МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УО «Минский государственный лингвистический университет»

СОЛОВЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2022

Сборник научных статей

Минск
МГЛУ
2022

УДК 81’38
ББК 81.055
С60

Рекомендован Редакционным советом Минского государственного лингвистического университета. Протокол № 3 (64) от 29.06.2022 г.

Редакционная коллегия: А. В. Ломовая (ответственный редактор), Н. В. Копытко, Л. В. Левшун

Рецензенты: доктор филологических наук, доцент *С. В. Колядко* (Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси); кандидат филологических наук, доцент *О. А. Зинина* (МГЛУ)

Соловьёвские чтения – 2022: сб. науч. ст. / редкол.: А. В. Ломовая (отв. ред.) [и др.]. – Минск: МГЛУ, 2022. – 308 с.

С60

ISBN 978-985-28-0150-8

Данный сборник продолжает серию публикаций, представляющих итоги Международной научной конференции, посвященной памяти первой заведующей кафедрой стилистики английского языка, профессора Н. К. Соловьевой. Издание включает научные статьи по проблемам стилистики современного дискурса, типологического исследования и переводческой интерпретации текста, а также освещает вопросы поэтики литературного произведения и результаты современных страноведческих и лингвокультурологических исследований. Статьи публикуются в авторской редакции.

Адресуется специалистам в области лингвистики, филологии и лингвокультурологии, аспирантам и магистрантам.

УДК 81’38
ББК 81.055

ISBN 978-985-28-0150-8

© УО «Минский государственный лингвистический университет», 2022

СТИЛИСТИКА СОВРЕМЕННОГО ДИСКУРСА: ТЕНДЕНЦИИ И МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Т. В. Аникеева
г. Минск, Беларусь

КАТЕГОРИЯ АППРОКСИМАЦИИ В СТРУКТУРЕ ПРОПОЗИЦИОНАЛЬНЫХ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ СРЕДСТВ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Сегментация, визуализация и дискурсивизация современного знания позволяет осуществить разнотипное инкорпорирование общественно-культурного знания в пространство современного художественного текста. Внедрение фрагмента инотекста осуществляется различными способами, отраженными в семантико-структурной организации фрагмента заимствования, его контекстуальных и оценочных особенностей. Реализация текстового заимствования позволяет отражать культурно-детерминированные представления через термин прецедентного феномена – особого языкового явления, отражающего значимые для лингвокультурного сообщества знания и представления, репрезентированные в сознании говорящего и объединяющие определенное лингвокультурное сообщество [1, с. 216]. Актуальными языковыми способами отражения прецедентного знания выступают феномены, представленные в языковом пространстве в виде номинативных и пропозициональных единиц. Пропозициональность и номинативность указывают на два разнотипных способа отражения инотекстового знания: знания об именных реалиях, что указывает на номинативность, а также знания о ситуациях, описывающих фрагмент внеязыковой действительности и включающих несколько актуальных структурно-семантических слотов реализации действия [2]. Отражение единиц лингвокультуры в виде пропозиций и ситуативный характер их реализации позволяет говорить о многоаспектном представлении прецедентной пропозиции и ее основных компонентов. Пропозициональные средства, выступающие в качестве способов языковой реализации прецедентного феномена современного художественного текста, позволяют осуществить введение прецедентного феномена путем определенных логико-семантических способов. Решающим в данном отношении предстает способ семантического и синтаксического взаимодействия между пространством современного художественного текста и прецедентом, принадлежащим пространству инотекста и являющимся репрезентантом культуры или отдельной тематической области культуры. Определяющими могут выступать не только языковые средства, обеспечивающие внедрение в пространство текста отдельных феноменов, но и детерминация логико-семантических оснований для инкорпорирования фрагмента, что находит отражение на уровне языковых средств.

Внедрение текстового фрагмента традиционно представляется в качестве единичного инкорпорирования языковой единицы, осуществляемого путем прямого заимствования однократного целостного представления. Тем не менее, прецедентный феномен, реализуемый в текстовом представлении как целостный контекст интерпретации, позволяет в широком освещении представить прецедентный феномен в виде текстового отражения спектра сложных гетерогенных оснований, включаемых на основании ряда свойств и отношений. Одним из типично противопоставляемых единичной реализации способов введения прецедентного феномена является реализация прецедента в качестве средства разнотипной интеграции и адаптации языковой формы к спектру семантических характеристик заимствующего текста. Данное положение приводит к фокусированию внимания на отношениях, выстраиваемых внутри языкового ряда и способах текстовой интеграции прецедентного феномена. Одним из значений, объединяющих несколько разнотипных средств семантико-структурной интеграции, выступает реализация логико-семантического термина аппроксимации, объединяющего совокупность языковых средств и способствующего инкорпорированию прецедента.

Согласно одному из используемых подходов, аппроксимация понимается как «метод сознательного упрощения излишне сложного теоретического знания с целью привести его в соответствие с потребностями и возможностями практики» [3]. Таким образом, сущность аппроксимации состоит в приведении двух единиц или сущностей к единому с позиции описываемого знаменателю, позволяющему рассматривать нечто как результат с позиции его приближенности или даже равноценности. Аппроксимация понимается, в том числе, и в качестве категориальной характеристики, отличной от компаративности и предполагающей учет референциальности прецедента с позиции заимствующего текста. С позиции аппроксимации явление инотекста предстает в качестве явления, содержащего большое количество семантических и ассоциативных компонентов, способствующих заимствованию феномена, что позволяет точечно указать на необходимый признак или свойство. Аппроксимация представляется одной из наиболее важных онтологических характеристик и реализуется в семантике промежуточных языковых единиц, что может приводить к формированию определенной шкалы аппроксимации. Необходимость описания разносторонних семантико-структурных средств реализации аппроксимации, разграничения метафорического и аппроксимального употребления, выявления особенностей реализации языковых средств выражения аппроксимации обусловливает необходимость данного исследования.

Наиболее широко распространенными типами языковых средств реализации аппроксимирования служат союзы, отражающие семантику подобия. Значительное количество средств синтактико-семантической реализации категории аппроксимации занимает использование союза *как* в качестве основного средства формирования и контекстуального внедрения фрагмен-

тов инотекста. При этом отмечается, что с позиции интерпретатора языковой ряд, следующий за компаративным союзом или иным синонимическим оборотом, воспринимается «мнимо тождествословным», поскольку семантика языкового средства, формирующая вторичную пропозицию, особым образом «отражает специфическое, нередко диалектно или стилистически маркированное знание о мире» [4, с. 8]. При этом, относительное несовпадение, и, следовательно, реализация аппроксимации может быть осуществлена с позиции анализа левого контекста, когда отдельный феномен рассматривается в качестве языкового аппроксиманта из-за несовпадения категорий и объема объектов, составляющих предмет и объект сравнения. Таким образом, разнообъемность и разнотипность описываемых явлений является одним из важнейших условий реализации аппроксимирования, благодаря которому становится возможным приближение инотекста к заимствующему его текстовому пространству.

