (Н.Галь). / Угадав его мысль, арестованный усмехнулся и успокоительно поднял руку: «Нет, нет, я воюю только с **шумными аппаратами**» (аноним. пер.). В первом случае звукоподражание заменено описательным оборотом, сохраняющим семантику звучания, с глаголом негативной коннотации. Восприятие звуков героем «обостряется» в переводе за счет использования форм настоящего исторического: *I ran to the kitchen, where the stove was just whining: «Turn me over!»* / Вбежал в кухню, а там плита **скулит**: «Скорей взгляни! Переверни!» (Н.Галь). / И метнулся в кухню, где как раз **заныла** духовка: «Переверни меня» (аноним.). Нередко один из переводчиков добавляет целые предложения, не имеющие аналога в оригинале. Чаще всего, такие вставки сигнализируют о наличии чьей-то дополнительной точки зрения. Возможно, делая такие вставки, переводчик, вжившись в образ персонажа, руководствуется эмоциями: *Everyone else loved bus radios and commercials. I was out of step.* / Все просто обожают радио и рекламу. **Я один такой урод, не иду в ногу со временем** (такое замечание, без сомнения, не является самокритикой героя, скорее это ирония по отношению к окружающим его людям и их точка зрения на него). Локализация точек зрения может быть различной в вариантах перевода: позиция повествователя может совмещаться с позицией героя в пространстве или обособляться от нее, ср.: *Несколько минут спустя замигала красная лампочка, и с потолка раздался голос. / Через несколько минут вспыхнула красная лампочка, и откудато из-под потолка прозвучал голос* (точка зрения героя и повествователя / только героя, благодаря неопределенному наречию места).

Исследование материала выявило многочисленные расхождения переводов в воссоздании модусных смыслов, в особенности оценочных и социальных, а также временных и пространственных. Возможно, причина таких расхождений – в сложности модусного плана оригинала, где точки зрения персонажей накладываются друг на друга, а также в его эмоциональной насыщенности, пытаясь воспроизвести которую переводчики отражают свое восприятие ситуации.

Литература

Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955.

Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста. М., 2000.

Уржа А.В. Русский переводной художественный текст с позиций коммуникативной грамматики. М., 2009.

Шмелева Т.В. Смысловая организация предложения и проблема модальности // Актуальные проблемы русского синтаксиса. М., 1984. С. 78-95.

К проблеме функционального исследования онимов-аллюзий в поэтической речи

Каленик Ирина Викторовна

Аспирантка Мозырского государственного педагогического университета
имени И.П. Шамякина, Мозырь, Белоруссия

Несмотря на давнюю и глубокую разработку проблем интертекстуальности, вертикального контекста в советской и российской лингвистике (И. Арнольд,

О. Ахманова, И. Гюббенет, А. Мамаева, Л. Машкова, В. Москвин, И. Софронова, Н. Фатеева), понятие аллюзии «справедливо считается одним из наиболее неопределенных» [Москвин: 213] в современной науке о языке. Этот факт доказывается пестротой и «размытостью» существующих толкований данного термина, что связано с отсутствием системы четких дифференцирующих характеристик понятия, и, как следствие, отсутствием его дефиниции в справочной лингвистической литературе (энциклопедия «Русский язык», «Стилистический энциклопедический словарь русского языка» и др.). В большинстве курсов стилистики в силу недостаточной оформленности в теоретическом отношении аллюзия также не освещается [Там же: 218].

Проанализировав уже имеющиеся в научной литературе определения понятия *аллюзия*, вычленив из них повторяющиеся и наиболее характерные, на наш взгляд, дифференцирующие признаки, в данной работе под термином «оним-аллюзия» мы будем понимать имя собственное, которое используется в качестве образной ссылки, намек (франц. *allusion* 'намек') на определенный, хорошо известный адресату, текст. Причем термин *текст*, вслед за Ю. Лотманом, мы будем определять широко – как всякий связный знаковый комплекс (когда вся общечеловеческая культура понимается как единый гипертекст).

Таким образом, пользуясь классификацией Е.А. Нахимовой, тексты-источники аллюзивных онимов мы находим в следующих сферах человеческой деятельности:

1. **Социальная область**, которая подразделяется на такие сферы, как политика, экономика, образование, развлечения, медицина, война, криминал, спорт. 2. **Область искусств**, к которой относятся такие сферы, как литература, театр и кино, изобразительные искусства, музыка, архитектура, мифология и фольклор. 3. **Область науки**, которая включает, в частности, следующие сферы гуманитарных и естественных знаний: математика, физика, химия, биология, история, география, филология. 4. **Область религии**.

Например: *Лишь трагедийный Альбинони / Скорбит из дальнего окна* (музыка) [А. Скоринкин]; *На погосте дом стоит / Каменный, большой; / В нем семейство Афродит / Встречи ждет со мной* (античный миф) [А. Скоринкин]; *Но я спаслась в лихом полете / На Сивке-Бурке огнем* (фольклор) [Т. Краснова-Гусаченко]; *Наполеоны и Костюшки притихли в вольтерьянских креслах* (история) [Л. Рублевская]; *И за речкой пели про Яся девчата* (фольклор) [В. Шнип]; *Есенин, Заболоцкий и Васильев / Тебя спасают от банальных фраз* (литература) [Ф. Мыслицкий].

В нашем определении термина «оним-аллюзия» мы неслучайно акцентировали внимание на образном характере аллюзивного намека. Тем самым мы хотели подчеркнуть, что в первую очередь нас интересует не совокупность неких стандартных дифференцирующих признаков, закрепленных за общеизвестным именем и хранящихся с этим именем (точнее, его вербальной оболочкой) в когнитивной базе лингвокультурного сообщества (подробнее об этом см. Д. Гудков, В. Красных). Например: *Афродита*: 1) богиня любви и красоты в античной мифологии, 2) рождена из морской пены. Свою задачу мы видим в ином, а именно: исследование лингвистического механизма порождения новых смыслов, которое происходит в конкретном стихотворении посредством имени, уже принадлежащего иному семиотическому пространству.

Различные методы исследования фактического материала позволили сделать следующие выводы об особенностях интенционального (коннотативного) функционирования аллюзивного имени:

- актуализировать тот или иной компонент семантики имени помогает *атрибут* (или «семантический повтор», по Л. Машковой) первичного денотата данного имени (во всех нижеследующих примерах атрибуты подчеркнуты); *Ван Гог – подсолнухи, шляпа светлая* [В. Марук], *Иуда – гроши, предательство* [М. Метлицкий];

• онимы, выступающие в составе *метафоры* или *сравнения* служат для уподобления/сопоставления объектов текста-реципиента и текста-источника: *Метафорой / Вити Шнипа прилип к окну / Листочек липы* [А. Письменков]; *Я, словно Кай, подбираю слова, взявшись все это пером описать* [Т. Краснова-Гусаченко].

Покажем на конкретном примере, каким образом атрибут помогает эксплицировать разные ситуации (а следовательно, и коннотации) ветхозаветного претекста, связанные с именами **Адам** и **Ева**: *Первопроходцы мы, Адам и Ева, / Без должностей, нарядов и наград. / Попали мы с тобою в райский сад, / Под крону искусительного древа* [П. Макаль] и *Пусть душа наглядится на алой заре / На заоблачный пурпур сиреневых риз, / Обретет, как Адам себе Еву в ребре, / В своем собственном разуме новую жизнь* [Т. Краснова-Гусаченко]. То есть в первом случае эксплицируется сема: 'свободные, первые', во втором – 'единство, детерминированность', что и позволяет адекватно интерпретировать тропы современных поэтов.

Литература

Москвин В.П. Стилистика русского языка: Теоретический курс. Ростов-на-Дону, 2006.

Некоторые закономерности функционирования окказионализмов в творчестве В. В. Набокова

(на примере повести «Волшебник» и романа «Лолита»)

Кваша Юлия Александровна

Студентка Северо-Восточного государственного университета, Магадан, Россия

Владимир Набоков – русский и американский писатель, прозаик, поэт, драматург, литературовед, переводчик. В литературной истории XX в. этот автор занимает уникальное место. Одной из самых ярких примет творчества писателя является игра со словом.

Одним из аспектов языковой игры у В. В. Набокова является активное словотворчество. Мы поставили перед собой цель выявить закономерности функционирования окказионализмов в нескольких взаимосвязанных текстах писателя: в романе В. В. Набокова «Лолита» (оригинал на английском языке и авторский перевод романа на русский язык) и повести «Волшебник», явившейся «первой маленькой пульсацией «Лолиты»» [Набоков: 347]. Эти тексты иллюстрируют поступательное развитие одного творческого замысла, реализованного на двух языках: первый набросок на русском – полновесный роман на английском – перевод романа на русский язык.

Мы провели сопоставительное исследование окказионализмов в названных произведениях. Структурно-семантический анализ окказиональных единиц позволил сделать следующие выводы.

В повести «Волшебник» среди рассмотренных нами авторских образований в морфологическом отношении преобладают существительные и прилагательные, но встречаются и наречия (*теребливо, украдчиво*), а также единичная глагольная словоформа (*рвякай*). Обращают на себя внимание сложные окказиональные дериваты разной частеречной принадлежности (*курчаво-седая, инакоцветных, прозрачно-жидко*). Следует особо упомянуть регулярные производные с первым компонентом *много-*: *многососудной, многокольчатого, многостремнинному*.

Как одну из особенностей авторского словотворчества в тексте повести «Волшебник» можно отметить наличие групп окказионализмов, созданных по одной словообразовательной модели, но не сосредоточенных в каком-либо одном предложении, а разбросанных по всему произведению (*соединенности, русостью, синеватость*). В некоторых случаях окказионализмы, напротив, сближаются с одноструктурными узуальными лексемами в рамках одного предложения: *...хоть нелюдим, а находчив, упорчив, но когда цель ослепляет, и душит, и сушит...*

Авторские образования В. В. Набоков использует и в языковой игре. Слова фонетически плавно перетекают друг в друга, в ряды сходно звучащих слов вливаются окказионализмы, ритмически и фонетически организующие прозу: ...*многососудной соединенности с ней*...

В тексте «Волшебника» привлекают внимание необычные лексемы, находящиеся на грани слова, словосочетания, окказионального образования. Их отличают структурная прозрачность при лексической нечленораздельности (*этуанс, этусубть, руплегрохотный, ухмышь*). В. В. Набоков позволяет словам срастаться в единое целое, таким образом предавая смешавшиеся в сознании главного героя звуки и слова.

Обратившись к роману «Лолита», мы обнаружим, что многие выводы, сделанные нами относительно функционирования окказионализмов в тексте повести «Волшебник», остаются верными. Однако наблюдаются и некоторые отличия в функционировании авторских новообразований. Прежде всего, необходимо отметить, что в русскоязычных текстах мы не встретили повторов, то есть В. В. Набоков не «цитирует» самого себя.

Среди авторских образований в обоих текстах романа «Лолита» большую часть занимают сложные дериваты, различные по способам образования (*cold-skinned, grief-proof, солнечноволосых, Животикоскрадывателя*). В частеречном отношении это, как правило, прилагательные и причастия. Необходимо все же отметить, что окказиональные существительные в текстах романа представлены также достаточно широко и численно значительно преобладают над глаголами и наречиями, таким образом, можно сделать вывод о том, что частеречное соотношение, которое мы выявили в «Волшебнике» в целом сохраняется.

Несмотря на то что В. В. Набоков в романе «Лолита» отказывается от футуристических по своей форме и функции образований, одним из способов создания новых слов является контаминация, наложение нескольких слов друг на друга, гаплогия (*purpills - фиалкапсюли, sexcapades - эскапакостей*).

Развивая своеобразную тему аномальной страсти главного героя, В. В. Набоков приходит к созданию особого языка нимфетомана, поэтому в некоторых случаях, на наш взгляд, появление окказионализмов связано с болезненным строем мыслей Гумберта. Мысли его блуждают вокруг одного предмета и от такого хождения по кругу и рождаются новые слова, называющие предмет его влечения и его признаки (*nymphic, nymphet, нимфический*). Именно описание аномального сознания героя порождает и ряд окказиональных образований с использованием греческих и латинских корней, часто встречающихся в названиях наук и терминах: *pseudolibidoes, либидобелиберды, либидосье, нимфолепт, nympholepsy, нимфетолепсия*.

В обоих текстах «Лолиты» встречаются так же, как и в «Волшебнике», группы окказионализмов, построенных по одной модели: например, «Существительное + -like»: *toadlike, bridgelike, toy-like, insect-like*; «Основа существительного + интерфикс + -подобный»: *мостоподобный, склепоподобной, глыбоподобных, эльфоподобную, стрекозоподобном*. Необходимо отметить и то, что значительная часть окказионализмов в обоих текстах «Лолиты» построена по очень продуктивным типам, характерным для каждого из языков, и потому приближается к потенциальным.

В. В. Набоков продолжает включать окказиональные слова в ряды одноструктурных образований с узуальными словами. Часто причиной создания окказионализма становится его параномастическое сходство с уже существующими в языке словами, которое позволяет сделать смысл нового слова емче и ярче.

Выявленные тенденции функционирования окказиональных единиц в триаде текстов позволяют сделать вывод о том, что первоначальные опыты со словотворчеством в более поздних произведениях В. В. Набокова обретают черты закономерностей в области словотворчества.

Метафора в поэзии Сильвии Плат в переводе на русский и французский языки

Кожина Елена Юрьевна

Студентка Смоленского государственного университета, Смоленск, Россия

Творчество американской поэтессы Сильвии Плат признано одним из самых ярких явлений культурной жизни 1950-х – 1960-х годов. Во многом близкая исповедальной поэзии, лирика Плат выходит, тем не менее, за рамки литературных течений, и ее автор предстает как исключительно самобытный и оригинальный поэт, по праву упоминаемый в числе крупнейших поэтов XX века.

Для индивидуального стиля Сильвии Плат характерно широкое использование тропов, среди которых особое место занимает метафора. В 1951 году, анализируя процесс собственного творчества и постепенного развертывания ассоциативного ряда на примере метафоры «луна – луковица», Плат констатирует: “I am at my best in illogical, sensuous descriptions” [Plath: 31]. Это столь рано подмеченное свойство станет определяющим для всего творчества С. Плат.

Как известно, именно художественная метафора, отражающая не объективные логические связи между предметами и явлениями, а субъективное, авторское видение мира, привносит в текст алогичность, непредсказуемость. Г.Н. Скляревская, выделяя в лексическом значении семантических единиц денотативное ядро и коннотативную часть, указывает, что «в процессе метафоризации может актуализироваться любая коннотативная сема, как бы далеко она ни отстояла от денотативного ядра» [Скляревская: 17]. Поскольку коннотации, лежащие в основе художественной метафоры, сугубо индивидуальны и не являются общими для всех членов языкового коллектива, текст, насыщенный метафорическими конструкциями, предполагает потенциально бесконечное множество прочтений. Это создает дополнительные трудности для переводчика, который должен, с одной стороны, определить для себя некую общую линию интерпретации, которой он будет придерживаться при передаче смыслов; с другой стороны, сохранить всю многомерность созданного с помощью метафоры образа.

Образы, создаваемые Плат, не всегда прозрачны; связи между ними нередко кажутся алогичными, смелые и неожиданные метафоры строятся на сопоставлении понятий из несмежных сфер и лексем из несоприкасающихся семантических полей. Переводчица лирики Плат на французский Франсуаза Морван отмечает: «Les liens logiques sont sautés, au lecteur de les restituer. Il peut le faire, pour peu que les premiers éléments lui sont donnés – mais ils ne lui sont pas toujours donnés <...>» [Morvan: 262-263]. Действительно, в том типологическом разнообразии метафор, которое представлено в поэзии Плат, немалое место занимают метафоры незамкнутые, и при отсутствии опорного контекста у читателя возникает ощущение некой сюрреалистичности поэтического пространства.

На примере ряда стихотворений из сборников «Crossing the Water» и «Winter Trees» мы рассматриваем подход к передаче метафорических конструкций при переводе на русский (переводчик В. Бетаки) и французский языки (переводчики Франсуаза Морван и Валери Рузо).

О.Е. Вошина, анализируя особенности перевода индивидуально-авторской метафоры, выделяет две группы соответствий: структурно-эквивалентные, т.е. передающие метафору метафорой, и структурно-неэквивалентные, т.е. представленные неметафорическими структурами [Вошина: 63]. Мы, сравнивая переводы стихотворений Плат, выделяем в группе структурно-эквивалентных соответствий те, в которых определенному виду метафоры в оригинальном тексте соответствует тот же вид метафоры в переводе (предикативные, именные, глагольные, адъективные, по классификации К.

Долинина), и те, в которых оригинальная метафорическая конструкция передается метафорической конструкцией иного типа. В группе структурно-неэквивалентных соответствий присутствуют перевод метафоры с помощью сравнения, метонимические трансформации метафорических конструкций, перевод метафоры с помощью нейтральных языковых средств и нетропеических семантических эквивалентов.

Переводы стихотворений Плат на французский язык характеризуются значительным преобладанием структурно-эквивалентных соответствий, вплоть до совпадения типа метафор в ИЯ и ПЯ. Таким образом, уровень метафорической насыщенности перевода можно считать в высокой степени адекватным оригиналу.

В русских переводах наблюдается немалое количество разноплановых трансформаций: передача одного вида метафоры другим, замена предикативной метафоры сравнением, преобразование незамкнутых метафор в замкнутые с подстановкой ключевого слова, расширение или сужение информации, содержащейся в оригинальном метафорическом образе, передача семантики метафорического образа нейтральными средствами, без компенсирования экспрессивной и эстетической составляющих.

В ряде случаев подобные расхождения обусловлены объективной невозможностью прямых соответствий между единицами английского и русского языков, в то время как английский и французский языки имеют большее структурное сходство; в остальных случаях речь идет о разных подходах переводчиков к передаче метафорической образности.

Если французские переводы лирики Плат можно охарактеризовать с этой точки зрения как «перевод-соответствие», то русский перевод является отчасти «переводом-толкованием»: имплицитно присутствующая в тексте информация эксплицируется, логические связи «подсказываются», из обширного поля ассоциаций, вызываемых авторской метафорой, реализуется одна или конечное множество.

В тех случаях, когда метафорические конструкции передаются не абсолютными структурными эквивалентами, но метафорически, общий баланс экспрессивности не нарушается; в остальных случаях имеет место обеднение текста, переведение многослойного образа в одну плоскость, сглаживание яркой стилиевой черты, отличающей поэзию Плат.

Литература:

Вошина О.Е. Особенности перевода индивидуально-авторской метафоры С. Моэма // Вестник ВГУ. 2003. № 2. С. 60-65.

Склярёвская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб, 1993.

Morvan Françoise. Arbres d'hiver. // *Sylvia Plath.* Arbres d'hiver. Paris, 1999.

Plath S. The Journals of Sylvia Plath. New York, 1998.

**Интерпретация авторского замысла через анализ системы экспрессивных средств
(на примере «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном
Никифоровичем» Н.В. Гоголя)**

Коптев Никита Васильевич

Магистрант Южного Федерального Университета, Ростов-на-Дону, Россия

В повести Н.В. Гоголя встречаются атрибутизации, фигуры и тропы (антитеза, антифразис, метафора, олицетворение, метонимия). Экспрессивные средства связаны с характеристикой людей – героев повести – и пространства, в котором они находятся.

Миргород в повести представляет собой раздробленное на мелкие части пространство, границей которого служит плетень («*Направо улица, налево улица, везде прекрасный плетень*») [Лотман: 273]. Из-за этого пейзаж не получает своего пространственного расширения и бесконечно уменьшается. Это видно при описании дома Ивана Ивановича (далее И.И.): «*Если взглянуть на него издали, то видны одни только крыши, посаженные одна на другую*». Миргород имеет четкую границу, обозначающую

его верхний предел, - это крыши. Их количество и непрерывность подчеркивается полисиндетоном: «*Чудный город Миргород! Каких в нем нет строений! И под соломенную, и под очеретяную, даже под деревянную крышею*». Повторяющийся предлог *под* обращает взгляд от верхней границы *вниз*, заставляя видеть только то, что находится под крышей.

Особенностью в описаниях предметов, составляющих пространство города, является их олицетворение: «*старый мундир... обнимал парчовую кофту*», «*воздвигнулись нанковые шаровары ... и заняли собою половину двора*», бричка представляла собой «*какое-то странное существо*» и др. Получая человеческие характеристики, предметы быта приравниваются к обитателям Миргорода, которые в свою очередь лишаются части своих человеческих качеств, овеществляются и не выделяются из общей массы предметов.

Первая глава повести заканчивается формулировкой главного тезиса о том, что герои «*прекрасные люди*». Данное утверждение вынесено в сильную позицию конца предложения в конце главы. Но не только – и даже не столько - прилагательное *прекрасные* является здесь антифразисом, но и существительное *люди*. Интересно, что автором используется синтаксический параллелизм для структурной организации первой части главы, которая должна характеризовать героев, но глава начинается с характеристики вещи («*Славная бекеша у И. И.*»), а далее вводится тезис «*прекрасный человек И.И.*», который затем три раза аргументируется с нарушением закона достаточного основания: «*Какой у него дом в Миргороде*», «*он очень любит дыни*», «*его знает и комиссар полтавский*».

Прилагательные, выражающие позитивную оценку персонажей, употребляются также как характеристика главной топографической достопримечательности Миргорода – лужи в центре городка: «*Прекрасная лужа*». Прилагательное *прекрасный* здесь является таким же антифразисом, как и в сочетании с существительным *человек*.

Миргород – это пространство, которое наполнено живыми вещами и неживыми людьми, или, во всяком случае, существами, которые по сущности своей людьми не являются. Это пространство дьявольское. Метаморфозы, превращающие людей в животных («*Да чего вы так размахались руками, И. И.?*», «*И. И. ... летел со двора*»), доказывают это совершенно очевидно. По народным представлениям, нечистая сила часто принимает облик домашних животных или птицы.

Дробление мира - следствие отсутствия духовного начала. Дьявол оказывается бессильным. Он не творец, а ремесленник: он копирует в своей «*вотчине*», как может, идеальное устройство мира божьего, соответствующее у Гоголя платоновскому двоемирию. И в Миргороде совершается попытка приближения к идеалу, которая в связи с особенностями пространства выглядит не как восхождение по вертикали, а как движение по горизонтали. «*Идеалом*» становится Иван Никифорович (далее — И.Н.), его образ соответствует идее в ее онтологии. И.И. – это воплощение идеи, ее феноменология. Обратим внимание на то, что И.Н. в отличие от *подвижного* И.И., *постоянно лежит*, т. е. он *неподвижен*, что подчеркивается антитезой: «*И.И. только после обеда лежит в одной рубашке под навесом; ввечеру же надевает бекешу и идет куда-нибудь... И.Н. лежит весь день на крыльце... и никуда не хочет идти*». Обратим внимание и на то, что И.Н., в отличие от И.И., раздет (ср. атрибутизацию «*в одной рубашке*» в той части антитезы, где говорится об И.И., и ее отсутствие в части, описывающей времяпрепровождение И.Н.) Понятно, что «*идее*» одежда не нужна.

И.Н. – это образ идеи дьявольского, материального мира, поэтому эта идея должна быть скоплением, средоточием материального. Именно поэтому И.Н., как подчеркивает антитеза, сопоставляющая его с И.И., «*распространяется вишерь*». Из-за этого у И.Н. нос в виде спелой сливы (а портрет И.И. не включает носа, который для Гоголя был воплощением очевидной, выдающейся вперед человеческой телесности [Бочаров: 180]), поэтому он груб и постоянно чертыхается. Воплощение идеи должно отличаться от нее, и

если в мире, не отпавшем от бога, это воплощение материально, то в вывороченном наизнанку дьявольском мире все наоборот – и И.И. претендует на некую духовность, уменьшенную материальность (он *худощав*). Однако многие детали образа И.И., выражающие его «духовность», аннулируются тут же, благодаря помещению слов, обозначающих данные детали, в соответствующий контекст, в связи с чем порождается или антифразис, или оксюморон.

Бездушный материальный мир погружен в конфликт, который невозможно преодолеть. Властелин его почти незримо присутствует в тексте. На языковом уровне это проявляется в инструментовке на слово *черт*, которая содержится в повторяющемся определении-атрибутизации «*очертяные*» (крыши). Бессменным атрибутом жизни становится скука. Соответствующая атрибутизация – скучно – завершает «Повесть» и весь цикл Миргород.

Литература

Гоголь Н.В. Собрание сочинений в восьми томах. М., 1984. Т. 2.

Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 180–213.

Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1968. Вып. 209. С. 5–50.

Славянский компонент в антропонимике романа М. Семеновой «Волкодав»

Левинова Татьяна Владимировна

Студентка Мордовского Государственного университета им. Н.П. Огарева,
Саранск, Россия

В настоящее время большой интерес для читателей, особенно для молодежи, представляет литература славянской фэнтези. Возможно, причина такой популярности – национальный колорит (славянская мифология, фольклорная основа произведений) или попытка художественными средствами передать мировоззрение древних славян.

Несмотря на популярность, очевидна недостаточная изученность произведений такого жанра филологами. Этим и объясняется актуальность работы. Данное исследование – попытка прочесть произведение М. Семеновой «Волкодав» с историко-лингвистической точки зрения. Объект исследования – славянские имена в романе, наличие которых не только создает национальный колорит, но и доказывает, что произведение имеет этнографические и антропонимические реалии. Романские племена, венны и сольвенны, условно можно соотнести с полянами и деревлянами, упоминавшимися в «Повести временных лет»: «Сольвенны считали веннов лесными дикарями и про себя слегка презирали. Не забывая, впрочем, побаиваться... Венны почитали сольвеннов распутехами и бесстыдниками, покинувшими завещанный от предков закон» [Семенова: 79]. Очевидно их сходство с оценками полян и деревлян в «Повести временных лет»: «Поляне бо обычаи отец своих имеяху тих, кроток... и брачныи обычаи имеяху: не хожаше жених по невесту, но привожаху вечерь. А деревляне живяху звериньским образом, живоуще скотьски, и оубиваху друг друга, ядыху все нечисто, и брака у них не бываше, но умыкиваху оу воды девица» [Сумникова, Панкратов: 98]. Опираясь на это сходство, можно предполагать, что венны – мифологизированные поляне, а сольвенны – деревляне, то есть, и те, и другие – представители восточного славянства. Это доказывает и краткое описание языков этих народов в романе.

Веннский именован в романе представлен именами Волк, Волкодав, Оленюшка; сольвеннский – именами Глузд Несмеянович, Мужила, Елень Глуздовна, Зычко Живлякович, Зуйко, Плишка, Варя, Декша, Крапива, Варох, Крут Милованыч, Лучезар, Лихобор, Лихослав, Жадоба, Бравлин.

В качестве примера выбрано одно имя – Зуйко.

«Мальчишка Зуйко, гордый порученным делом, держал над углями медный ковшик на длинной деревянной ручке» [Семенова: 93]. По данным исторического словаря, зуй — род кулика (в разных местностях так называли и других птиц) [Преображенский: 296]. В словаре Н.М. Тупикова антропоним приведен как имя и фамильное прозвище: Дмитрок Зуй, холоп Мих.Скобельцына, 1482; Зуй, крестьянин Сеглинского погоста, 1495; [Тупиков: 164]. Славянское происхождение слова очевидно. Следовательно, имя героя романа отражает реальное имя, восходящее к персонифицированным именам животного мира и употребляемое в XV-XVII веках у восточных славян. Б.О. Унбегаун отмечает, что «названия животных являются одним из главных источников прозвищ, и фамилии, образованные от них, в русском столь же многочисленны, как и в других языках мира... В России птицы всегда пользовались большой любовью, и множество фамилий произошло от их названий» [Унбегаун: 148]. В настоящее время реликтом древнерусского имени являются фамилии Зуев, Зуйков.

Проведенный анализ позволяет выявить историческую основу именослова романа «Волкодав»: все имена веннов и сольвеннов являются реальными восточнославянскими антропонимами, что доказывают не только словари, но и реликты, оставшиеся в современных славянских языках в качестве фамилий и топонимов.

Литература

Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка. М., 1958.

Семенова М.В. Волкодав. М.; СПб., 2007.

Тупиков Н.М. Словарь древнерусских личных собственных имен. СПб., 1903.

Унбегаун. Б.О. Русские фамилии. М., 1989.

Хрестоматия по истории русского языка / В.В. Иванов, Т.А. Сумникова, Н.П. Панкратов. М., 1990.

Проблема истины как элемент переводческой адаптации «Песни без слов» П. Верлена

Макарова Татьяна Юрьевна

Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

В нашей статье мы рассмотрим переводческие интерпретации «Песни без слов» Поля Верлена, принадлежащие русским символистам: В.Я. Брюсову, Ф. Сологубу, И. Анненскому. «Песня без слов» П. Верлена, имеющая вариативную художественную адаптацию в русской литературе, функционирует как многоаспектное литературное явление. Необходимо исследование особенностей функционирования произведения как исторической парадигмы переводческих интерпретаций в инонациональной культуре, в частности «Песни без слов» Верлена как факта истории русской литературы. Поэтому естественно, что работы поэтов-переводчиков «Песни...», как творчество любых талантливых людей, вызывали неоднозначные оценки и до сих пор являются предметом споров и дискуссий. Художественная значимость выбранных нами переводов диктует необходимость определить их роль и место на русской литературной арене конца XIX - начала XX в.

Перевод Сологуба «Песни без слов» – вторая редакция одной из трех предложенных им версий верленовского текста. Их общий недостаток – ничем не оправданное употребление архаичной («народно-поэтической») лексики – проявляется здесь в наименьшей степени («минуты, сердцу злые»). Кроме того, именно в этом варианте Сологуб, как никто другой, приблизился к точной передаче верленовского выделения ключевых слов тавтологической рифмой. Однако использование двухсложного размера (почти правильный 3-стопный ямб) существенно искажает ритмический облик подлинника. Сологуб меняет слово «город» на «улицу»: *На сердце слезы упали, Словно на улице дождик...* – и отбрасывает намеки на любовную историю (там, где у Верлена «amour», «haine» и «trahison», у Сологуба – «непостоянство судьбины» и «не примирилась,

не споря»). Таким образом, читатель волен подставить за окошко не городской, а более привычный русской традиции усадебный пейзаж. Душевная же неустроенность героя, лишившись мотивировки, принятой в оригинальном тексте, становится обобщенной – «траур надет» без видимой причины. Это, конечно, напрямую связано с собственной поэтикой Сологуба – в его стихах мир призрачен и мним, а всякое соприкосновение с ним болезненно. Кроме того, отказываясь от намека на любовное разочарование, Сологуб осмысливает тоску живой души по истинной жизни, как тоску одинокого человека в мироздании.