Отдельным типом реализации аппроксимации выступает союз *как будто*, привносящий в категорию аппроксимации значение, связанное с гипотетической условностью реализации процесса или свойства. Союз *как будто* не включается в шкалу аппроксимальных значений, поскольку не позволяет рассматривать проявление функции или свойства градуально, а тип соотнесения, характерный для данного типа аппроксимации, воспринимается как носящий умозрительный характер: *Когда прапора спрашивали Дурака, знает ли он, кто теперь здесь сидит, они имели в виду именно Наума – олигарха № 1, кукловода, мастера закулисных игр и подковерной борьбы, который* ***как будто*** *даже шапку Мономаха на свою семитскую голову уже примерял* [6, с. 191].

Синонимичным средством проявления категории аппроксимации служит реализация союза *словно*. Определение семантики союза *словно* отсылает путем тождественного описания к семантике союза *как*; союз представляет ту же семантику, что и *как* [5, с. 139]: *Галицкий смотрел на него с таким обожанием,* ***словно*** *со страниц какой-нибудь дрянной книжки сошел Мерлин, дабы открыть ему тайны мира* [7]. Реализация аппроксимирования в данном случае осуществляется путем апелляции к универсально разделяемому и понятному для носителей лингвокультурного сообщества образу в его визуальном аспекте и прагматически основана на возможности синонимичной замены союзом *как*. Возможность иного типа интерпретации, основанного на условном характере репрезентации союза *словно*, не синонимичного значению *как*, не может быть осуществлена в данном случае, поскольку не содержит семы, отражающей гипотетический характер основания аппроксимации, а также поддерживается конкретным характером реалии, к которой осуществляется языковая апелляция.

Экспликация значения, выражаемого разнотипными языковыми единицами, свойственна не только для союзных средств компаративного типа, но и отражается в семантике глаголов и наречных оборотов, воспроизводящих семантику признакового или визуального подобия. Основными типами глагольных и наречных компонентов, реализующих семантику

уподобления, представляются глаголы и глагольные выражения *похож на…*, *напоминал (а)…*, *подобно*. Данные средства не ассоциированы исключительно с визуальным типом языкового сближения и позволяют актуализировать визуальный и предметный языковой код заимствования, где актуальным основанием сопоставления выступают фрагменты артефактного типа, актуальные для лингвокультуры, способы осуществления действий с ними или при помощи них.

Традиционным для фразеологии компаративных конструкций представлением является мысль о возможности выстраивания градуированной шкалы языковых реализации сравнения [4, с. 10]. Данный тезис позволяет рассматривать сравнение в качестве многоступенчатого и градуированного несколькими параметрами способа аппроксимации известного знания к знанию уже имеющемуся, строящемуся «на максимальной привязке семантики оборота к характеризуемому человеку, предмету, явлению или ситуации» [4, с. 9]: *Стояла надо мною,* ***как*** *Снежная королева, на новеньких коньках «Галифакс», руки в муфте, посреди Юсуповского сада* [8, с. 71]. Градуирование аппроксимальных компонентов возможно осуществить с опорой на два основных фактора – степень аспектуализации языкового образа и тип вводящего языкового средства. Структурно данные типы отсылают к возможности представления определенного типа знания в качестве максимально сближенного с описываемым объектом (осуществляется при помощи актуализации языковых средств *точь-в-точь, совсем как, вылитый*: *Сулейман-Василий подолгу находился в церкви, которая стала* ***совсем как*** *выброшенный на берег, выеденный чайками кит* [9, с. 63]), нейтрального (немаркированного) типа, указывающего на усредненный тип выражения подобия (нейтрально выраженный при помощи компаративных союзов *как* и *словно*): *Нельзя сказать, что оно тогда слетело с небес само по себе,* ***как*** *жар-птица* [10, с. 7]; наречных средств *похож на, подобен, напоминал*: *Все, все было необычно, на седьмом, недоступном для простых смертных этаже дома свободной прессы. Дверь кабинета оказалась не деревянной – стальной, и не квадратной – овальной,* ***похожей на*** *те, что были в приключенческом фильме «Тайна двух океанов», а еще она напоминала вход в огромный банковский сейф, виденный когда-то по телевизору* [6]), а также средств выражения минимальной степени аппроксимации (наречного оборота *слегка напоминал*; дерогативных маркеров *несчастный*, *фигов*, *хренов*), выражающих минимальную степень аппроксимального сходства с описываемым объектом. Дифференциация данных средств в пространстве текста отражает характер осуществления аппроксимации как механизма, позволяющего различным путем отразить сближение описываемого объекта с уже репрезентированным в сознании говорящего образом или их комплексом.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод относительно средств реализации категории аппроксимации в современном художественном тексте. Прагматика языкового сравнения позволяет свидетельствовать об особом типе конструкции, служащей средством формирования аппрокси-

мированного знания, наличием особых языковых средств, обеспечивающих реализацию данной характеристики, а также особым сферальным и тематическим ресурсом заимствования подобного знания. В основе деления исследуемых единиц на пропозициональные и номинативные лежит особый характер отражения единиц внеязыковой действительности, который отражается на языковом уровне путем воспроизведения реалий и событий. Пропозициональный тип описания прецедента в его структурно-синтаксическом представлении указывает на возможность отражения ситуативных характеристик путем реализации разнотипных средств текстовой адаптации инотекста к окружающему текстовому пространству. Основным логико-синтаксическим средством реализации аппроксимации служат совокупность союзных, адвербиальных и глагольных средств репрезентации отношений инкорпорирования, составляющих категорию аппроксимации. Аппроксимированное значение формируется путем реализации сложного комплекса семантико-пропозициональных средств, к числу которых относятся двойная пропозициональная связь, содержащая основание сравнения, союз или глагольный компонент, путем реализации которого функционирует данное основание, а также степень дискретизации образа, который предполагает реализацию одной из признаковых или функциональных характеристик прецедентного образа. Союзные средства также могут представлять собой градуальные способы апелляции к национально-детерминированному типу знания, разделяемого членами лингвокультурного сообщества. Типичными для современного художественного текста способами служат реализации стереотипной зоны градуирования аппроксиманта, связанного с реализацией союза *как* и *словно*, последний из которых не содержит идею о гипотетичности сравнения. Отдельным способом проявления аппроксимированности служит реализация союза *как будто*, значение которого не может быть представлено в рамках градуального проявления аппроксимации в силу наличия в ее составе категориальной семы гипотетичности реализации действия.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Караулов, Ю. Н.* Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М. : ЛКИ, 2010. – 264 с.
2. *Куайн, У. ван О*. Слово и объект [Электронный ресурс] / У. ван О. Куайн. – Режим доступа: https://gtmarket.ru/library/basis/4733/4739. – Дата доступа: 23.03.2022.
3. Аппроксимация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://gtmarket.ru/concepts/7225. – Дата доступа: 22.01.2022.
4. *Мокиенко, В. М.* Большой словарь русских народных сравнений / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2008. – 800 с.
5. Словно // Словарь русского языка : в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований ; под ред. А. П. Евгеньевой. – М., 1999. – Т. 4. – С. 139.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРИМЕРОВ

6. *Залотуха, В.* Свечка. Т. 2 [Электронный ресурс] / В. Залотуха. – Режим доступа: http://surl.li/bphgd. – Дата доступа: 23.03.2022.
7. *Быков, Д.* Остромов, или Ученик чародея [Электронный ресурс] / Д. Быков. – Режим доступа: http://flibusta.site/b/226611/read. – Дата доступа: 23.03.2022.
8. *Водолазкин, Е. Г.* Авиатор / Е. Г. Водолазкин. – М. : АСТ, 2016. – 410 с.
9. *Снегирев, А.* Вера / А. Снегирев. – М. : Э, 2016. – 288 с.
10. *Маркиш, Д.* Тубплиер / Д. Маркиш. – М. : Э, 2016. – 352 с.

А. С. Баханович
г. Минск, Беларусь

МЕТОДИКА ВЫЯВЛЕНИЯ ИРОНИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ТЕЛЕВИЗИОННОМ ДИСКУРСЕ

Телевизионная отрасль, безусловно, одна из основных по степени влияния форма масс-медиа. Телевидение, будучи одним из видов массовой коммуникации не только отражает тенденции развития социума, но и оказывает воздействие на социокультурное восприятие, язык, убеждения зрителя. Использование иронии в творческой практике телевидения помимо интеллектуальной формы критики и снисходительного вуалирования насмешки выполняет еще и аттрактивную функцию, фокусирует внимание на том медиа-продукте, который вещание несет в массы.

Исследование носит междисциплинарный характер поскольку совмещает в себе методы таких смежных с лингвистикой дисциплин, как литературоведение, прагмалингвистика, социолингвистика, психолингвистика, дискурсология, теория речевой коммуникации, журналистика.

Цель работы состоит в организации процесса поиска иронического высказывания в видеотексте посредством формирования механизма создания данного дискурсивного явления. Под «механизмом» будем понимать «последовательность состояний, процессов, определяющих какое-нибудь действие, явление» [1].

Материалом исследования послужили иронические контексты, выявленные в британской телепередаче Top Gear, представленной в формате телевизионного документального фильма для телеканала BBC. Объем исследуемого материала – 10 выпусков (15 часов звучания видеотекста в чистом виде – без рекламы), транслируемых в 2002–2021 годах. Выбор для исследования указанной программы детерминирован экспериментальным среди автомобильных шоу форматом, в котором вместо скрупулезного освещения технических характеристик транспортного средства отдается приоритет новаторству в области автомобилестроения, экстремальному испытанию машин и навыков ведущих в самых отдаленных уголках света.

Экспертами программы выступают Джереми Кларксон, Ричард Хаммонд и Джеймс Мэй, стиль работы которых можно охарактеризовать как «гонзо-журналистика». Данное направление в журналистике характеризуется погружением репортера в ситуацию в качестве активного участника, субъективностью повествования, отсутствием правил и цензуры, активным использованием категорий комического (иронии, сарказма, юмора), отсутствием понятия «не для протокола». Доминирование личностного начала сегодня является основополагающим признаком успешной подачи информации.

Прежде всего конкретизируем понятия «дискурс» и «телевизионный дискурс». Согласно определениям дискурса, сформулированным Н. Д. Арутюновой, Е. С. Кубряковой, О. В. Александровой, М. Н. Кожиной, В. Е. Чернявской, В. И. Карасиком, Т. П. Карпилович, П. Серио, дискурс – это тематически соотнесенные тексты, за которыми стоит особая грамматика, лексикон, синтаксис, семантика.

Т. А. Ван Дейк предложил вывести дискурс за пределы текста и определил его как «сложное единство языковой формы, значения и действия, которое соответствует понятию «коммуникативное событие» [2, с. 46]. В последующем его идеи развивали Ю. Н. Караулов и В. В. Петров, отразив их в следующей дефиниции: дискурс – это «сложное коммуникативное явление, включающее, кроме текста, еще и экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели адресата), необходимые для понимания текста» [3, с. 8].

Кроме того, говоря о дискурсе, не следует забывать и об экстралингвистических факторах, которые являются неотъемлемой частью этого сложного коммуникативного явления [4]. Т. П. Карпилович, солидаризуясь с данным мнением, утверждает: «дискурс – это текст в совокупности со всеми факторами экстралингвистического порядка. Следовательно, к дискурс-категориям относятся и все категории текста как результата дискурсивного процесса. Ряд традиционно выделяемых категорий текста (информативность, модальность и когерентность) являются дискурсивными, поскольку эти категории актуализируются именно в процессе создания или порождения текста, т.е. в дискурсе» [5, с. 22]. Дискурс как лингвистическая категория – многоаспектный объект исследования. Нельзя не принять во внимание опыт зарубежной лингвистической науки и понимания термина «дискурс». Так, согласно дефиниции М. Фуко, дискурс – «это тонкая контактирующая поверхность, сближающая язык и реальность, смешивающая лексику и опыт» [6, с. 49].

Определим термин «телевизионный дискурс». Многообразие видов дискурса и их жанровых разновидностей, которые различаются по структурно-композиционным и тематическим признакам, не представляется возможным зафиксировать в качестве обособленной структуры. Например, составной частью телевизионного дискурса могут быть юридический, политический, религиозный, если формат телевизионного сообщения сопряжен с законом, политикой или религией.

В любом случае в ситуации социального взаимодействия телевизионный дискурс реализуется как коммуникация говорящего и телеаудитории, дифференцирующейся по различным возрастными, профессиональными, культурным параметрам.

Мы базируемся на следующем определении М.Е. Фролова: телевизионный дискурс представляет собой «многокомпонентное образование, функционально-содержательным ядром которого является программа привлечения, завоевания и удержания внимания адресата. В формировании содержательной сущности такой структуры принимают участие прежде всего его участники: автор сообщения в теледискурсе и адресат» [7, л. 27–28].