Для Брюсова перевести произведение значит воспроизвести те «общие свойства души» его творца и героев, которые одинаковы для всех веков, ибо возвышаются над всеми веками; а различия «в платье и в способе говорить» – это вещи второстепенные [Эткинд: 73]. С некоторым удивлением отмечаем, что Брюсов, так много внимания уделявший метрике и строфике и так много думавший над их смыслообразующей ролью, звучание верленовского стихотворения даже не пытается передать. Французскую силлабику по-русски переводят условными силлабо-тоническими аналогами и для передачи шестисложника обычно используют трехстопный ямб; звучание оригинала могло бы еще подсказать выбор двустопного анапеста. Брюсов же выбирает трехстопный дактиль – думается, просто потому, что более короткая строка была бы для него стеснительна. Изысканное верленовское четверостишие, сочетающее нерифмованность, рифму и рефрен, Брюсов тоже не передает, его перевод звучит проще и, пожалуй, беднее: *Небо над городом плачет, / Плачет и сердце мое. / Что оно, что оно значит, / Это унынье мое?*

У Верлена мы после третьей строки, которая рифмуется с первой (coeur – langueur), ждем рифмы ко второй строке, которая завершила бы перекрестную рифмовку (ville – ?), а вместо этого получаем рефренный повтор (coeur – coeur), замыкающий строфу в единое целое, но и сохраняющий некоторую дразнящую незавершенность, так как второй стих все-таки оставлен холостым. У Брюсова же холостых строк нет, мы прежде всего замечаем перекрестную рифму в катрене, и поначалу трудно отделаться от впечатления, что «мое – мое» – не рефрен, а просто рифма.

В переводе «Песни без слов», а точнее в вольном переложении его, Анненский почти начисто убирая из своего перевода приметы внешнего мира: вслед за «городом» исчезают и «крыши», и «земля» – оставляет лишь внутреннее пространство (лишенное любовной подоплеки) и только «Шелест, шум, журчанье» – звукоподражание, эффект присутствия дождя снаружи: генерализация пространства и генерализация эмоции доведены в переводе до предела. Однако сохранена форма оригинала – тавтологическая рифма. В этом переводе нашло адекватное художественное выражение основное настроение оригинала: *Разве не хуже мучений / Эта тоска без названья?*

Итак, каждый поэт-символист по-своему интерпретировал стихотворение Верлена. Перевод Брюсова – один из наиболее поэтичных, однако смысл концовки расходится с оригиналом. В переводе Сологуба более точно передано верленовское выделение ключевых слов тавтологической рифмой, но существенно изменен ритмический облик стиха. Перевод, выполненный Анненским, можно считать наиболее точно передающим настроение и интонацию оригинала, а образный строй подвержен вольной авторской интерпретации. Таким образом, стихотворение Верлена «Песня без слов» получает новую жизнь в русской поэзии, но не как единичный текст, а как множество его равноправных инвариантов.

Литература

Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. М.; Л., 1963.

**Коннотации абстрактного (*жизнь*) и конкретного (*дым*) субстантивов
в текстах Е. Клячкина**

Маряничева Татьяна Андреевна

Студентка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия

Целью данного исследования является моделирование языковой картины мира, отраженной в идиолекте Евгения Клячкина. «За терминологическим сочетанием «языковая картина мира» носителей определенной культуры стоит их целостное представление об устройстве мира и месте человека в нем (...), обеспечивающее адаптацию каждого к действительности и предопределяющие его действия, речевые в первую очередь» [Чернейко 2005: 66]. Идиолектом называют «совокупность формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка» [ЛЭС: 171].

В задачу работы входит выявление и моделирование ключевых слов в текстах песен Е. Клячкина (абстрактных субстантивов *душа*, *судьба* *жизнь*), а также обнаружение «проективных» смыслов [термин Л.О.Чернейко] слова *дым* (конкретного субстантива). «Проективные» смыслы – это чувственные и логические образы, в которых осмысливается стоящий за словом феномен, и которые направляют его сочетаемость [Чернейко 2009]. Материал исследуется методом концептуального анализа, «который базируется на буквальном прочтении узуально сочетающихся со словом глаголов физического действия, несущих информацию о классе явлений, которым этот акциональный признак присущ...» [Чернейко 1997: 289]. Исследование идиолекта предполагает вовлечение в сферу концептуального анализа и окказиональной сочетаемости имен.

Анализ контекстов употребления в текстах Е. Клячкина абстрактных субстантивов *душа*, *судьба*, *жизнь* указанным методом позволяет выделить следующие проективные смыслы стоящих за ними феноменов. Для лирического героя *душа* – некое **‘вместилище’** (*Но что еще так нежно обоймет? Так глубоко на дно души заглянет - Тебе*) или **‘емкость’**, заполненная чувствами или эмоциями (*Не дергай, водитель! Ах, будь осторожен, чтоб не расплескалось волнение в душе – Я еду на праздник*). Представления лирического героя о судьбе во многом совпадают с теми, что присущи обыденному сознанию: *судьба* – **‘вор’** (*Ворует судьба*), **‘недоброжелатель’** (*Судьба обманет*), **‘родитель’** (*Судьба балует*), **‘учитель’** (*Судьба диктует*). Вместе с тем в текстах встречаются и индивидуально-авторские проективные смыслы, например: *судьба* – **‘чертеж’** (*Сон такой, что можно краску выбирать любую и любого цвета вычертить себе судьбу – Зимний сон*). Анализ употреблений имени *жизнь* позволяет обнаружить следующие проективные смыслы феномена *жизнь*: **‘предмет’** *Полжизни отдал я ей, друзья. Теперь придется и остальное* (Песня о шутках); **‘полотно’** *Ах только бы легкие пальцы летали над сумрачным нашим житьем. Ах только б незримые дыры латали волшебные руки ее* (Тане); **‘материал’** *Бежит под горку жизнь моя, ее все меньше остается* (Моим друзьям); **‘число’** *Смотрю, как складывалась жизнь, и в то же время вычиталась* (Холмы); **‘текст’** *Все белее сон – ни пятнышка кругом, ни тени. Хоть сначала жизнь пиши, а вот и край листа* (Зимний сон); **‘человек’** *Жизнь подмигивает: «Главное, не ной!»* (Ах, Израиль!).

Элементы содержания конкретного по денотативной отнесенности субстантива *дым*, который является частотным в идиолекте Е. Клячкина, условно можно разделить на две группы. К первой относятся «логические» элементы, обнаруживающиеся в его буквальном значении, в котором *дым* отображается как газообразное химическое вещество: *Повторяется мой 43-й год: наши немцев бьют и дымом пахнет лист* (Вечерние картинки); *Ах, эти губы – сперва шутя, но вот потянет дымком-тоскою* (Песня о шутках).

Ко второй группе относятся «мифологические» элементы, которые связаны с особой символикой химического вещества в идиолекте Е.Клячкина и которые выражаются в таких проективных смыслах, как дым – ‘**твердое тело**’ *Стояли в проходе мужчины, держась за дымки папирос* (Путешествие из Москвы в Петербург); *В горло ползет сигаретный дым, смешиваясь с ангиной* (Осенние мотивы) и дым – ‘**жидкость**’ *А по мне течет дурманом горький дым от папиросы* (Песня под сигарету); *Осенний город погрузился в дым* (Возвращение).

Л. Аннинский в статье, посвященной творчеству Е. Клячкина, говорит о зыбкости и непрочности художественного мира лирического героя. Подобное ощущение складывается из-за того, что частотными словами данного идиолекта являются такие имена фрагментов физического мира, как *дым, туман, вода, дождь*. В художественном мире Е. Клячкина дым не только обволакивает человека снаружи, но «ползет в горло», пытаясь проникнуть внутрь. Дым постепенно оказывает отравляющее воздействие на все органы чувств, приводя героя в полусонное состояние. Дымом рассеивается все то, что когда-то было очень важным для человека. При этом запах дыма напоминает герою о трагических событиях Великой Отечественной войны, когда в дыму были целые города. Можно сказать, что доминанта восприятия мира лирическим героем Е.Клячкина укладывается в формулу «весь мир в дымовой завесе». В то же время мы видим, что дым в песнях представлен не только как отравляющий газ. В стремительно изменяющейся жизни дым становится единственной опорой для человека. Дым – это в первую очередь дым из печной трубы, это символ домашнего очага, тепла и уюта. Таким образом, в исследуемом нами идиолекте стоящее за именем *дым* явление имеет и неоднозначную аксиологическую трактовку, и отличающиеся от обыденного сознания коннотации.

Литература

Аннинский Л.А. Преставление имен: <http://kliachkin.bard.ru/writes.php?name=ints&id=9>.

Виноградов В.А. Идиолект // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 171.

Чернейко Л.О. Базовые понятия когнитивной лингвистики в их взаимосвязи // Язык. Сознание. Коммуникация. Вып. 30. М., 2005. С. 43–73.

Чернейко Л.О. Лингвистическая релевантность понятия «концепт». Доклад, прочитанный 08.04.09 на XII Международной научной конференции «Текст. Структура и семантика» в Московском государственном гуманитарном университете имени М.А. Шолохова (Рукопись).

Чернейко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. М., 1997.

Отражение национальных особенностей в изображении образа «водной девы» в оригинальном и переводном тексте (на примере анализа стихотворения К.Брентано «Лорелея» и перевода А.Ревича)

Матасова Ульяна Валерьевна

Аспирантка Нижегородского государственного педагогического университета, Нижний Новгород, Россия

Исследование образа «водной девы» в произведениях немецкого и русского романтизма показывает его специфику в разных национальных культурах. На формирование образа в русской литературе существенное влияние оказала западно-европейская и православная традиции.

Особенности воплощения «водной девы» можно проследить не только в оригинальных текстах разных национальных литератур, но и при сравнении перевода и оригинала. Часто возникают концептуальные различия между восприятием немецкого текста русским переводчиком. Это касается, например, переработки немецким автором романтиком К.Брентано известной легенды о Лорелеи и перевода А.Ревича.

Ревич называет девушку волшебницей, как и немецкий автор: «На Рейне в Бахаране / Волшебница жила...» [Брентано 1985: 186]. «Zu Bacharach am Rheine/ Wohnt eine Zauberin...» [Brentano]. Волшебницей переводчик называет девушку за способность пленять мужчин, при этом он не называет причины, по которой это происходит. Брентано же обозначает, прежде всего, красоту и изящность молодой девушки, из-за которых было разбито столько сердец: «Sie war so schön und feine/Und riß viel Herzen hin» (она была так прекрасна и изящна /и разбила много сердец).

При встрече с епископом, Ревич также не называет причину изменившегося отношения священнослужителя к волшебнице: «Явилась – он был в гнев, /Взглянул – и гнев погас» [Брентано 1985: 186]. В немецком варианте, напротив, подчеркивается, что именно прекрасная внешность девушки так повлияла на мнение епископа: «Und mußte sie begnaden, / So schön war ihr Gestalt» [Brentano]. (И должен был ее простить/так прекрасна была ее внешность). Лишь позднее в переводе сама девушка раскрывает секрет своих чар: «Речей моих услада/ Ланит румяный цвет,/ Живая нежность взгляда – /Вот чар моих секрет» [Брентано 1985: 186].

В русском переводе в первом четверостишии противопоставляет эффект чар Лорелеи на женский и мужской пол: «Девиц держала в страхе, /Мужчин в полон брала» [Брентано 1985: 186]. При этом далее в тексте нигде не упоминается влияния чар на «девиц». В оригинальном тексте этого нет, красотой девушки могут пленяться только мужчины. Вероятно, переводчик имел в виду под страхом то, что многие девушки, не обладая такими чарами, не могли соперничать с Лорелей.

В оригинальном немецком тексте интересна игра слов, которая теряется при переводе. Опасность для мужчин представляют глаза Лоры, в них таится огонь, который сжигает и пленяет мужские сердца: «Weil jeder muß verderben,/ Der meine Augen sieht» (Каждый должен погибнуть / кто увидит мои глаза); «Die Augen sind zwei *Flammen*...» (глаза два огня (пламени) [Brentano]. В пламени ее глаз горит сердце епископа: «Warum in diesen *Flammen* /Mein eigen Herz schon brennt» (Почему в этом пламени / мое сердце уже горит) [Brentano]. Лорелея просит епископа предать ее смерти посредством огня: «O legt mich in die *Flammen*...» (пошлите меня в огонь (пламя) [Brentano]. В переводе наряду со словом «пламя» фигурирует слово «костер»: «Святой отец я рада/ Взойти бы на костер» [Брентано 1985: 186], то есть отмечается желание девушки умереть. В оригинальном тексте об огне, воплощенном именно в виде костра не говорится, а девушка просит убить себя, не потому что хочет умереть, а потому что устала жить: «Ich bin des Lebens müd...» [Brentano]. Она не хочет умирать, несмотря на то, что считает себя виновной и раскаивается, это единственный выход, ее ничто не держит больше на земле, так как ее любимый покинул ее.

Для оригинального текста красота является ключевым моментом, прямо связанным с последующим мотивом сожжения, поскольку для западно-европейской культуры, хранившей память о средневековье, характерно восприятие красивых женщин как ведьм и предание смерти посредством огня. Переводчик не делает на этом акцент. Девушка волшебница, то есть ведьма с религиозной точки зрения, а не прекрасная фея. Для русского автора религиозный аспект является первостепенным, потому появляется костер, как средство очищения.

Для Брентано религиозный факт не столь важен, даже епископ выступает всего лишь как наставник, и в монастырь отправляет девушку для того, чтобы снять с себя ответственность.

Литература

Брентано К. Лорелея / Пер. с нем. А. Ревича // Поэзия немецких романтиков. М. 1985. С.186.

Brentano C. Lorelei // <http://www.litlinks.it>

Специфические языковые черты романа Т. Толстой «Кысь»

Мельничук Виктория Александровна

Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Появление романа Т. Толстой «Кысь» вызвало настоящий фурор среди читающей публики. Интерес вызван и личностью автора, и необычным сюжетом, и, конечно, языком произведения. Мы рассмотрим ряд языковых явлений, которые придают стилю романа своеобразие и одновременно способствуют отражению его философской концепции.

Роман «Кысь» описывает общество, пережившее Взрыв и отброшенное в своем развитии, в том числе и языковом, далеко назад. Мы проследим особенности языка Федор-Кузьмичска на различных языковых уровнях и отметим наиболее яркие черты этого своеобразного языка эпохи «Кысь».

На фонетическом уровне нами выявлены следующие черты: в написании отражается произношение: например, встречаем слова *конешно*, *сердешно*, *оверсетецкий*; в соответствии с фонетическим принципом на письме передаются такие исконно русские слова, называющие реалии прошлых эпох: *абразование*, *аружье*.

В написании слов заимствованных либо содержащих заимствованный корень используется принцип традиционный, однако его применение можно описать формулой «с точностью наоборот»: *могозин* (магазин), *оверситет* (ср. университет).

В тезаурусе русского языка эпохи «Кысь» прежде всего следует отметить практически полное отсутствие заимствований из языков романо-германской группы; если же заимствование используется, то зачастую в искаженном виде (*каклета* – котлета, *сурприз* – взятка) либо с переосмысленным лексическим значением (*пуденциал*, *не вратеник*).

Немногочисленную, но важную в смысловом отношении группу лексики представляют историзмы (*зипун*, *кушак*, *слобода*); к ним примыкает группа архаизмов (*тать*, *преставиться* – ‘умереть’, *аршин* ‘мера длины’, *дух* ‘запах’). Таким образом автор изображает быт общества, которое после применения ядерного оружия переселилось в курные избы со слюдяными окнами.