Поскольку выбранное в качестве источника материала исследования телевизионное шоу Top Gear создатели классифицируют как серию документальных фильмов, дефинируем данное понятие, обратившись к исследованиям по кино- и теледокументалистике, работам В. С. Дробашенко («Пространство экранного документа», 1986) С. А. Муратова («Пристрастная камера», 2004), В. А. Саруханова («Азбука телевидения», 2003), и Л. Ю. Мальковой («Современность как история: реализация мифа в документальном кино», 2002), в которых документалистика определяется, как «экранное воплощение реально происходивших событий. За счет не просто фиксации, но и осмысления материала, раскрытия внутренней сути изображаемых на экране фактов и явлений, документалистику справедливо причисляют к виду экранной публицистики» [8, с. 48].

«Иронию» мы определяем, как притворное изображение отрицательного явления в положительном виде с целью его осмеяния и дискредитации, основанное на выражении оценочного значения, заведомо контрастирующего с буквальным смыслом. В большинстве случаев отрицательное отношение говорящего к предмету обсуждения преобладает над положительным.

Определим основные условия формирования иронии в телевизионном дискурсе. Важнейшей особенностью иронии является **двуплановость/ двусмысленность**, под которой подразумевается наличие двух смыслов (позитивного и негативного, реального и фиктивного): *James May: I've got a better idea. Why don't we say to people, they can put in bids to put their logo on the bottom of Richard Hammond's car? It is very likely that the chances are… (gesticulates) Imagine the commentary: "Here comes Richard Hammond. Oh, no, he's gone off! Pepsi"* 'Джеймс Мэй: Я придумал кое-что получше. Почему бы нам не начать размещать рекламу на днище машины Ричарда Хаммонда? Весьма вероятно, что многим повезет. Представьте себе такой текст: «А вот и Ричард Хаммонд. О нет, он перевернулся. Пепси»' (episode "The Fall Guys").

В данном контексте применяется стратегия вопросительности, которая реализуется при помощи риторического вопроса, содержащего очевидный алогизм – размещение рекламы на днище машины. Знание экстраситуационного контекста, выходящего за границы локальной беседы, интенсифицирует ироническую интенцию автора в адрес соведущего, поскольку Ричард Хаммонд – рекордсмен по количеству аварий, во время тест-драйва многомилионных суперкаров. Двойственность трактовки и контекстуальная относительность при интерпретации иронии расценивается как методологическая максима. Из явного расхождения с широким контекстом очевидно, что положительная оценка *better idea* 'идея получше' в отношении априорной абсурдности «промоакции Pepsi посредством ДТП» порождает противоположную импликацию.

Наличие в контексте смыслового и семантического рассогласования – **некогерентности** служит основанием для поиска импликативного смысла:

Richard Hammond: Jeremy has been approached to be the ambassador for a vineyard in the South of France.

Jeremy Clarkson: Yes, I have. Imagine a better job than that.

Richard Hammond: How's that going to go? "Where is our magnificent Ambassador?" "He's out the back, completely clattered, where he always is."

James May: Sorry – he's down with the blue devils again. Ambassadorial blue devils.

'Ричард Хаммонд: Джереми предложили стать послом винодельческого хозяйства с юга Франции.

Джереми Кларксон: Да, было дело. Лучше работы не придумаешь, верно говорю?

Ричард Хаммонд: Как вы себе это представляете? А где тут наш великолепный Посол? «Да он где-то там, в стельку пьяный. Ну, как обычно».

Джеймс Мэй: Прошу прощения. Он там с приступом белой горячки. Амбассадорской горячки' (episode "The Fall Guys").

Показательный пример антифразиса, который базируется на нарочито одобрительном использовании эмоционально-оценочной лексики – *magnificent* 'великолепный', которое имеет положительное оценочное значение, однако употребляется для выражения упрека и порицания, что очевидно только исходя из контекста. Сопоставление двух планов, притворного комплимента и предопределяемых последствий в виде белой горячки, приводит к формированию некогерентности. Обличительный пафос направлен на ироническое изобличение пристрастий объекта иронии, Джереми Кларксона, и несовместимости алкогольного психоза с должностью дипломатического представителя высшего ранга.

Оценочность и **диалогичность** высказывания являются принципами иронического взаимодействия участников контекста:

Jeremy Clarkson: So we've got to build something that's faster than a normal ambulance. (James May drives up in a hearse).

Richard Hammond: It's a hearse! It is a hearse, James. It's what you put dead people in!

James May: Well, look at it this way. If you lose the patient, which does happen, you've still got a job. But look at the plus sides – it's very fast, it's very smooth, refined. It's the right shape for patients already. This is a type of car that has actually been misused for years.

Richard Hammond: Tell you what it would make – brilliant camper van.

Jeremy Clarkson: Yeah, yeah, good ice-cream van as well. Or burger van, anything like that, anything van-like. Yes, yes, but not an ambulance.

'Джереми Кларксон: Итак, нам нужно построить что-то быстрее обычной машины скорой помощи. (Джеймс Мэй подгоняет катафалк).

Ричард Хаммонд: Это катафалк, катафалк, Джеймс! Туда кладут мертвых людей!

Джеймс Мэй: Да, но посмотрите на это с другой стороны. Если ты потеряешь пациента, а это произойдет, у тебя все равно будет работа. Посмотрите на положительные стороны – она очень быстрая, очень мягкая, изысканная, правильной формы для пациентов, наконец. Этот тот тип авто, который, фактически, все эти годы использовался неправильно.

Ричард Хаммонд: Сказать, что бы из нее отлично вышло – отличный дом на колесах.

Джереми Кларксон: Да, да. А еще хороший фургон мороженщика. Или фургон с бургерами, что-то вроде этого. Что-нибудь «фургонного типа». Но не скорая помощь' (episode "Homemade Ambulance").

Говорящим применяется стратегия рационального воздействия на адресата посредством абсурдизации высказывания, в качестве модифицированной скорой помощи ведущий предлагает использовать катафалк – транспортное средство, предназначенное для перевозки гроба с телом умершего, что явно оскорбительно по отношению к пациентам. Описываются псевдоположительные достоинства катафалка-скорой, что можно расценить, как заведомо абсурдную информацию нарушающую максиму качества информации Грайса. При помощи положительно окрашенных оценочных прилагательных *right shape for patients* 'правильной формы для пациентов'; *brilliant camper van* 'отличный дом на колесах'; *good ice-cream van* 'хороший фургон мороженщика' автор имплицирует отрицательную оценку, что является – определяющим фактором данного иронического высказывания, так как ирония указывает на что-то, что не соответствует ожиданиям с целью – дать критическую оценку.