Для называния новых реалий, привнесенных катастрофой в жизнь людей, Т. Толстая создает ряд окказионализмов. Их можно разделить на 2 группы:

1. Окказионализмы, образованные по продуктивным моделям русского языка: *Перерожденец* – ‘выжившее после Взрыва, но утратившее человеческий облик существо. Используются в качестве транспортного средства мурзами’ – образовано по модели «переселенец»; *тютюхнуть* («*ежели кто не тютюхнулся, когда Взрыв случился*») – «пропасть, погибнуть», образовано по модели «грохнуть»; *кочевряжка* – вид рыбы, образовано по аналогии со словом «корюшка».

2. Окказионализмы, образованные с помощью нестандартных морфем от слов русского литературного языка. Обычно слова, образованные по этой модели, называют флору и фауна окрестностей Федор-Кузьмичска, подчеркивая, что окружающий мир подвергся изменениям: *ктели* – ‘растение, напоминающее ель’, очевидно, аналог «ели»; *червьрь* (*червьрь сердце точит*) – «червь»; *дубельт* – «дуб».

Достаточно представлена в романе группа слов и выражений с народно-поэтическим оттенком: *тын*, *лазоревые* (цветы), *муравчатые* (травы), *родная сторонка*, *сырая земля*. Кроме того встречаем поговорки – «битая посуда 2 века живет» – и конструкцию, связанную со сказочной традицией: *230 лет и 3 года прожила матушка на белом свете*. Именно эта черта языка произведения побудила некоторых критиков назвать стиль Т. Толстой фольклорным, однако такое утверждение, на наш взгляд, не совсем верно.

Основная масса слов в романе по своей функционально-стилистической окраске может быть охарактеризована как просторечная, причем оттеночная шкала просторечий в

романе весьма обширна: от ласкательного до грубого (*выдумка с подковыринкой, в глаза тычет, страсти лесные, мечту разворотить, упехтаться до бесчувствия*).

Просторечным оттенком отмечен и ряд грамматических форм, встречающихся в тексте: 1) наиболее частотны деепричастия, образованные при помощи суффикса *-ми-*: *спрятались, осемии, провалились*; 2) Р.п. мн.ч. с окончанием *-ов*: *годов*; 3) В.п. мн.ч. м.р. с окончанием *-а*: *волоса* (*А матушка волоса пригладит*); 4) усеченные личные местоимения в косвенных падежах: *тя*; 5) притяжательные местоимения *ихний, ейный*; 6) просторечные формы глаголов: *ходят, не напасесси*.

Особую категорию составляют лакуны: ряд предметов и понятий, известные нам, в мире «Кыси» не имеет однословных наименований. Такие явления Т. Толстая описывает с помощью развернутых определений: *когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят: сами спят, а сами ходят* - так говорится о лунатизме. В некоторых случаях наименования вводятся вместе с появлением предмета, т. е. мы имеем дело с неологизмом посткатастрофического времени, заполняющим лакуну: *...надумал он из дерева кривую палицу резать да в дугу ее гнуть, а называть ее велено будет коромыслом. И носить на той дуге жбаны с водою, чтоб руки не оттягивало*. Иногда лакуна заполняется иначе, нежели в русском литературном языке: *...счетные прутики изобрел. Говорят, будто деревяшечки просверлишь, на прутики нанижешь и справа налево перекидываешь* - перед нами, очевидно, аналог счетов.

Л.П. Крысин в своей статье «Взаимоотношения современного литературного языка и просторечия» отмечает: «...наступление литературного языка на просторечие осуществляется по всем направлениям - социальному, коммуникативному и языковому». В перевернутом мире романа Т. Толстой «Кысь» все происходит с точностью наоборот: просторечие укоренилось во всех сферах жизни, стало универсальным средством межличностного и делового общения. Безусловно, просторечие в романе не просто средство создания своеобразного авторского стиля, не просто средство архаизации языка, но и характеристика мышления – максимально упрощенного, как и язык, лишённого необходимого чувства меры, нормы.

Литература

Толстая Т. Кысь. М., 2006.

Крысин Л.П. Взаимоотношения современного литературного языка и просторечия // Русский язык в школе. 1988. № 2. С. 82. С. 15–34.

Частица-транспозит *всё* в поэзии Марины Цветаевой

Минина Нина Сергеевна

Соискатель кафедры русского языка Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды, Харьков, Украина

В современной русистике изучению служебных частей речи уделяется меньшее внимание по сравнению со знаменательными частями речи, причем класс частиц является наименее изученным. Еще менее описанными являются переходные явления между знаменательными частями речи и частицами. С нашей точки зрения, изучение функционирования этой категории слов в поэтическом тексте представляет интерес. Настоящая работа посвящена функционированию частицы-транспозита *всё* в поэзии Марины Цветаевой. Следует отметить, что поэтические тексты Марины Цветаевой не случайно были выбраны нами в качестве материала для анализа данной категории слов. Ведь, как справедливо отмечает одна из исследователей ее творчества Л.В. Зубова, языку поэзии Цветаевой свойственен «повышенный интерес <...> к пограничным грамматическим явлениям: к формам, синкретичным по природе...» [Зубова: 77]. Как поэт, М.Цветаева уделяет особое внимание внутренней форме слова. По мнению Л.В. Зубовой, «внимание поэта к внутренней форме слова и, с разной степенью глубины, к его этимологии связано и с активизацией образных ресурсов языка, и со стремлением к

преодолению автоматизма речи, и с поисками этимологического значения как первоисточника смысла» [Зубова: 12]. При рассмотрении явления частеречной транспозиции, понятие *внутренней формы* приобретает особую значимость. «Внутренняя форма слова – это осознаваемая говорящим мотивированность значения слова данного языка значением составляющих его морфем или *исходным значением* того же слова. Для всех морфологически производных слов внутренняя форма слова является одновременно исходной точкой семантической деривации» [Зализняк: 46]. В случае транспозиции частиц происходит актуализация исходного значения слова той части речи, которое перешло в частицу. Наиболее ярко это свойство частиц-транспозитов проявляется при использовании таких частиц в поэтических текстах.

Мы остановимся на функционировании частицы-транспозита *всё* в поэтических текстах Марины Цветаевой. Частица *всё* относится к группе частиц-транспозитов, которые произошли путем перехода из класса местоимений. Она представляет собой застывшую форму местоимения *весь*. Утратив грамматические категории, которые были характерны для местоимения *весь*, данная частица, тем не менее, сохранила в своей внутренней форме элементы значений исходного класса слов: можно говорить о сохранении характерного значения «совокупности, множественности», присущего местоимению *весь*. По нашим наблюдениям, слово *всё* и другие его словоформы является одним из ключевых в поэзии М.Цветаевой.

О, зачем тебя назвали Даниилом?

Всё мне снится, что тебя терзают львы! («Даниил»)

Везде, везде всё пары, пары,

Дрожанье губ и дерзость глаз («В Париже»).

У камина, у камина

Ночи коротаю.

Всё качаю и качаю

Маленького сына («У камина...»).

В приведенных отрывках частица-транспозит *всё* усиливает значение фраз. Благодаря своей связи с местоимением *весь*, при использовании данной частицы актуализируется значение семы «совокупности, множественности» и подчеркивается частотность, длительность или постоянство тех действий или процессов, о которых говорится.

В ряде стихотворений М.Цветаевой можно отметить многочисленные повторы частицы-транспозита *все* в рамках одного стихотворения, что является текстообразующим приемом. Примером может послужить стихотворение «Земное имя», где частица *всё* повторяется трижды – два раза во второй строфе, и один – в четвертой:

Всё повторяю я – и всё жесточе

Снова – опять –

Как в темноте, когда так страшно хочешь

Спать – а не можешь спать <...>

Так с каждым мигом всё неповторимей

К горлу – ремнем...

И если здесь – всего – земное имя, -

Дело не в нем.

В четвертой строфе наряду с частицей *всё* употреблена словоформа *всего*, которая также является частицей, однако не со значением совокупности и усиления признака, а с выделительным, акцентным значением (*только, не более чем*). Кроме того, слово *всего* выделено интонационно и графически (двойным тире), за счет чего происходит актуализация внутренней формы данных слов.

Для поэзии Марины Цветаевой характерно частотное употребление слова *всё* не только в партикулятивном значении, но и в значении местоимения. Так, например, в стихотворении «Всё сызнава...» отмечается анафорический повтор местоимения *всё*:

*Всё сызнава: опять рукою робкой
Надавливать звонок <...>*

*Всё сызнава: опять под стопки панские
Швырять с размаху грудь. <...>*

*Всё сызнава: про брови, про ресницы,
И что к лицу ей - шелк. <...>*

Всё сызнава.

Несмотря на то, что в данном примере слово *всё* имеет не партикулятивную, а прономенальную семантику, можно говорить о том, что в данном стихотворении оно является ключевым.

Рассмотрев случаи функционирования частицы-транспозита *всё* в поэтических текстах Марины Цветаевой, мы предполагаем, что эта частица является одним из ключевых слов в поэзии данного автора. Перспективой данного исследования нам видится дальнейшее изучение экспрессивного потенциала частиц-транспозитов в рамках творчества отдельных авторов.

Литература

Зализняк А.А. Многозначность в языке и способы ее представления. М., 2006.

Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.

Цветаева М. Стихотворения. М., 2005.

Особенности использования стилистических средств в переводе рекламных текстов

Морозова Диана Александровна

Студентка Оренбургского Государственного университета, Оренбург, Россия

Реклама прочно вошла в жизнь современного человека. Являясь частью современной цивилизации, реклама уже выступает в качестве регулятора современного литературного языка. Современный текст рекламы, как пример публицистического стиля, в полной мере отражает не только перемены, происходящие в общественно-политической и социально-экономической жизни, но и, что особенно важно для лингвистических исследований, изменения в языке. Разговорные лексические элементы, словообразовательные средства и синтаксические образцы небывалыми темпами и потоками проникают в газетную публицистику, в частности, в рекламные тексты. Прагматические проблемы перевода этих текстов всегда связаны с жанровыми особенностями оригинала. В последнее время появился ряд исследований, посвященных анализу различных аспектов рекламных текстов: изучаются особенности его стилистической организации, структурно-смыслового построения, исследуется лексико-семантическое и грамматическое содержание текстов печатной рекламы. За основу исследований были взяты труды таких ученых, как Л.С.Винарская, Н.А.Гурская, В.В.Кеворков, Н.Н.Кохтев, Д.А.Леонтьев, Н.Н. Миронова и др.

Изучение теоретических основ рекламных текстов позволило нам прийти к заключению, что к наиболее распространенным стилистическим средствам выразительности в рекламных текстах являются аллегория, метафора, сравнение, параллелизм, различные виды повторов, аллитерация, концентрация императивных форм глагола и коннотативных прилагательных. Так же нужно отметить частое использование англицизмов, что обусловлено развитием процесса глобализации, ведущим к возрастанию значения международной рекламы.

Нами был проведен анализ рекламных текстов во французской прессе. Выявив наиболее частотные средства выразительности в текстах французской рекламы, мы провели сопоставительный анализ особенностей использования стилистических средств с аналогичными русскими текстами. При сопоставительном анализе мы опирались на уже существующие исследования в области русской рекламы. Материалом для анализа послужили 150 текстов французской рекламы из журналов Elle, Cosmopolitan и их аналогов на русском языке, а также реклама в сети интернет.

В результате эксперимента нам удалось выявить три группы текстов:

1. Текст перевода рекламы без изменений (дословный перевод) – 11 текстов (7%);
2. Рекламный текст с использованием переводческих трансформаций (генерализация, лексико-семантические замещения, антонимический перевод) – 43 текста (29%);
3. Текст перевода, подвергшийся полному изменению исходного текста с учетом особенностей восприятия информации реципиентом (социально-культурных и психологических аспектов потребителя) – 96 текстов (64%).

Данные проведенного анализа позволяют сделать следующие выводы:

Рекламный текст в силу своей специфики не следует переводить дословно, так как в этом случае он может потерять смысл и силу своего воздействия. По результатам анализа дословный перевод использовался лишь в 7% случаев. При переводе рекламных текстов на другие языки следует учитывать этические, психологические и психографические (личностные) характеристики аудитории и потребителя, специфику и культуру страны, для которой данный текст предназначен. Для многих практиков рекламной деятельности текст иностранного языка служит только средством для понимания идеи рекламируемого продукта, сам же текст часто пишется заново на языке страны потребителя с учетом его национальной специфики (в данном случае – в 64%). Если аудитория, для которой предназначен текст рекламируемого продукта – разнообразна, то переводчики пользуются исключительно общеупотребительной лексикой, понятной каждому носителю языка и имеющей широкое применение в повседневном общении. Если же целевая аудитория однородна, то переводчики не используют в рекламном тексте слов, имеющих определенные ограничения в употреблении. Они тщательно подбирают слова, включенные в рекламный текст на предмет их стилистического соответствия выбранной теме, продукту и аудитории. В тех случаях, когда точный перевод представляется нежелательным, переводчик пользуется приблизительными по смыслу фразами, которые обязательно должны учитывать традиционные этнические, национальные и социальные особенности, стереотипы поведения конкретной аудитории, на которую направлена продукция, обозначенная в рекламном тексте.

Только с учетом данных факторов переводчику удастся перевести рекламный текст с наибольшей эффективностью. Проведенное исследование еще раз подчеркивает, что в настоящее время перевод рекламы стал не только необходимым, но и повседневным явлением жизни мирового сообщества. При этом знание теоретических основ процесса являются не только обязательным условием, но и гарантией качества перевода.

Особенности целеполагания в художественных текстах и способы перевода на русский язык

Москалева Марина Геннадьевна

Студентка Южного Федерального Университета, Ростов-на-Дону, Россия

Целью данной работы является выявление особенностей целеполагания в художественных текстах и способы их перевода на русский язык. Рассматриваемый в нашем исследовании концепт «цель» не имеет пространственных и временных границ, выступает как одна из наиболее глобальных категорий языковой картины мира. В нашем представлении концепт «цель» на эмоциональном и интеллектуальном уровне передает

желание или стремление человека, направленное в будущее; он оказывает влияние на активизацию человеческой деятельности и гармоничное устройство мира. Необходимо заметить, что «цель» является объективной по своему содержанию универсальной категорией, которая отражает характерную черту, свойственную исключительно человеческой деятельности. Содержание понятия «цель» было и остается предметом изучения целого комплекса наук, так или иначе связанных с изучением человека и его деятельности, – биологии, психологии, философии, логики. Но мы будем рассматривать эту категорию исключительно с лингвистической стороны.

Лингвисты довольно часто сталкиваются с несобственно-целевыми словами. Очевидно, что имеется круг смыслов, отличных от смысла "цель", который систематически обслуживается в естественном языке целевыми словами. Многообразие разноуровневых языковых средств, выражающих различные виды целевых отношений, позволяет рассматривать систему способов передачи значения целенаправленности в рамках соответствующего функционально-семантического поля, в основе которого лежит функционально-семантическая категория целенаправленности.

Как в русском, так и в английском языке, функционально-семантическое поле целенаправленности представляет собой систему лексических, лексико-синтаксических и синтаксических средств языка, объединенных общностью выполняемой ими семантической функции, состоящей в выражении значения целенаправленности. В состав поля целенаправленности английского языка включаются только синтаксические и лексические единицы, и поле именуется синтаксико-лексическим, ввиду значительного преобладания синтаксических конstituентов. Что же касается поля целенаправленности русского языка, то здесь, из-за преобладания лексического состава, мы имеем дело с лексико-синтаксическим полем целеполагания.

Сразу стоит уточнить, что в русском языке целевой лексический состав подразделяется на абстрактную лексику (цель, целевой, в целях, чтобы), обладающей способностью обозначать “чистую” цель, и конкретно-целевую, которая не обладает такой способностью. Иными словами конкретно-целевая лексика приобретает целевое значение только за счет особых контекстуальных средств (чтобы видеть, ради денег, ставить цель поступить в университет, выйти замуж). Конкретно-целевая лексика, таким образом, зависит от абстрактно-целевой. Состав абстрактной ядерно-целевой лексики в русском языке сравнительно узок. В центре стоит слово «цель» и значение этого слова выступает в качестве организующего начала поля целеполагания в целом. Но в силу того, что мы рассматриваем поле как таковое, то в зону целевой семантики попадают такие слова, как “замысел, план, задача, намерение, идеал, мечта, миссия, идея, предназначение, смысл” и производные от них. Или же такие слова, как «утопия, греза, химера», выражающие бесперспективность целевых компонентов. Некоторые из вышеперечисленных слов находятся в околядерной зоне, некоторые на периферии, ближайшей или дальнейшей.

Рассматривая поле целеполагания английского языка, сразу становится очевидным, что хоть доминантом поля и принято считать синтаксические конструкции, но лексические конstituенты, все же обширнее и многочисленнее, чем в русском языке.

Но как бы не отличались функционально-семантические поля цели своей наполняемостью, при переводе конstituентов лексического уровня с английского на русский язык, отмечается полное сохранение частеречной принадлежности переводимых слов. Например: He had a destination, but it wasn't yet a fact [Sparks 2008: 25] - У него направление для поиска, но точной уверенности не было; You boys **attempted** to interrogate a child outside the presence of his mother and without her consent [Grisham 2001: 32]- Вы, ребята, **пытались** допросить ребенка без его матери и без ее согласия; I will not submit to **intentional** rudeness - Я не смирюсь с **намеренной** грубостью.

Что же касается, целевых отношений, передающихся на синтаксическом уровне, то в английском языке данные отношения в большей степени передаются следующими

конструкциями: инфинитивной; герундиальной; предложно-именной и придаточным предложением. И чаще всего вышеперечисленные конструкции переводятся на русский язык придаточным предложением. Исключением является инфинитивная конструкция, в которой, как и в оригинале, при переводе сохраняется использование инфинитива.

I went down the front stairs **so that** the driver could see me [Miller 2007: 107] - Я вышел на парадную лестницу, **чтобы водитель мог меня видеть**; You may use this reason for postponing the hearing of the case [Grisham 2001: 76]- Вы можете использовать этот повод, **чтобы отложить** слушание дела; The Inspector telephoned **for a first car to be sent** immediately [Там же: 96] –Инспектор позвонил и распорядился, **чтобы немедленно отправили первую машину**; Chance has been doing this **for self-confidence** [Sparks 2008: 43]-Чанс делал это **для самоуверенности**; He'd wanted **to do** well in school and had; he'd wanted **to participate** in a variety of sports and had grown up playing pretty much everything [Там же: 21]- Он хотел хорошо **учиться** в школе и учился; он хотел **участвовать** в разных видах спорта и вырос, попробовав себя почти во всех из них.

Вышеперечисленные примеры дают нам основания утверждать, что при переводе целевых отношений с английского языка на русский, наблюдается практически полное сохранение объема информации, но при этом целевые отношения могут передаваться разными языковыми средствами.

Литература

Grisham J. The Client. New York, 2001.

Sparks N. The lucky one. New York, 2008.

Miller L.L. The last chance café. New York, 2007.

Модель пространства как ценностный фрагмент языковой картины мира (на примере рассказов В.М. Пескова)

Новикова Наталия Ильинична

Молодой ученый, Воронежский государственный университет, Воронеж, Россия

В последнее время наблюдается интерес к явлению языковой картины мира не только как определенной комбинации языковых знаков, но и уникальной системы, обладающей «синергетическими свойствами и многофункциональностью» [Кольцова: 175].

Уникальность созданной творческим сознанием языковой картины мира выявляется прежде всего через способы построения модели пространства. Когнитивный потенциал пространственных измерений текста позволяет интерпретатору извлекать информацию о действиях, процессах, событиях, состояниях, явлениях, соотносимых определенными локальными отрезками [Лотман: 258]. Особенность художественного пространства – в его творческой отраженности, в «фантазирующем» преобразовании. Другими словами, художественное пространство имеет эмотивную и перцептивную природу, т. е. является своего рода субъективной проекцией на реальные объекты [Дудорова: 5].

Цель данной работы состоит в выявлении специфики модели пространства, представляемой в языковой картине мира современного писателя-натуралиста В.М. Пескова. Писатель рассматривает пространство в форме некоего круга, не имеющего начала, конца и какого-либо развития. Образ кругового пространства создается при помощи лексемы *круг* и ее дериватов, также лексем, соотносящихся с понятием *круга*: Белые деревья *кружатся* у дороги, потом *хороводы* как-то вдруг отступают; Дорога прочно *натянута* на невидимый *барабан*. Мчится и мчится, прогибается по *лощинам*, туго *обтягивая* холмы [Песков: 68].

Форму круга приобретают небесные светила: Красное *солнце* раскаленным *кругом* опускается в воду; Луна из красного *пятка* превращается в золотую *монету* [Там же: 101, 143].

Внешний облик многих птиц, животных напоминает круг: Сова темным *шаром* проносится над водой; Вдруг над полем ... прямо ко мне *катится* в воздухе птичий *клубок* [Там же: 33; 52]. Круговое пространство природы обладает замкнутостью, закрытостью, своеобразной отрешенностью от мира человека, находящегося вне этого круга. Писатель, пытаясь оградить мир природы от потустороннего вмешательства, «окутывает» его словами с лексическим компонентом защиты, укрытия, надежности: *Одеяльцем* тумана *накрылось* узкое руслице Волги; *Теплые облака опустились* на верхушки деревьев [Там же: 54, 76]. Мир «укрыт» одеялами и одеяльцами, перинами. Укрытый мир приобретает особую теплоту, которая возвращается к человеку. В этом и проявляется «круговой» характер общения природы и человека. «Круглость» расширяет границы мира. Отметим, что «круглость» выражается и лексемами, которые содержат лишь косвенную отсылку к идее круга. Подобные лексемы составляют глаголы и отглагольные образования с приставкой *-о*, имеющей (заметим!) и графически форму круга: Берега *опушали* заросли таволги, ивняка и рогоза; И все это с конца сентября *охвачено* красным пожаром; Самцы, плутовато *оглядываясь*, тут же прогуливаются; И, *обрамляя* все, глядит на воду прибрежная улица [Там же: 23, 65, 112]

В.М.Песков стремится к пространству беспредельному, не имеющему строгих границ – идея круга дополняется новыми характеристиками. Обозначить бесконечное пространство помогают местоименные наречия *где-либо*, *где-то*, *где-нибудь*, которые еще более обостряют степень неясности, неустановленности и даже некоторой абстрагированности местоположения: Частенько он (барсук) строит крепость *где-нибудь* *близко к опушке леса* [Там же: 48].

Писатель, сравнивая мир природы и мир человека, всегда подчеркивает «огромность», большие размеры природного мира. Примечательно, что в текстах рассказов В.М. Пескова все приобретает невероятные размеры, необъятный характер. На страницах многих рассказов появляются *громдные* зимородки, *огромная* скопа с крыльями *неимоверно больших* размеров, *переросший* взъерошенный *великан-кукушонок*, *пудовые* щуки, *дуб-великан*, *неохватный* тополь. И даже муравейник В.М. Песков осмысляет с позиций значимости этой природной реалии. Автор в рассказе «Мещерское половодье» встречается с целым «*городком муравейников*», которые составляют «*великое царство*», а муравьи являются «жителями» этого государства. У муравьиного государства есть и своя столица, которая четко определена как «*патриарх-муравейник*» [Там же: 135].

Анализ рассказов В.М. Пескова позволяет сделать вывод о том, что из всей совокупности структурообразующих пространственных категорий особое значение имеет образ круга, образующий гармоническое и композиционное единство повествования в целом. Модель круга отражает представления В.М. Пескова о цикличности, повторяемости жизни, с одной стороны, и о бесконечности, неустанности природных процессов, с другой стороны.

Таким образом, будучи ценностным фрагментом языковой картины мира, модель пространства оказывается чрезвычайно важным показателем степени осмысления и отображения творческим сознанием в системе категорий соразмерности, симметрии / ассиметрии, линейности / прерывности, замкнутости / открытости реального видимого пространства.

Литература

- Дудорова М.В. Категоризация пространства в поэтическом тексте (на материале поэзии А. Анненского). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.
Кольцова Л.М. Пунктуационный эксперимент в художественном тексте. Воронеж, 2006.
Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
Песков В.М. Окно в природу. М., 2007.

Субъектная перспектива и стратегии автора в стихотворении Б. Окуджавы «Король»

О Чжон Хюн

Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия

В докладе рассматриваются языковые средства реализации субъектной перспективы и стратегии автора в стихотворении Б.Ш. Окуджавы «Король». Среди авторских стратегий в художественном словесном произведении особое место занимает выстраивание его субъектной и предикатной парадигмы. Продуктивным способом раскрытия субъектной структуры произведения является распространение на целый текст концепции субъектной перспективы высказывания, предложенной Н.К. Онипенко. «Русские предложения (элементарные и осложненные) функционируют между двумя субъектными полюсами – Я целеполагающей и говорящей личности и Не-Я вещи. Ось, соединяющая два этих полюса, – субъектная перспектива высказывания» [Онипенко 1994: 76]. «Идея субъектной перспективы позволяет интерпретировать грамматические объекты в связи с точкой зрения говорящего, то есть обеспечивает антропоцентрический взгляд как на текст, так и на грамматическую систему» [Онипенко 2001: 108]. На основе субъектной перспективы исследуются отношения между действием и его субъектом и объектом с точки зрения говорящего. Субъектная перспектива включает в себя область диктумного и область модусного субъекта: 1. Область диктума – зоны: S_1 – субъект действия, состояния, качества; S_2 – субъект-каузатор; 2. Область модуса – зоны: S_3 – субъект-авторизатор, S_4 – субъект-говорящий, S_5 – субъект-слушающий (адресат) [Онипенко 1994: 77; Золотова: 232]. В тексте каждая субъектная сфера может выражаться и отдельно, и посредством взаимодействия этих сфер, например, в этом стихотворении при отсутствии Я-модусной рамки в строфах 1, 2, 3, 4 речь ведется с точки зрения автора ($S_3 \neq S_4$, в зоне S_4 – Я), тогда как при появлении 1-го лица в строфах 5, 6 точка зрения автора помещается в точке зрения Я-субъекта ($S_3 = S_4$, в зоне S_4 – Я).

В ходе анализа отмечается также роль категории лица. Многими исследователями (Я. Гин, И.И. Ковтунова, Ю.М. Лотман, Р.О. Якобсон) достаточно убедительно показано, что грамматическая семантика категории лица обладает значительным эстетическим потенциалом, что играет важную роль в грамматике поэзии. Например, в данном стихотворении оппозиция «3-е л. и 1-е л.», которая базируется на признаке «участие/неучастие» в акте коммуникации, выполняет художественную функцию смены характера изложения (прошедшее время и 3 лицо в начале стихотворения → настоящее время и 1 лицо в конце стихотворения), соответственно, служит отражению субъективной точки зрения участников данных событий. Кроме того, категория лица способствует формированию поэтического смысла, тем самым участвует в композиции стихотворения не только на синтаксическом, но и на семантическом уровне. В наше рассмотрение вовлекаются как грамматические показатели лица, так и номинации, в частности анализируется роль заглавия.

Мы также установили, что на субъектный план стихотворения, в первую очередь, на трактовку образа *Короля*, влияют стилистические особенности, например, сочетания слов высокого стиля и сниженного стиля *как король, он кепчонку, как корону – набекрень, пошел на войну; королевой не успел обзавестись; И если другу станет худо и вообще не повезет, он протянет ему свою царственную руку*. Среди стилистических особенностей еще одной характерной чертой стихотворений Б. Окуджавы является употребление вставочных конструкций, создающее эффект непосредственного общения автора с читателем, и т. п., например, *(уж извините), (по делам или так, погулять), (виноват)*.

Также рассматриваются стратегии автора в пространственно-временном плане: пространственно-временные показатели, коммуникативные регистры речи, пространственно-временная позиция говорящего и т. д. Таким образом, представляется хронотоп как трехкомпонентная система (субъект + время + пространство), поскольку

реализация пространственно-временных отношений в художественном произведении фокусируется вокруг субъекта [Енукидзе: 20]. При этом обнаружилось, что в композиции стихотворения отражается удивительная балансируемость по времени и по пространству. Во временном плане композицию текста можно разделить на три времени (до войны – во время войны – после войны) и в пространственном плане – на три локуса (во дворе – на войне – Москва). Так, это стихотворение состоит из 6 строф. Первые 3 строфы описывают жизнь прошлого и последние 3 строфы – жизнь настоящего. Находясь в самой середине стихотворения (в последней строке 3 строфы), как будто на «границе» между прошлым и настоящим (или будущим), война является определяющим сюжет пространственно-временным локализатором. Такая постановка показывает, что война, проникающая в «щель» между прошлым и настоящим, является неким «мостом», соединяющим место в прошлом и в настоящем. Поэт не пытается бросить прошлое, а сохранить его, как «хранитель традиций». Этот образ-хранитель традиций характерен для стихотворений Б. Окуджавы. Невольно вспоминаются слова Пушкина, одного из учителей Б. Окуджавы: «Уважение к минувшему – вот черта, отличающая образованность от дикости».

Литература

- Енукидзе Р.И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация. Тбилиси, 1987.
- Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.
- Онипенко Н.К. Идея субъектной перспективы в русской грамматике // Русистика сегодня. 1994. № 3. С. 74–83.
- Онипенко Н.К. Теория коммуникативной грамматики и проблема системного описания русского синтаксиса // Русский язык в научном освещении. 2001. № 2. С. 107–121.

Грамматическая палитра цветообозначений в романе М.А.Шолохова «Тихий Дон»

Рыбальченко Елена Александровна

Аспирантка Московского государственного гуманитарного университета им.

М.А. Шолохова, Москва, Россия

Художественная проза Шолохова – это не только эпопея о казачестве, которому он посвятил всю свою жизнь, но это и призма, сквозь которую рассматриваются война и мир русского народа в 20 веке. Если предполагать, что богатство и разнообразие поэтического языка писателя должно выражаться в богатстве и разнообразии цветовых обозначений, то это предположение оправдывается в применении к языку М.А.Шолохова.