Использование возвышенной лексики, лексем, относящихся к научному и официально-деловому стилям, в обыденных ситуациях и контекстах, нарочито ложная семантика самого высказывания также приводит к возникновению комического эффекта [9, с. 343–345]. Высокая лексика, в которой фиксирована функция сигнализации иронии выявлена в следующем контексте:

Jeremy Clarkson: Because I was born in Yorkshire. Every single one of my family back to the 17th century's from Yorkshire. I'm the most Yorkshire person in the world.

Richard Hammond: Yorkshire people are notable for speaking their mind. We never know what you're thinking. It's just...

Jeremy Clarkson: What am I thinking now?

Richard Hammond: You're thinking you're sagacious and I'm an irritating little short-arse.

'Джереми Кларксон: Просто, я родился в Йоркшире. Начиная с 17 века, вся моя семья родилась в Йоркшире. Я самый йоркширский человек в мире.

Richard Hammond: Йоркширцы знамениты тем, что открыто высказывают свое мнение. Мы никогда не знаем, о чем ты думаешь. Все дело в…

Джереми Кларксон: О чем я сейчас думаю?

Richard Hammond: Ты думаешь, что ты самый сообразительный, а я назойливый мелкий коротышка' (episode "Enviro-mental").

Ирония основана на исключительной лексической сочетаемости: в качестве притворного комплимента используется прилагательное *sagacious* ‘благоразумный/сообразительный’ свойственное в большей степени художественному стилю и относящееся к книжному словарю, в комбинации с ненормативной лексикой *an irritating little short-arse* ‘назойливый мелкий коротышка’. Наигранное возвеличивание на фоне самоумаления и способствующего фактора, в виде контекста с преувеличенным утверждением *I’m the most Yorkshire person in the world* ‘Я самый йоркширский человек в мире’ служит сигналом иронии.

Ироническая коммуникация, по мнению В. И. Карасика, невозможна без **деонтической оценки**, которая манифестируется в тексте/дискурсе, посредством квалификации чего-либо с позиции противопоставления данного/должного:

Jeremy Clarkson: Gentlemen, I can see what’s happened. You’re speechless, because all the words in your head have been sucked out by the magnetism of my genius. I made the most environmentally friendly car in the world from bone and skin.

Richard Hammond: Bones are no good for this. You can’t use bones to make cars.

Jeremy Clarkson: Why not? When your dog dies what do you do now?

Richard Hammond: You bury it. I don’t turn her into a boot lid! So as Granny gets older does the family sit around planning a new little hatchback?

‘Джереми Кларксон: Джентльмены, я вижу, что происходит. Вы молчите, потому что все слова в вашей голове вытеснил магнетизм моего внутреннего гения. Я сделал самый экологичный в мире автомобиль, из костей и кожи.

Ричард Хаммонд: Кости не подходят для этого. Из костей нельзя делать кузов.

Джереми Кларксон: Почему нет? Что делать, когда собака умирает?

Ричард Хаммонд: Хоронить, а не делать из нее крышку багажника! Когда бабуля состарится, семья садится вокруг и планирует новый маленький хэтчбек?’ (episode “Enviro-mental”).

Ирония создается посредством гротескного риторического вопроса *so as Granny gets older does the family sit around planning a new little hatchback?* ‘Когда бабуля состарится, семья садится вокруг и планирует новый маленький хэтчбек?’, поскольку продуцентом создается причудливый образ, соединяющий гипертрофированный образ, надуманность, пренебрежение логическим рассуждением и эмоционально-оценочный компонент. Данный образ одновременно отталкивает и вызывает эмоциональный отклик, поэтому считается гротескным. Такой прагматический критерий как деонтическая оценка, связанная с пониманием «как должно» в сочетании с ироничным характером риторического вопроса, придает контексту ироническую образность.

Суммируем описанные выше критерии поиска иронии в телевизионном дискурсе: 1) два плана высказывания (положительный/отрицательный), двуплановый контекст, содержащий изложение ситуации и оценку адресанта, направленную на адресата или третье лицо; 2) некогерентность (намеренное нарушение смысловой целостности) высказывания, противоречивость, оппозиция; 3) преобразование информации, смещение фокуса внимания со смыслового наполнения контекста на воплощение личной точки зрения, выражение оценки; аксиологическая и деонтическая оценка; 4) несоответствие действий продуцента реальности, притворство; 5) использование лексем, принадлежащих к высокой лексике в издевательской манере и неуместном контекстуальном окружении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Совет. энцикл., 1987. – 750 с.
2. *Дейк, Т. А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация : сб. работ / Т. А. ван Дейк ; сост. В. В. Петрова ; пер. с англ. под ред. В. И. Герасимова ; вступ. ст. Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова. – М. : Прогресс, 1989. – 310 с.
3. *Караулов, Ю. Н.* От грамматики текста к когнитивной теории дискурса / Ю. Н. Караулов, Ю. Н. Петров // Язык. Познание. Коммуникация : сб. работ / Т. А. ван Дейк ; сост. В. В. Петрова ; пер. с англ. под ред. В. И. Герасимова. – М., 1989. – С. 5–11.
4. *Петрова, Н. В.* Текст и дискурс / Н. В. Петрова // Вопр. языкознания. – 2003. – № 6. – С. 123–131.
5. *Карпилович, Т. П.* Коммуникативные категории научного дискурса в контрастивном освещении / Т. П. Карпилович // Контрастивные исследования языков и культур : материалы III Междунар. науч. конф., Минск, 25–26 окт. 2017 г. : в 2 ч. / Мин. гос. лингвист. ун-т ; редкол.: Т. П. Карпилович (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2018. – Ч. 1. – С. 21–25.
6. *Фуко, М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко ; сост., пер. с фр., коммент. и послесл. С. Табачниковой. – М. : Магистериум : Касталь, 1996. – 447 с.
7. *Фролов, М. Е.* Телевизионный дискурс информационно-аналитических программ: на материале программ криминально-правовой тематики НТВ : дис. … канд. филол. наук : 10.01.10 / М. Е. Фролов. – Тверь, 2004. – 203 л.
8. *Саруханов, В. А.* Азбука телевидения / В. А. Саруханов. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 223 с.
9. *Шатуновский, И. Б.* Ирония и ее виды / И. Б. Шатуновский // Логический анализ языка: языковые механизмы комизма : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т языкознания ; отв. ред. Н. Г. Арутюнова. – М., 2007. – С. 340–372.