Классифицировать цветообозначения можно по-разному, в том числе и в традиционном аспекте – по частям речи: имена существительные, имена прилагательные, глаголы (причастия и деепричастия), наречия. Полные формы прилагательных, в отличие от кратких форм, выражают пассивно-наличный предикативный признак, свойственный предмету. Стилистически полные формы носят констатирующий характер, в романе М.А.Шолохова они сохраняют это свойство: *На тяжелом узле волос пламенела расшитая цветным шелком шлычка, розовая рубаха, заправленная в юбку, не морщившись, охватывала крутую спину и налитые плечи* [Шолохов 1: 28]. Также Шолохов в своем романе использует краткие формы прилагательных, которые выступают в предикативной функции. Отсутствие у кратких форм адъективных флексий, категории падежа, постоянная закрепленность в функции предиката сблизил их синтаксически и семантически с глаголами. *Небо было по-летнему высоко и сине, и по-летнему шли на юг белые барашковые облака* [Шолохов 3: 184]. Шолохов в романе использует и субстантивные формы прилагательного, называющие отвлеченный цветовой признак, в том числе, окказиональные: белизна, голубизна, желтизна, синева, чернота, просесть, зелень, розовость. *Аксинья крестится. Злобно глядит на счастливую розовость востока*

[Шолохов 1: 63]. Своеобразные формы на **-ость-** несут в себе явное качество, это вполне законченное понятие. Здесь розовость получает, в свою очередь, определение нового качества, контрастного по семантике и психологическому воздействию на читателя. Шолохов постоянно употребляет составные прилагательные. В некоторых из них оба компонента не обозначают ничего, кроме цвета («изжелта-красный сазан»); в других случаях один из компонентов характеризует не только цвет предмета, но и придает ему новые качества («свинцово-серые тучи»). Однословные же цветовые прилагательные Шолохов употребляет преимущественно в их буквальной, описательной функции, однако такие прилагательные, чаще, чем другие, употребляются писателем в символическом значении. *Наталья пришла в себя, открыла глаза, кончиком языка облизала сухие, обескровленные, желтые губы, попросила пить. Она уже не спрашивала ни о детях, ни о матери. Все отходило от нее и, как видимо, навсегда* [Шолохов 4: 130]... Желтый, как правило, считался плохим знаком, знаком болезни. В романе этот цвет зачастую символизирует не только болезнь, но и смерть. Наиболее типичны в романе Шолохова сложения: *вишнево-красный, кроваво-красный, шафранно-красный, трупно-черный, сахарно-белый и др.*, которые объединяет не только общность смысловых отношений, но общность морфологического построения – первая основа – основа качественно-относительных прилагательных, образованных от имен существительных с помощью суффиксов **-н-**, при этом основа существительного служит названием какого-либо признака, усиливая и уточняя признак, обозначенный вторым компонентом – качественным прилагательным, обозначающим цвет. *По дорогам толпы раздетых, трупно-черных от пыли пленных* [Шолохов 3: 74].

Статальные глаголы, к которым относятся глаголы «выявления цветового признака» обозначают неподвижную длительность, не связанную с перспективой развития, с какой-либо целью, с количественными и качественными изменениями. Именно такие глаголы преимущественно используются в романе М.А.Шолохова «Тихий Дон». *На спине его, возле лопатки, трепыхался клочок свежеспорванной грязной рубахи, желтел смуглый треугольник оголенного тела* [Шолохов 1: 72]. В романе М.А.Шолохова «Тихий Дон» используются как действительные (лиловеющий, пожелтевший), так и страдательные (выбеленный) причастия настоящего и прошедшего времени с семантикой цвета (страдательные причастия в романе преимущественно имеют форму прошедшего времени). *На востоке, за белесым зигзагом обдонских гор, в лиловеющем мареве уступом виднелась вершина Усть-Медведицкой горы* [Шолохов 3: 206]. Адъективные формы глагола по своей семантике занимают как бы промежуточную зону между глаголами и прилагательными, обозначая признак в его становлении, придавая тем самым определенную динамику тексту.

Хотя ни одна другая часть речи, означающая цвет, не используется так часто, как прилагательное, в романе Шолохова встречается необычайно большое количество цветовых глаголов, наречий и существительных, что свидетельствует о богатстве языка писателя, о живописности произведения, так как в нем отражена общая красочная картина мира.

Литература

Шолохов М.А. «Тихий Дон»: В 4 т. М., 2001.

Разговорная стилизация в монопьесе Е. Гришкова «Как я съел собаку»

Савоськина Евгения Владимировна

Студентка Курганского государственного университета, Курган, Россия

Евгений Гришковец – драматург, актер и режиссер, принадлежащий к поколению 90-х гг., является представителем нового сентиментального театра и экспериментальной драмы. В драматургических произведениях этого времени и направления ошутимы условно-символическое и игровое начала, интертекстуальность, внимание к ранее

табуированным сферам изображения жизни. Драматургия обретает новый художественный дискурс, в котором огромную нагрузку несет слово.

Перечисленные особенности можно наблюдать и в пьесах Гришковца. По принципу «потока сознания» автор трансформирует драматическое действие в изложении рассказов о жизни, придавая при этом особое значение частностям. Действие в его пьесах, как правило, «размыто», им движет не поступок, а слово.

Пьесы Евгения Гришковца пользуются большой популярностью, однако их языковые особенности пока изучены явно недостаточно.

В нашем исследовании мы поставили цель выявить лингвистические черты, присущие монопьесе Е. Гришковца «Как я съел собаку», и аргументировать наше предположение о том, что в этом произведении имеет место разговорная стилизация.

Разговорная речь, помимо своей прямой функции – быть средством общения, выполняет и другие функции: в художественной литературе она используется для создания словесного портрета, для реалистического изображения быта той или иной социальной среды, а в авторском повествовании служит средством стилизации.

В основе приема стилизации лежит воспроизведение (имитация) определенных фонетических, лексических, грамматических и других особенностей, или колорита речи той эпохи, местности, социальной, возрастной, профессиональной или национальной группы людей, о которых ведется повествование [Москвин: 18].

Гришковец достигает максимальной приближенности к разговорному стилю на всех уровнях языка.

Разговорный колорит в пьесе достигается за счет привлечения фонетических средств разговорной речи. В частности, воспроизводятся фонетические, интонационные особенности сниженного стиля произношения (*щас, е-е-елки-и*). Поскольку разговорному стилю произношения свойственна редукция, обусловленная быстрым темпом речи, вялой артикуляцией, в произведении используются такие произносительные варианты, как, например, *неее!*

На лексическом уровне можно отметить большое количество экспрессивно окрашенных слов. Причем, как правило, это лексика с функциональной окраской разговорного стиля (*короче, морячки, мытье, оплошала, пацаны, неохота*). В ряде случаев автор пьесы употребляет бранную лексику и эвфемизмы (*падла, мля*).

Разговорная стилизация создается и средствами фразеологии. Значительную часть фразеологического фонда русского языка составляет именно разговорная фразеология, которая представлена в проанализированной пьесе (*не дай бог, не дай боже*). Разговорные фразеологизмы имеют разнообразные экспрессивно-оценочные оттенки, и их богатые стилистические возможности активно используются автором.

Гришковец прибегает также к средствам словообразования, характерным для разговорного стиля, используя, в частности, суффиксы субъективной оценки (*морячки*).

На морфологическом уровне необходимо отметить активное использование междометий и частиц, передающих различные эмоциональные состояния, что также является особенностью разговорного стиля (*ну, вот, ведь, елки зеленые, елки-палки, ооох*).

Наибольшее количество черт разговорного стиля мы наблюдали на синтаксическом уровне. Обычные условия реализации разговорной речи (неподготовленность высказывания, непринужденность речевого общения, влияние обстановки и т. п.) с особой силой сказываются на ее синтаксическом строе. В зависимости от содержания высказывания, ситуации, уровня языкового развития участников речевого акта в разговорной речи используются весьма разнообразные синтаксические структуры, которые могут приобретать индивидуальный характер.

В пьесе можно было обнаружить различные проявления неполноформленности синтаксических структур (*Неохота!!! Потому, что хоть я и не знал ничего конкретного, но подозревал, что ну конечно же все там как-то не просто так...чего я очень боюсь и*

что очень скоро начнется... обязательно...это так же, как ну...как...). Широкое использование неполных предложений обусловлено разными причинами: волнением говорящего, трудностями поиска нужного слова, неожиданными переходами от одной мысли к другой, диалогической формой речи и др.: *Никогда. Но раньше было как—то...я не знаю...а домой пришел, а дома нет. Ну, в смысле...что ли...Но с другой стороны, чего жаловаться—то очень многие ведь...*

Простые предложения в пьесе преобладают над сложными; из сложных чаще используются сложносочиненные и бессоюзные сложные предложения: *Три года думал, как буду ночевать дома и что буду спать, спать...А проснулся в 6 утра. Я проснулся в своей комнате...и думал: «А как дальше...Вот я дома..., а хочу домой...,а где дом?...Стоп! Где дом? А дома нету!*

В произведении можно обнаружить различные по значению вводные слова и словосочетания, а также вставные конструкции, разрывающие основное предложение: *Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него...Мне даже стыдно за него становится, хотя я отчетливо понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле – для всех, кто меня знает и знал, - это был я.*

В пьесе «Как я съел собаку» чрезвычайно частотны различные виды повторов. Например, лексические повторы (*Да! Да!, да, да, я и сам так думаю...*), в том числе повторы глагола-сказуемого для обозначения длительности действия (*А мы ехали, ехали...Мимо Байкала. Мимо Байкала ехали долго, потом еще ехали...Город Улан-Удэ...*).

Обобщив сказанное, мы можем утверждать, что в пьесе «Как я съел собаку» имеет место разговорная стилизация, которую автор создает, используя языковые средства фонетического, лексического, грамматического уровней языка, причем максимальное количество разговорных элементов наблюдается на синтаксическом уровне. Использование черт разговорного стиля в пьесе можно, на наш взгляд, считать чертой идиостиля Е.Гришковца.

Литература

Гришковец Е. Как я съел собаку. М., 2004.

Москвин В.П. Стилистика русского языка. Приемы и средства выразительной и образной речи. Волгоград, 2000.

Соотношение «автор – нарратор – актер» в малой прозе Ф.М. Достоевского (на примере повести «Записки из подполья»)

Савченко Евгения Игоревна

Аспирантка Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия

В нарратологии применительно к литературному произведению используется несколько значений понятия «автор». Выделяется, во-первых, *конкретный автор*, то есть «реальная, историческая личность, создатель произведения» [Шмид: 42], находящийся за пределами повествуемого мира и организующий его своей интенцией; во-вторых, абстрактный автор, названный В.В. Виноградовым «образом автора», как воплощение эстетических взглядов и принципов создателя произведения.

В. Виноградов (во избежание непонимания) особо отмечал также принципиальное несовпадение понятий «образ автора» и «рассказчик» [Шмид: 44]. Действительно, инстанция повествователя в художественном произведении, или *нарратора*, принадлежит, в сущности, повествуемому миру и так же сконструирована автором, как и весь художественный мир произведения [Ильин, Цурганова: 72-74]. Выделяется несколько конкретных точек «расхождения» автора и нарратора как субъектов речи:

1) Автор как субъект речи не может восприниматься читателем непосредственно, тогда как мы можем «наблюдать» высказывающегося нарратора;

2) Речь нарратора членится на реплики, тогда как высказывание автора – единое и нечленимое – это все произведение в целом;

3) Интенция автора никогда полностью не рефлексирована им самим, тогда как нарратор – персонаж полностью, насколько это возможно, «управляем» авторской интенцией [Шуников: 10-11].

Термин «*актор*» обозначает повествовательную инстанцию, выполняющую функции персонажа, рассказчика, автора реплик в диалоге, повествователь вставного эпизода либо новеллы, или повествователя всего произведения [Ильин, Цурганова: 19-20]. Актор (и это мы можем увидеть в произведении Ф.М. Достоевского «Записки из подполья») повествуем о событии, непосредственным участником которого являлся, и передает, таким образом, собственную реакцию на событие, рефлексию над событием, те изменения своего внутреннего мира, которые спровоцированы повествуемым и рефлексированным событием: «...о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе» [Достоевский: 101].

Точка зрения актора в нарративе – это точка зрения «изнутри»; этим, по мысли М. Бахтина, она и ограничена, и углублена одновременно. «Подпольный человек» Достоевского анализирует не только происходящие с ним события, но и – приводя их как аргументы – рефлексировать над собственным внутренним миром. Эту возможность дает исключительно акториальный тип повествования: ограничивая кругозор «собой», нарратор движется «вовнутрь человека» [Бахтин: 243] до глубины, недоступной рассказчику-«стороннему наблюдателю», т.е. *актору*. Такое проникновение в «нутро человека, внутренние глубины его» [Бахтин: 243] обусловлено тем, что нарратор принимает вид актора.

С другой стороны, принципиальное несовпадение нарратора с автором (как конкретным, так и абстрактным) дистанцирует личность нарратора как объекта рассмотрения от автора как субъекта художественного познания. Мы далеки от точки зрения, что личностные черты или взгляды Ф.М. Достоевского близки его персонажу; «подпольный человек» знаменует определенный этап в художественном мироощущении писателя, образом, обобщающим наблюдения Достоевского над окружающей реальностью и – до определенной степени – саморефлексией, однако – если предположить, что автор мог бы быть равным нарратору, – автор сам превратился бы в актора и, таким образом, не смог бы столь глубоко отрефлексировать все противоречия своего внутреннего мира, как это удалось Достоевскому.

Итак, соотношение «автор – нарратор – актер» в рамках рассматриваемой повести Ф.М. Достоевского определяется двумя характерными чертами:

1. Совпадение нарратора и актора
2. Несовпадение автора и нарратора

Данные черты, взятые в совокупности, и составляют одно из важных средств глубокого художественного анализа личности нарратора через нарратив. Ф.М. Достоевскому удалось широко и полно использовать возможности, которые дает анализ нарратива для раскрытия психологического состояния личности почти за 100 лет до возникновения нарратологии как науки, и этот факт со всей очевидностью говорит об опережающем свое время таланте писателя.

Литература

- Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб., 2000.
Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т.Л., 1973. Т. 5.
Ильин И.П., Цурганова Е.А. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М., 1999.
Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Шуников В.Л. «Я»-повествование в современной отечественной прозе: принципы организации и коммуникативные стратегии. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006.

**Антропоним в смысловом поле музыкального мифа
(на материале романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)**

Середухина Тамара Алексеевна

Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета
имени Н.А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия

Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» можно определить как миф многоуровневый, включающий в себя литературный, религиозный, политический и музыкальный мифы. Чертами музыкального мифа будут нераздельная слитность и взаимопроникнутость последовательных частей, слияние пространственно-временных моментов, субъектно-объектное слияние. Музыка не способна изображать физические предметы, но посредством символических образов, указывающих на содержание вещей, способна показать их сущность, которая живет вне времени.

Особое место в музыкальном мифе занимают антропонимы, имеющие прямое отношение к музыке. Всего в тексте романа содержится семь фамилий композиторов, из которых три (*Шуберт, Вьетан, Штраус*) употреблены непосредственно в связи с упоминанием о творчестве реальных личностей, три (*Берлиоз, Стравинский, Римский*) являются омонимичными фамилиям известных композиторов и одна (*Вагнер*) упоминается вскользь.

Ономастическая единица *Берлиоз* обладает самой большой содержательной глубиной. Широкий имплицитный фон данного антропонима создается посредством импликаций из эксплицитных значений *редактор МАССОЛИТа* и *композитор*. Первое значение актуализируется семами '*литератор*', '*редактор журнала*', второе реализуется в контексте: «Вы **Берлиоза** знаете? – спросил Иван многозначительно. – Это... **композитор?**» [Булгаков 2006: 693]. Омонимичность фамилий также подчеркнута лексемами *композитор-однофамилец, два (Берлиоза)*. Значения *редактор* и *композитор* связаны между собой семой '*литератор*', которая в контексте романа актуализируется языковыми знаками *литературная ассоциация, секретарь (МАССОЛИТа)*. Эта же сема будет содержаться в энциклопедическом шлейфе онима (*Гектор*) *Берлиоз*: композитор был известен как писатель о музыке (издал сборник статей, трудился над мемуарами, писал тексты к своим операм «Беатриче и Бенедикт», «Фауст»).

Энциклопедическое знание о Г. Берлиозе позволяет реализовать и такой имплицитный смысл, как *основоположник демонизма*. Композитор был первым в истории европейской музыки, кто открыл дьявольский мир. Таким образом, семантический компонент '*мистическое*' входит в сильный импликационал значения *основоположник демонизма* и антропонима (*Гектор*) *Берлиоз*. Эта же сема, выраженная с помощью лексем *не привык (к необычным явлениям), странность, чертовщина*, оказывается в отрицательном импликационале ономастической единицы (*Михаил Александрович*) *Берлиоз*. С этой точки зрения, М.А. Берлиоз являет собой карикатуру на своего композитора-однофамильца.

Еще одним имплицитным смыслом в поле *Берлиоз* является *жертва*. Семами, входящими в сильный импликационал значения *жертва*, будут '*трагедия*', '*казнь*' и '*смерть*'. Оба компонента помимо лексем *покойный, отрезать голову, похороны, панихида, убить, погибнуть* актуализируются тремя синонимическими рядами: 1) *Гибель, прискорбное событие, смерть, ужасная смерть*; 2) *Указать путь на рельсы, выбросить на рельсы*; 3) *Задавить трамваем, попасть под трамвай, накрыть трамваем, погибнуть под трамваем, зарезать трамваем, свалиться под трамвай, броситься под трамвай, погнать под трамвай*.

Языковой знак *отрезать голову* реализует ранее находящийся в потенции смысл «*Фантастическая симфония*» – первая романтическая программная симфония Г. Берлиоза. В семантическом поле «*Фантастическая симфония*» наиболее актуальными семами будут 'казнь', 'бал', 'ведьма', 'траур'. Первый компонент связывает данное поле с полем *М.А. Берлиоз*: герой «*Фантастической симфонии*» кончает жизнь на эшафоте, где ему, как и булгаковскому герою, отрезают голову. Сема 'бал' является точкой пересечения полей «*Фантастическая симфония*» и *вальс*. Во второй части симфонии, носящей название «Бал», Г. Берлиоз впервые «симфонизирует» бытовой вальс. В романе Булгакова на балу у сатаны оркестром руководит король вальсов – Иоганн Штраус, а подготовка к балу Маргариты также осуществляется под звуки «*громового виртуозного*», «*обезумевшего*» вальса. Семы 'ведьма', 'траур' проводят параллель между Маргаритой и героиней «*Фантастической симфонии*» Гариэттой: и та, и другая – ведьмы. Маргарита появляется в романе под траурные звуки на похоронах Берлиоза. Появление ведьмы Гариэтты в пятой части симфонии сопровождается католическим заупокойным гимном «*Dies irae*».

Семантическое поле *жертва* актуализирует еще один имплицитный смысл «*Осуждение Фауста*». Гектору Берлиозу принадлежит первенство в музыкальном прочтении философской драмы И. Гете. Композитор свободно трактует поэму: берлиозовский герой не освобождается от власти Мефистофеля, а ввергается вместе с ним в преисподнюю. Сема 'смерть' оказывается точкой пересечения полей *жертва* и «*Осуждение Фауста*»: булгаковский Берлиоз подобно «музыкальному» Фаусту погибает по воле Воланда.

Музыка представляет собой не копию пространственно-временного мира, а копию переживаний. Музыка глубоко переживается человеком, происходит тесное соприкосновение бытия человека и музыкального бытия. Таким образом, музыка снимает границы пространственно-временного плана бытия и сознания, раскрывает новые планы и открывает путь к Всеединству.

Литература

Булгаков М.А. «Мой бедный, бедный мастер...»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита». М., 2006.

Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 2008.

Лосев А.Ф. Философия имени. М., 2009.

Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения. М., 1988.

Роман Т.Толстой «Кысь» как интертекст

Таирова Мила Заировна

Аспирантка Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека, Ташкент,
Узбекистан

Современные филологические исследования, ориентированные на многоаспектный анализ межтекстовых взаимодействий, позволяют смоделировать многоуровневую структуру интертекстуальности, представленную следующими уровнями: 1) паракитация; 2) лексическая цитата; 3) цитата – образ; 4) точечная цитация; 5) автоцитация.

В тексте романа Т.Толстой «Кысь» встречаются интертекстуальные элементы каждого из выделенных уровней, организующих диалогические отношения между идентичными / неидентичными семантическими системами.

Уровень диалогических отношений между текстом романа «Кысь» и другими, не идентичными ему семантическими системами (уровень паракитации), может быть проанализирован в двух аспектах: 1) оглавление романа, которое отсылает к буквенной системе древнерусской азбуки; 2) всевозможные отсылки к наследию русской живописи.

Обращает на себя внимание трансформация алфавитно-буквенной инвариантной системы в ее романной реализации, которая связана с отсутствием некоторых

графических знаков в алфавите – оглавлении, а также с расположением элементов алфавитной системы не в привычной для древнерусской азбуки последовательности.

Анализ диалога между такими семиотическими данностями, как система текста и система живописи бифункционален: с одной стороны, он выполняет функции дополнительных характеристик героя; с другой – актуализирует ироничное отношение автора к описываемому.

Уровень лексической цитации в романе представлен как отдельными лексемами, богатыми аллюзиями, так и выдержками из различных текстов русского культурного наследия.

В общей структуре иерархизированной системы эстетических кодов (интертексте) в качестве лексического дешифратора может быть рассмотрена лексема «мышь», представляющая собою цитату-словообраз. Специфика реализации образа мыши в художественной структуре романа «Кысь» соответствует постмодернистскому принципу «двойного кодирования»: это реконструкция и деструкция традиционных для этого образа смыслов одновременно.

Выдвигается тезис о высокой степени концептуализированности художественного (и в особенности поэтического) слова, позволяющей ученым-постструктуралистам рассматривать художественный текст как открытую структуру, включающую в себя бесконечное множество смыслов. В рамках цитатного письма Толстой стихотворные цитаты подвергаются деконцептуализации, потому как «культурная память» героя-повествователя не позволяет ему воспринимать поэтическое слово с учетом всех его семантических надстроек.

В качестве образа-цитаты рассматривается мифологический концепт коллективного бессознательного русского народа - Кысь. Сопоставительный анализ Кыси и сологубовской Недотыкомки позволил выявить ряд типологических / генетических сходств между этими ирреальными образами.

Как вариант точечной цитации анализируются имена персонажей романа «Кысь», в семантической структуре которых имеются аллюзийные намеки. Анализ этих компонентов толстовского текста помог определить, что смысловая структура многих имен в романе настолько сложна, что включает в свой состав как отсылки к литературным персонажам других художественных систем, так и намеки на реальные исторические лица.

Автоцитация, которую в романе «Кысь» реализует обращение писательницы к пушкинской тематике, представлена в творчестве Толстой по-разному. Это обращение к фактам биографии поэта, обыгрывание пушкинских цитат, реконструкция образа Пушкина, идея рождения «второго Пушкина». В целом пушкинская тема в произведениях Толстой выполняет роль своеобразного лакмуса: будучи связана с идеей воплощения гармонии, она позволяет еще сильнее высветить дисгармоничность бытия.

Как разновидность интертекстуальности рассматривается неомифологизм, потому как последний ориентирован всегда на другую, сюжетно-образную структуру. В качестве неомифологических компонентов поэтики романа выделяются такие элементы текста, как: 1) мифологическая концепция времени и пространства; 2) архетип инициации, лежащий в основе сюжета романа; 3) индивидуально-авторские мифические сказания.

В современном литературоведении понятие неомифологизма употребляется в широком значении и подразумевает любое заимствование мифологических структур, в том числе и недавно сложившихся. Так В. Руднев говорит о неомифологизме, как о свойстве «культурной ментальности всего XX в., когда миф начинает восприниматься как существующий не только в архаическом варианте, но и как свойство человеческого сознания» [Руднев: 141].

Мифологизация образа А.С.Пушкина в русской культуре начинается еще со стихотворения М.Ю. Лермонтова «На смерть поэта». Этот процесс особенно

активизируется в XX столетии. Специфика реализации пушкинского мифа в творчестве различных художников слова XX в., позволяет выдвинуть тезис о постепенной деканонизации образа поэта, которую до своего логического завершения доводит А. Витухновская, чей текст реализует крайне негативное отношение к образу Пушкина.

Т. Толстая создает свой собственный миф о Пушкине, смысловой доминантой в котором выступает осознание личности поэта как знака прошлого, что позволяет говорить о следовании традиции писательницей.

Таким образом, в ходе исследования было установлено, что нарочитая цитатность романа Т. Толстой, включающего в свой состав интертекстуальные элементы всех возможных уровней, позволяет критикам и исследователям рассматривать его как классический постмодернистский интертекст. Однако несоответствие плана выражения (гибридно-цитатный язык) плану содержания (идея неизбежной деградации общества в рамках постмодернистского мировидения) в произведении оспаривает подобную точку зрения, позволяет рассматривать роман «Кысь» как пародию на тексты постмодернистского толка и говорить об антипостмодернистских интенциях автора.

Литература

Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1997.

Лексические новообразования как черта идиостиля Вячеслава Иванова

Ульяненко Жанна Евгеньевна

Аспирантка Белгородского государственного университета, Белгород, Россия

На рубеже XIX–XX вв. в русском искусстве оформилось новое идейно-художественное и философско-эстетическое направление – символизм, теоретические корни которого восходят к идеям А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, В. Соловьева. Символизм был устремлен к интуитивному постижению мира, к воплощению в художественных образах мгновенного и вечного, неподвластного обыденному наблюдению. Средством выражения всего неуловимого, тонкого, таинственного стал символ, «обладавший универсальными возможностями интерпретировать мир в его духовно-материальной многоплановости» [Кузьмина: 27].

Особое значение для символизма приобретают лирические жанры; поэтическая речь наделяется особой музыкальностью, иррационально-магической силой, способной проникнуть в тайны духа. Пристальное внимание художников направлено в сторону античной культуры, которая становится не только богатейшим источником образов и сюжетов, но и особым пространством, служащим своеобразной ареной для диалога эпох.

Одним из ярчайших художников символизма, теоретиком, мыслителем, поэтом, переводчиком был Вячеслав Иванов, чьи философско-критические статьи во многом определили направление духовных поисков интеллигенции Серебряного века, повлияли в целом на эстетические взгляды младших символистов. В поэтическом творчестве Вячеслава Иванова нашли прямое отражение основные идейные установки русского символизма второй половины 1900-х годов. Его поэзия удивительно глубока, но сложна для понимания в силу некоторой медлительности, тяжеловесности, неторопливости стиха, ср.:

Внесен ли нежный серп, повисли ль гроздьбы ночи –

Дух молит небо: «Стань!» – и Миг: «Не умирай!..»

Все, ждавшие вотще, в земле истлеют очи –

А в небо будет млеть мимотекущий рай «Знамения» [Иванов: 2, 304].

Характерной особенностью поэтического языка художника является надделение отдельных звуков особым смыслом и выразительностью, ведь «истинный стих, по выражению самого Вячеслава Иванова, – тот, чье действие на душу невозможно вызвать другими звуками и иною мерою звуков <...> нельзя передать иным сочетанием тонов и иным ритмом» [Иванов: 3, 652]. Например, в стихотворении «Дриады» повторяющиеся

звуки *з* и *д* создают особую атмосферу таинственности, волшебства, погружают читателя в неведомый обычному взору мир леса, ср.:

*О, души дремные безропотных деревьев,
Нам сестры темные – дриады!
Обличья зыбкие зеленооких дев,
Зеленовейные прохлады,*

Ковчеги легких душ, святилища деревьев! «Дриады» [Иванов: 1, 746].

Неотъемлемой чертой идиостиля поэта в полной мере можно считать индивидуально-авторские новообразования (ИАН), часто выступающие уникальным средством выражения авторской позиции, характеристики того или иного образа, идеала, символа. Лексические новообразования, отмеченные нами в поэтических текстах Вячеслава Иванова, представляют собой разнородный материал, классифицируемый по различным основаниям: по частеречной принадлежности, способу образования, значению словообразовательного форманта и т. п.

Обилие авторских слов, очевидно, напрямую связано с идейно-эстетическими установками символистов, стремящихся обозначить словом невыражаемое, неподвластное пониманию рассудка. По мысли Л.И. Плотниковой, «созданное поэтом новообразование – это, как правило, авторское отступление от общепринятого, от нормы, и при этом отражающее индивидуальное видение и восприятие окружающего мира» [Плотникова: 199]. Подтверждением этому может служить любое из созданных поэтом лексических новообразований, например:

*Так в золотой пыли заката
Отрадно изнывает даль;
И гор согласных так крылата*

Голуботускляя печаль «Осень» [Иванов: 2, 311].

Индивидуально-авторские слова в поэтическом творчестве Вячеслава Иванова играют немаловажную роль в формировании идиостиля поэта. Одни и те же новообразования, включенные в разные стихотворения, способствуют установлению между текстами отношения семантической эквивалентности, взаимно интегрируя смыслы друг друга, ср.:

*И на одной из пирамид,
Вознесшихся над царством чарым,
Я видел – камень-адамит*

Мерцает розовым пожаром... «Видение» [Иванов: 3, 27].

*Когда обвеет сумраком пламя тихоярых свеч
Ключарница глубин глубоких – Полночь чарая,
Росы усладной хмель устам палимым даруя,*

Вожатая владычица неотвратимых встреч <...> «Заклинание» [Иванов: 2, 366].

На наш взгляд, выделенное ИАН выступает в роли связующего звена между двумя стихотворениями, входящими в разные сборники, но сходными тематически. Кроме того, во втором примере появляется ряд других авторских слов: *тихоярых (свеч)*, *ключарница*, *(росы) усладной*. Очевидно, такую концентрацию ИАН в одной строфе нельзя считать случайной: это позволяет поэту создать особую тональность стихотворения, соотносимую с его названием – «Заклинание». Действительно, обилие «диких» слов, дополняемое размеренностью ритма, создает ощущение присутствия при волшебном таинстве, совершаемом неведомым жрецом...

Таким образом, в качестве одной из важнейших черт идиостиля Вячеслава Иванова выступают лексические новообразования – слова, созданные поэтом в художественных целях, не зафиксированные в словарях и не употребляющиеся в узусе. В индивидуально-авторских словах находят отражение не только философско-эстетические взгляды поэта,

его мироощущение, внутренние устремления и переживания, но и идейно-художественные установки русского символизма, провозгласившего в качестве ведущего принципа самобытность слова, его способность выражать и передавать тончайшие оттенки, качества, явления окружающей действительности, свободно переходить из одной эпохи в другую – его *символичность*.

Литература

Иванов В.И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971–1987.

Кузьмина С.Ф. История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века. М., 2004.

Плотникова Л.И. Словотворчество как феномен языковой личности. Белгород, 2003.

Текстовые функции вставных конструкций в прозе К. Н. Леонтьева

Упоров Артем Андреевич

Магистрант Уральского государственного университета им. А. М. Горького,
Екатеринбург, Россия

Вставные конструкции (далее – ВК), обычно заключаемые в скобки, являются приметой идиостиля писателя и, наряду с другими личностно-маркированными языковыми единицами, приближают читателя к постижению индивидуально-авторской картины мира.

Повесть К. Н. Леонтьева «Исповедь мужа» насыщена ВК: на шестьдесят страниц текста приходится тридцать пять вставных единиц. Для сравнения, по данным М. Ю. Мухина, в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» всего 38 вставок. [Мухин: 88]

Чаще всего, в тексте наблюдаются развернутые ВК (предложения, заключенные в скобки), реже – однословные и даже бессловесные вставки (например, единичный случай, когда в скобках оказалось сочетание трех знаков – вопросительного, восклицательного и снова вопросительного). Особо отметим, что в тексте есть и двойная вставка – ситуация включения одной ВК в другую: «... (Раз мне пришлось ужинать в Ялте с ним и другими казаками; он напился и стал рассказывать, как он любит (стыдно даже повторить) “баб и девок розгами или плетью драть”. Я спросил: “за что?” — “На вот — знай наших Гаврилычей!” Жаль было слышать такие речи от лихого русского молодчика)».