М. Г. Богова, А. О. Подлуцкий
г. Минск, Беларусь

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЭП-ДИСКУРСА

Рэп (англ. *rap, rapping* ‘стук, удар’) – название музыкального жанра, появившегося в Америке 50 лет назад, особая форма вокальной подачи – ритмичный речитатив, включающий в себя не только рифму, ритмичную речь, но и уличный жаргон, обычно читающийся под музыку с тяжелым битом. Он быстро получил признание среди молодежи во всем мире и, хотя сегодня поисковики вполне привычно выдают словосочетание «украинский и российский рэп-исполнитель», «казахстанский рэп», «русский рэп со смыслом» и даже «гангста рэп русский», в первую очередь, он ассоциируется с афроамериканскими исполнителями.

Рэперы в своих песнях затрагивают самые различные темы, используют средства выразительности, чтобы придать текстам ясность, объяснить мысль, сделать свои строки сильными и действенными. Выразительные средства языка И. Р. Гальперин [1] разделяет на фонетический, лексический и синтаксический уровни. К фонетическому уровню относятся ритм, рифма, аллитерация, ономатопея и т. д.; к лексическому – эпитеты, метафоры, перифразы, сравнения, гиперболы и др.; синтаксический уровень охватывает инверсию, риторический вопрос, бессоюзие, многосоюзие, повторы, хиазм, нарастание и т. д.

Рассмотрим, какие средства используются в треках в открытом доступе, которые размещены на сайте https://genius.com. Говоря о фонетических средствах, следует начать с **рифмы**. Существует несколько классификаций рифм, первая – по расположению в строках ударных слогов; таким образом, рифмы делятся на мужские, женские и дактилические. В мужских рифмах ударение падает на последний слог, в женских – на предпоследний слог, а в дактилических – на третий с конца. В рэп-композициях широко используются все виды рифм из данной классификации, к примеру, в песне *DNA* ‘ДНК’ американского хип-хоп-артиста и автора-исполнителя Кендрика Ламара (англ. *Kendrick Lamar Duckworth*) можно увидеть все три вида, стоящих практически друг за другом:

Женская рифма:

I was born like this, since one like this, immaculate con[‘ce]ption.

I transform like this, perform like this, was Yeshua new [‘we]apon.

Сразу же за ней идет мужская рифма:

*I don’t contemplate, I meditate, then off your f**king [‘head].*

This that put-the-kids-to-[‘bed].

А еще через несколько строк – дактилическая:

Yeah, that’s him again, the sound that engine in is [‘like] a bird.

You see fireworks and Corvette tire skrrt the [‘bou] levard.

Важно упомянуть, что и женская и дактилическая рифмы могут быть составными, т. е. ударение может падать не на третий слог с конца одного последнего слова, а на третий слог с конца строки, как в приведенной выше дактилической рифме.

Следует различать варианты **расположения рифмующихся строк в строфе**: выделяют рифмы парные, сквозные, перекрестные и кольцевые.

Чаще всего в рэпе встречаются парные рифмы – рифмовка двух идущих одна за другой строк обозначается схематически как *aa bb*. Их можно найти в любой композиции, например:

I'm the young city bandit, hold myself down single-handed.
For murder raps, I kick my thoughts alone, get remanded
Born alone, die alone, no crew to keep my crown or throne
I'm deep by sound alone, caved inside, 1,000 miles from home.

Нередки и сквозные рифмы, когда рифмуемый слог связывает четыре строки, схематически отображаемых как *aa aa*. Примером может служить отрывок из песни "Bring the noise" от *Public enemy*:

The uncannable D, Public Enemy Number One
Five-O said, "Freeze!" – and I got numb
Can I tell 'em that I really never had a gun?
But it's the wax that the Terminator X spun.

Перекрестная рифма – организация четверостишья таким образом, чтобы первая строка рифмовалась с третьей, а вторая – с четвертой, схематически отображается как *ab ab*. Данный тип рифмы встречается реже предыдущих, например:

Who booked the clown? I lock jaws like a blue nose, foes
Keep your mouth closed or you can see the solar
I got connections that guaranteed to see closed doors
You hear that underground sonar

При кольцевой рифме первая строка рифмуется с четвертой, а вторая с третьей, схематично данный тип рифмы записывается как *ab ba*. Кольцевые рифмы в рэпе – редкость. Объяснить это можно тем, что динамичность и скорость, к которой стремятся большинство рэперов, легче достигается парным вариантом рифмы [1, с. 38]. Однако этот вид рифмы также присутствует в треках, например:

Mister (Mister) Big Willy, if you really wanna know (Know, know)
Ask Chilli, could I be a silly ho? (Ho, ho) Not really
T-Boz and all my señoritas are steppin' on your FILAs
But you don't hear me though (But you don't hear me though).

Пример можно оспорить, т.к. «окольцованная» рифма не является рифмой между стоящими в финальной позиции каждой строки слогами, а только внутренней рифмой.

Внутренняя рифма является важным элементом ритмической организации рэп-текстов. Часто рэп-исполнители могут рифмовать не финальные слоги, а слоги, стоящие в других позициях, как в строке *T-Boz and all my señoritas are steppin' on your FILAs*, где зарифмованы слова *señoritas* и *FILAs*. Рифмы такого рода, когда финальный слог рифмуется со слогом в середине строки, называются внутренними (англ. – *internal*) [2].

Встречается и смещенная рифма (англ. *off-centered rhyme*). Здесь финальный слог одной строки рифмуется со слогом в середине следующей строки:

*Wipe the sweat off my dome, spit the phlegm on the **streets**.*

*Suede Timbs on my **feets** makes my cipher complete.*

Примечательным очень редким приемом является холо-рифма (англ. *holorime*, где приставка *holo-* означает ‘полный, целый’, т. е. рифма целой строкой) – все или большая часть слогов одной строки рифмуется со слогами другой:

The worst hated God who perpetrated odd favors.

Demonstrated in the perforated Rod Lavers.

Еще одним важным фактором ритмической организации в рэпе выступает **аллитерация** – стилистический прием, подразумевающий повторение одинаковых (или акустически однородных) согласных звуков. С использованием этого приема строились целые композиции, к примеру, вся песня “M&N” исполнителя *Raekwon* (сценический псевдоним Кори Квонтрэлла Вудза – англ. *Corey Quontrell Woods*) построена на аллитерации: сначала повторяется звук [m], потом – [n]:

***M**ultimillion dollar **m**ansions **m**anufactured **m**elanin **m**ud*

*Through this **m**etropolis*

***M**illimeters are **m**et with the **m**ufflers*

***M**y **m**ethod is **m**editative **m**usical **m**edicine*

*With sergeant **m**entality **m**echanisms.*

На повторении схожих звуков основан прием **ассонанс** – повторение одинаковых (или акустически однородных) гласных звуков. Примером могут послужить строки из песни “Patiently waiting”, написанные *Eminem* (сценический псевдоним Маршалла Брюса Мэтерса III – англ. *Marshall Bruce Mathers III)*). Во всех выделенных словах повторяется сочетание гласных звуков [ei]:

***They** think **they**’re crazy, but **they** ain’t crazy, let’s **face** it, shit, **ba**sically.*

***They**’re just **play**in’ sick, **they ain**’t shit, **they ain**’t **say**in’ shit – **spray** ‘em, 50.*

***A** to the **K**, get in the **way**, I’ll bring Dre and them with me.*

*And turn this **day** into f**kin’ **may**hem, you **stay**in’ with me?*

Ономатопея или, иными словами, звукоподражание выстрелам, взрывам и т. п. находит в рэп-текстах широкое применение. Судить об этом можно по треку “Man’s not hot”, вышедшему в 2017 г. – пародии на рэперов, злоупотребляющих этим приемом:

The ting goes skrrah (Ah)

Pop, pop, ka-ka-ka (Ka-ka)

Skidi-ki-pop-pop (Pah)

And a pu-pu-brr-boom (Boom)

Ski-ya (Ah)

Du-du-ku-ku-dun-dun (Dun)

Poom, poom

You dun know

Еще одним примером является популярный трек певца *KRS-one* (артистическим псевдонимом Лоренса Паркера – англ. *Lawrence "Kris" Parker*) под названием "Sound of the police" с подражанием звукам полицейской сирены:

Woop-woop*! That's the sound of da police*

Woop-woop*! That's the sound of da beast*

Woop-woop.

Исполнители, применяя все вышеупомянутые приемы ритмической организации каждой песни, создают свой неповторимый «флоу» (англ. *flow*, 'поток'), другими словами, то, как они преподносят себя – уникальный у каждого актера способ подачи материала, манера исполнения или стиль читки.

Следующим уровнем выразительных средств является **лексический**. Поскольку рэп на данный момент – жанр с достаточно длинной историей развития и большим корпусом текстов, вызывает интерес то, как именно каждый рэпер подчеркивает свою индивидуальность, используя тот или иной троп. Популярный «имидж» – «богатый рэпер» или «непобедимый, непревзойденный, самый техничный рэпер». Эти и другие архетипические образы конструируются рэперами с помощью набора выразительных средств.

В следующих строках, рэпер *Raekwon* (сценический псевдоним Кори Квонтрэлла Вудза (англ. *Corey Quontrell Woods*) в композиции "Protect Ya Neck" говорит о себе как о рэп-убийце (*assassinator*), отсылая к **синониму** *kiler* и использованию глагола *to kill* в значении 'удивлять, восхищать'. Свои рифмы (по их силе) он сравнивает с Арнольдом Шварценеггером:

Rae got it goin' on, pal, call me the rap assassinator

Rhymes rugged and built like Schwarzenegger

Метонимия – троп, предполагающий замену слова другим, связанным по смыслу – широко используется рэперами. Так, *Jay-z* (псевдоним Шона Кори Картера – англ. *Shawn Corey Carter)* в песне "Run This Town" называет свою машину *wheels* 'колеса', упоминает дорогую эксклюзивную марку авто высшего класса – *May* (здесь, нем. *Maybach* [ˈmaɪbax] 'Майбах'), чем и подчеркивает свой социальный статус:

"Is that a May – what?!" "Baby, these wheels."

Тропы могут использоваться и для создания совсем другого образа. В песне "Swimming pools", Кендрик Ламар использует **гиперболу** не для самовосхваления, а для дальнейшего создания образа молодого человека, поддающемуся групповому давлению сверстников:

Nigga, why you babysitting only two or three shots?

I'mma show you how to turn it up a notch

First you get ***a swimming pool full of liquor****, then you dive in it.*

'Сначала вы **наполняете бассейн спиртным**, а потом ныряете в него'.

Встречается в рэпе и **зевгма** – фигура речи, которая подразумевает использование одного и того же глагола в разных смыслах (как в русском

выражении *идет дождь и студент*). В песне Тревиса Партера (англ. *Travis Porter*) под названием “Freaky Girl” благодаря этому тропу создается образ обедневшего и оставшегося с разбитым сердцем человека:

*She **broke** my **heart** and my **bank account***
I’m deep in a trance and I ain’t comin out.
‘Она **разбила** мое **сердце** и мой **банковский счет**’.

Прошедшее время глагола *break* ‘разбивать сердце’ – *broke*, ср. *broke* – ‘разориться, обанкротиться’.

Интересным примером **иронии** могут послужить следующие строки из песни “Great day” исполнителя *MF DOOM* (так себя именует на сцене Дэниел Думилей – англ. *Daniel Dumile*):

*Spit so many verses sometimes my jaw **twitches***
One thing this party could use is more... ahem
***Booze**, put yourself in your own shoes*

Конец первой строки *twitches* задает слушателю ожидаемую рифму – легче всего во второй строке поставить слово *bitches* ‘вульгарное слово, обозначающее женщин’, подходящее по смыслу и вписывающееся в ритм, однако исполнитель заменяет его на *booze* ‘выпивка’, иронизируя таким образом саму мысль о другой рифме.

Особенно популярны в рэпе **цитаты и аллюзии**: рэперы используют имена своих коллег, названия брендов, студий, марок машин, музыкальных лейблов, цитаты из комиксов, фильмов, книг и песен других исполнителей, радиопередач и т. д. К примеру, в песне “Empire State of Mind” *JAY-Z* употребляет названия района Нью-Йорка – Бруклин, а сразу за ним – элитного пентхауса в Трайбеке, называет Де Ниро, а позже имя Фрэнка Синатры – это позволяет рэперу показать, чего он добился, утвердить верность своим корням: *… but I’ll be hood forever* ‘… но я навсегда останусь “своим” парнем с квартала’:

Yeah, I’m out that Brooklyn, now I’m down in Tribeca
Right next to De Niro, but I’ll be hood forever
I’m the new Sinatra, and since I made it here.

Само название композиции “Empire State of Mind” – аллюзия на трек “N.Y. state of mind”, который считается классикой хип-хопа в исполнении *Nas* (англ. *Nas* [nɑːz] ‘Нас’, настоящее имя певца – Насир бин Олу Дара Джонс).

Рэперы часто искажают цитаты, используя уже существующий материал, для передачи своего смысла, напр., *Joey Bada$$* (псевдоним Джоуи Бэдэсса – англ. *Joey Badass* – стилизован) в песне “Paper Trail$” играет цитатами из классики хип-хопа – трека *C.R.E.A.M* (акроним *Cash Rules Everything Around Me* ‘Наличка управляет всем вокруг меня’) хардкор-рэп группы *Wu-tang clan*. Оригинальная строка *Cash Rules Everything Around Me* изменена: *Cash **ruined** everything around me* ‘Наличка разрушает все вокруг меня’.