Н. С. Валгина пишет: «Вставные конструкции содержат дополнительные сообщения, попутные сведения. Они разъясняют, толкуют, комментируют в разных отношениях основное предложение». [Валгина: 265] Учитывая высокую активность ВК в повести «Исповедь мужа», можно предположить, что ВК в прозе К. Н. Леонтьева имеют несколько более широкий функциональный потенциал, чем тот, на который в самом общем виде указывает Н. С. Валгина.

По всей видимости, ВК в повести «Исповедь мужа» выполняют следующие текстовые функции:

1) Уточняющая функция, под которой подразумевается передача «затекстовых» сведений, входящих в кругозор рассказчика, который с помощью ВК уточняет для читателя те компоненты описываемой ситуации, которые никак не могут быть известны реципиенту: «Она хочет обратиться к княгине К*** (которой белый дворец с башнями в шести верстах от меня) с просьбой выхлопотать ей казенное пособие и землю для идеального училища»; «И вот в соседстве белый домик с плющом и виноградом, маленький дом, каких здесь много; он получает хорошее жалованье у какого-нибудь вельможи за садоводство; в доме чисто (у отца его, я знаю — чисто), воздух кругом дивный; она вечером на крыльце поет: “Друзья! молодость наша не вечна!”»; «Да поймите вы, если этот вольноотпущенный образован несколько не менее вашей дочери? (Лиза делает много орфографических ошибок и вообще знает мало; мать учила других, а ею заняться, при своих разъездах и хлопотах, не имела ни времени, ни умения.) Она знает по-итальянски и немного по-французски, а он по-татарски и по-немецки немного»; «”Уж лучше бы не учился по-русски! Точно еврей” (портной из Ялты)»; «На пароход не пошел.

(Он вне себя от радости и ехал заранее с вещами.) Мы вышли у Ливадии из коляски, и я в последний раз обнял ее».

2) Пояснительная функция, отличающаяся от уточняющей тем, что с ее помощью рассказчик может уточнять не те сведения, которые доступны лишь ему, как участнику ситуации, а те, которые необходимы для комментирования несопадающих реалий и соотношения общих фоновых знаний рассказчика и читателя. Примеры: «Был же один человек (Дальтон, кажется), который не видал никогда никаких красок, и весь ландшафт вселенной был для него непокрашенной гравюрой»; «Увидев, в чем дело, египетский капитан потребовал себе 300 000 пиастров (около 48 000 р.) за спасение пассажиров и экипажа».

3) Метатекстовая функция, под которой, в данном случае, понимается уточнение рассказчиком сведений о структуре текста, владение которыми необходимо читателю для правильной оценки роли той или иной информации в тексте. Примеры: «Переночуешь у нас, Аанум (обратилась она к Лизе), и будешь беременна»; «”Как мог я (пишет Маврогени) долго наслаждаться в земном раю вашем, когда совесть моя поднимала ежедневно во мне ужасную бурю?”»; «Родной мой племянник был на нем и спасся благодаря своему уменью плавать и еще благодаря просьбам одного поляка (как вы увидите дальше)».

4) Метаязыковая функция, реализованная в следующих ВК: «Бедная! (как же не назвать ее теперь бедной?) она льстит мне, чтобы заставить меня войти в ее планы»; «Лиза (дочь зовут Лизой; славное, доброе, русское имя!) занимает меня игрой на рояле и пением...».

5) Эмотивно-оценочная функция, которая может быть представлена в двух вариантах. Эмотивно-оценочному осмыслению, с одной стороны, может подвергаться «чужое» слово, например: «”Вы, — пишет она, — нашли бы, наконец, случай приложить к делу ваши познания, вашу небесную (!!?) доброту; ваше одиночество и бездействие погубят в вас все живые начала, которыми так щедро одарил вас Бог”». (Здесь, по всей видимости, ВК вступает во внутрифразовые отношения с авторской речью, которой перемежается цитируемый «чужой» текст). Еще один пример: «Впрочем все эти прохожие смотрят, вероятно, в белые стекла и разделяют мнение, что “мужчина, если немного лучше чорта, так и хорош!” (Что за смрадное мнение!)».

С другой стороны, в тексте есть примеры и авторефлексии (эмоционального осмысления поведения и состояния рассказчика): «Да я буду умирать от тоски без тебя и без твоей матери! (Я чувствовал, как вся моя душа уходила в мои слова.) Я сочту себя несчастным, если дам тебе погибнуть».

Таким образом, текстовые функции ВК в прозе К. Н. Леонтьева оказываются достаточно разнообразными – с их помощью автор конструирует образ рассказчика, устанавливающего свой контакт с читателем в ситуации постоянной «оглядки» (термин М. М. Бахтина) на создаваемый текст и оценки его коммуникативных качеств.

Литература

Валгина Н.С. Синтаксис современного русского языка. М., 1978

Мухин М.Ю. Синтагматическое напряжение в романах Владимира Набокова: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998

**Художник и музыкант: точка зрения и языковые средства ее воплощения
в рассказах З.Н.Гиппиус «Вымысел» и «Яблони цветут»**

Федотова Ольга Владимировна

Студентка Казахстанского филиала Московского государственного университета имени
Ломоносова, Астана, Казахстан

В произведениях З.Н. Гиппиус одной из центральных тем является тема творчества, связанная с разработкой проблем самосознания художника. По замечанию

Л.А. Колобаевой, «модернизм оперирует образами как моделью сознания, а не объективного мира как такового» [Колобаева: 6]. Преломление действительности в индивидуальном сознании человека искусства выходит на первый план в рассказах З.Н. Гиппиус «Вымысел» и «Яблони цветут».

Люди искусства – это прежде всего личности, обладающие чувством прекрасного, чуткостью и глубиной восприятия. Восприятие же представляет собой взаимодействие между субъектом восприятия и внешним миром. М.Ю. Сидорова выделяет три способа языкового выражения этого взаимодействия. «Центральное место занимает *общеперцептивный* способ, основанный прежде всего на зрительном восприятии. В *частноперцептивном* способе актуализируется один из каналов сенсорного познания. При *интерпретационной* номинации к наблюдению добавляется эмоционально-оценочная реакция» [Сидорова: 151].

В тексте все три способа дополняют друг друга. Однако один из каналов восприятия может быть ведущим для определенного героя. В рассказе «Вымысел» главным персонажем является художница, ее точка зрения оказывается «мерой всех вещей». По словам Дж. Лакоффа, «наше восприятие может в сильнейшей степени зависеть от того, что мы знаем о том, на что смотрим» [Лакофф: 178].

Так, представления героини «Вымысла» о гадателе кардинальным образом отличаются от его реального облика. Окружающая обстановка также не совпадает с представлениями героини о магах: *Мне теперь казалось, что я опять ждала чего-то особенного, мягких светов, таинственных ковров, одуряющих курений, чего-то волшебного-пугающего, — а странная пустота и белизна комнаты обманули меня, и страх, ползающий близко, был не тот, которого я, может быть, хотела, но нехороший, невнятный, тупой и тоскливо-душный, похожий на тусклый свет свечи в огромной комнате.*

Для сознания художника важным оказывается цветовая гамма, освещение. Очень выразительными являются сравнения, основанные на визуальном сопоставлении предметов. Обращают на себя внимание читателя визуальные лейтмотивы, в первую очередь *темный*. При описании интерьера акцентируется размер, форма предметов, их местоположение. Общеперцептивная номинация дополняется интерпретационной. В сознании художника страх оказывается сопоставимым с тусклым светом свечи, камин – с раскрытым старческим ртом. И черное, и белое вызывают ужас.

В рассказе «Яблони цветут» повествование ведется от лица музыканта. Профессиональная лексика, связанная с музыкальной тематикой (рапсодии, фуги, прелюдия, концерт, эстрада, техника, экспрессия), символизирует не жизнь, а лишь пародию на нее – жалкое и скучное существование. В рассказе прелюдия противопоставлена малороссийской песенке, которая входит в личное пространство говорящего и напоминает «далекие годы, темный, теплый сад и, может быть, чьи-нибудь милые, забытые глаза».

В рассказе «Яблони цветут» расширяется поле слуха, преобладают музыкальные образы. Противопоставляется игра музыканта и естественные звуки, музыка природы. Стихия неестественности – пьесы – характеризуется атрибутом *трескучие*. Гаммы, пьесы, фуги противопоставляются весеннему шуму. Звуки природы дают успокоение, помогают почувствовать связь со всем миром, с божественным началом в нем: *Свои фуги я забросил; опять я слышал в душе что-то такое, что светлее всяких фуг, опять я искал — и не мог найти. Оно было тут, близко, в весеннем шуме, в весеннем запахе.*

В рассказе при описании восприятия героев частотна частноперцептивная номинация, связанная с аудиальным каналом восприятия. При этом шепот, шорох, приглушенные звуки в тексте приобретают положительные коннотации, а треск, свист, повышенные тона становятся знаками надвигающейся катастрофы. Поступь Марты неоднократно называется *шорохом*. Говорят герои тоже как бы приглушенными голосами:

спросил я тихо, и она запела тихо, почти говоря и т. п. Звук рояля, напротив, кажется герою *противным, резким и слишком определенным*.

Искусственность связана с матерью героя, естественное начало – с образом Марты. Само имя Марта ассоциируется с мартом, весной, которую так любит герой рассказа. Именно после встречи с ней его обоняние заостряется, он понимает, что духи его матери «пахнут не настоящей весной». Интересно, что Марта сама себя переименовала: **Я—Марфа, но Марта красивее, и потому меня так называют**. Кроме того, ее фамилия тоже оказывается говорящей – Коренева. Эта героиня по-настоящему сохраняет связь с природой, чувствует ее, является ее частью. В отличие от Володи, который порой испытывает страх перед величием природы, Марта живет в гармонии с миром.

Можно заключить, что «Яблони цветут» в большей степени аудиальный рассказ, «Вымысел» – визуальный. Это связано с тем, какой канал восприятия у главного героя является ведущим. Так, музыкант («Яблони цветут») больше и лучше слышит, художник («Вымысел») – видит. И в первом, и во втором случае в итоге исключительные способности становятся причиной личной драмы героев. В «Вымысле» художница как бы переполняется «видением», у гадателя она «прожила все свои мгновенья, часы и годы... видела все и всех». Знание, видение будущего отделяет графиню от всего остального мира, делает ее одинокой, лишенной любви и счастья. В рассказе «Яблони цветут» герой стремится слышать прекрасное в природе, в любви к Марте, но выход из искусственного, противоестественного мира, в котором он заточен собственной матерью, оборачивается смертью близкого человека и духовным опустошением музыканта.

Литература

Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении? М., 2004.

Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000.

Сидорова М.Ю. Грамматика художественного текста. М., 2001.

Роль дистантных отношений в структурировании и понимании художественного текста

Чигиринова Александра Владимировна

Магистрантка Гродненского государственного университета, Гродно, Белоруссия

Дистантные отношения реализуются в рамках текста по средствам повторной номинации, суть которой кроется в повторении одного и того же элемента смысла несколькими именующими знаками, что образует ряд или цепочку языковых номинантов для некоего объекта реальной действительности. Сам же объект остается постоянным. Для текста это существенно в том смысле, что «наличие в следующих друг за другом предложениях слов, которые обозначают один и тот же объект, способствует семантической организации текста» [Домашнев, Шишкина, Гончарова: 35].

Повторная номинация может быть: 1) *Идентичной*, если денотат во втором случае получает то же обозначение, что и в первом, или *вариативной*, когда новое наименование отличается от предыдущего; 2) *Смешанной*, при которой в номинативной цепочке чередуются вариативные и идентичные обозначения. Промежуточное положение между идентичной и вариативной номинациями занимает идентичная номинация с транспозицией: явление обозначается словами, семантически идентичными, но различающимися по принадлежности к части речи.

С функциональной точки зрения номинации можно разделить на *прямые и косвенные* [Гак 1987]. К прямым относятся те, что являются естественными при данном уровне знания объекта собеседниками. Косвенные обозначения опираются на предыдущие прямые обозначения или на ситуацию. К *прямым* обозначениям относятся имена собственные и конкретные лексические обозначения при неизвестности или отсутствии имени собственного. К *косвенным* номинациям относятся местоимения (в силу их

грамматической природы) и оценочные обозначения. *Абстрактные* наименования даются на основе отвлеченных признаков лица или предмета. В качестве абстрактных номинаций выступают слова с обобщенным значением пола, возраста, социальной роли и т. п. Относительные, или *релятивные* номинации отражают отношение референта или денотата к источнику наименования или к персонажам возможного мира текста. *Кваликативные* номинации передают субъективно-оценочное отношение именуемого к объекту. *Тождественные* номинации соответствуют синонимическим обозначениям лица или предмета. Перечисленные выше номинации противопоставляются *косвенным*, в число которых включается местоименная номинация [Гак 1977]. Приведенная классификация позволяет установить парадигматические отношения между темообразующими элементами текста, эксплицирующими его макроструктуру.

Большой интерес представляет варьирование повторных номинаций. В выборе отражаются все компоненты, все стороны акта номинации, акта речи: изменение самого объекта по мере развития повествования, отношение говорящего и собеседника к объекту, взаимоотношения между говорящими, авторская позиция. Нередко имеет место контаминация отношения говорящего или другого участника действия и автора. В таком случае тип избираемой номинации может выступать как одна из характерных особенностей, как один из формальных признаков несобственно-прямой речи.

При широком варьировании номинационная цепочка выступает как костяк сюжета, как схема повествования, касающегося определенного объекта. Важное назначение варьирования при повторных номинациях — раскрытие объекта по мере осознания его говорящим. Нередко автор повествования, говоря о первой встрече с таким-то персонажем, называет его обобщенно «какой-то человек», затем обозначения уточняются по мере того, как он узнает его профессию, черты характера и происходит раскрытие объекта от самого общего обозначения к точному при помощи варьирования номинаций.

Так же повторная вариативная номинация используется для передачи отношения автора или персонажа к лицу или предмету, о котором идет речь. Это происходит при помощи слов, которые всегда сохраняют экспрессивно-оценочный оттенок. Но тем же целям могут служить и самые обычные обозначения поставленные в определенный контекст. И, наконец, варьирование повторных номинаций может отражать изменение отношений между персонажами, изменение их взгляда на определенный предмет и их отношения друг к другу. Могут варьироваться номинации не только отдельного лица или предмета, но и ситуации в целом. Но ситуация представляет собой более сложное образование, чем отдельный ее элемент, так как она включает ряд предметов, отношений между ними и отношений персонажей и говорящих к этим предметам и связям между ними. Поэтому по своей внутренней форме номинации одной ситуации могут быть еще более разнообразными, чем номинации отдельного объекта.

Итак, повторная номинация может принимать различную форму и выполнять в художественном тексте различные функции: семантическую (первичную) и вторичные: строевую и стилистическую. Несмотря на то, что дистантные отношения, представляемые как повторная номинация, являются одним из основных элементов понимания текста, надо также отметить, что важность осуществления повторной номинацией стилистической функции в рамках структурирования художественного текста нельзя игнорировать. Вариативная стилистическая повторная номинация является весьма существенной для организации художественного текста, т. к. она позволяет очень тонко выразить изменения объектов и отношения говорящих к ним, а также взаимоотношения между персонажами произведения. А это в свою очередь имеет прямое отношение к пониманию основных конструкторов текста и, соответственно, его адекватного понимания в целом.

Гак В.Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 230–293.

Гак В.Г. Повторная номинация, ее структурно-организующие и стилистические функции в тексте // Лингвистические и методические проблемы преподавания русского языка как неродного. М., 1987. С. 24–33.

Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. М., 1983.