Далее, взяв из той же песни фразу *It’s the dollar dollar bill, y’all*, исполнитель добавляет свою интерпретацию:

It’s the dollar dollar bill, y’all
*It’s the dollar dollar bill, it’s **the dollar bill that kills, y’all***

‘Это долларовая, долларовая купюра, это **долларовая купюра, которая убивает всех вас**’.

Группа выразительных средств **синтаксического** уровень очень активно используюеся в творчестве рэп-исполнителей.

Риторические вопросы позволяют рэперам установить связь с аудиторий. К примеру, *Eminem* в треке “The Real Slim Shady” обращается к аудитории, говоря о своей мотивации к творчеству:

You think I give a damn about a Grammy?!

‘Думаете, мне наплевать на Грэмми?!’

Подразумевается отрицательный ответ, возможная интерпретация – творчество и есть самоцель.

Часто в рэп-текстах встречаются **анафора** и **эпифора** – повторения языковых элементов, будь то звуков, слов или групп слов, в начале или в конце каждого параллельного ряда, строк. Использование приема анафоры привлекает внимание слушателей и добавляет эмоциональность и экспрессивность повествованию, как повторов *How you gon’…?* ‘Как ты собираешься…?’, *How we gon’…?* ‘Как мы собираемся…?’ в песне “The Old Us” Маркуса Хопсона (англ. *Marcus Hopson*):

How you gon’ *leave me hanging?*

How you gon’ *leave me achin’?*

I never did get my closure, so how you gon’ mediate it?

How you gon’ *be when Zade is old enough to understand that his daddy isn’t around?*

How we gon’ *be related?*

Приведем пример эпифоры *Jesus walks with me* ‘Иисус шагает вместе со мной’ в композиции “Jesus Walks” американского рэпера Канье Омари Уэста (англ. *Kanye West*):

God, show me the way because the Devil’s tryna break me down.

Jesus walks with me.

The only thing that I pray is that my feet don’t fail me now.

Jesus walks.

And I don’t think there’s nothing I can do now to right my wrongs.

Jesus walks with me.

I wanna talk to God but I’m afraid ‘cause we ain’t spoke so long.

Jesus walks with me

Встречается в текстах рэп и **бессоюзие**: в песне “Encore” исполнителя *JAY-Z* оно используется одновременно с цитатой:

And I need you to remember one thing (one thing)

I came, I saw, I conquered ‘Пришел, увидел, победил’

Произведение “Lose Yourself” рэпера *Eminem* – это пример **многосоюзия**:

I’ve been chewed up ***and*** *spit out* ***and*** *booed off stage*

But *I kept rhymin’* ***and*** *stepped right in the next cipher.*

‘Меня **и** пережевывали, **и** на меня плевали, **и** прогоняли со сцены.

Но я продолжил рифмовать **и** втиснулся в следующий рэп-баттл’.

Таким образом, в своих композициях рэп-музыканты используют большое разнообразие выразительных средств языка всех уровней для увеличения выразительности речи и создания образа лирического героя. Эти приемы позволяют исполнителям играть с ритмом и ожиданиями слушателей, а также конструировать свой собственный уникальный, привлекающий внимание образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гальперин, И. Р.* Очерки по стилистике английского языка / И. Р. Гальперин. – М. : Изд-во литер. на иностр. яз., 1998. – 459 с.
2. *Chris-skomra*. Rhyme Scheme Rap [Electronic Resource] / Chris-skomra. – Mode of access: https://goo.su/jsc8. – Date of access: 31.01.2022.

П. П. Глазко
г. Минск, Беларусь

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ ОЦЕНОЧНОГО МОДУСА В ЖАНРАХ МЕДИЙНОГО ДИСКУРСА БЕЛАРУСИ

Стремительное развитие информационных технологий оказало существенное влияние на преобразование характера и способов коммуникации между людьми. Медийное пространство, помимо чисто информирующей, стало выполнять и функцию развлекательную, а также превратилось в основной источник знаний об окружающем мире [1; 2]. В этой связи все чаще говорят о появлении нового человеческого вида – человека медийного, «бытие которого в значительной степени определяется и формируется медиаконтентом, производимым медиаиндустрией и потребляемым обществом по мере усиления медиатизации экономических и социальных процессов» [3, с. 54].

Закономерно, что в современной дискурсологии и медиалингвистике исследовательский фокус смещается в сторону различных проявлений дигитализации языка. Одним из наиболее примечательных преобразований языка в цифровой среде является больший убедительный потенциал информации, представленной читателю сквозь призму субъективного восприятия и интерпретации автора, по сравнению с информацией, позиционируемой как объективный факт [4; 5; 6].

В данном контексте развития медиапространства модусная категория оценочности представляют особый интерес по ряду причин. Во-первых, это обусловлено антропоцентрической значимостью оценки, а именно тем фактом, что в ней объективируется личностное бытие. Во-вторых, оценивание как важнейший компонент дискурсивной обработки информации в значительной степени детерминирует субъективный характер не только коммуникации, но и познания. Это является особо значимым в контексте интегра-

тивного подхода к изучению категориальных сущностей, раскрывающего особенности взаимодействие языковых и ментальных процессов. В-третьих, в условиях растущей персонализации общения в рамках медийного пространства возникает потребность в конкретных методах определения, анализа и интерпретации субъективной составляющей транслируемых смыслов.

Как вполне обоснованно отмечает Т. В. Маркелова, «ни один понятийный смысл не находит в языке такой разнообразной гаммы средств своего выражения, такого многообразия классификаций, таких разнохарактерных подходов к анализу, такого множества трактатов и такой блистательной плеяды исследователей в истории лингвистических учений от античности до современности, как оценка» [7, с. 67]. Сложность данной категории можно проследить прежде всего в многообразии предложенных учеными дефиниций и подходов к пониманию сущности данного явления. Так, например, О. С. Ахмановой оценка рассматривается «как одна из основных частей стилистической коннотации» [8, с. 305], а Т. В. Матвеева определяет оценку «в качестве компонента лексического значения слова, смысла высказывания, содержания текста» [9, с. 214]. По мнению иных лингвистов, оценка представляет собой «совокупность разноуровневых языковых единиц, объединенных оценочной семантикой и выражающих положительное или отрицательное отношение автора к содержанию речи» [10, с. 139], а также определяется также как вид модальности [11, с. 11] и прагматического значения [12, с. 5].

В рамках нашего исследования речь идет об общей оценке, которая определяется как «акт человеческого сознания, заключающийся в сравнении предметов, сопоставлении их свойств, определении роли в жизнедеятельности субъекта и его результатов, закрепляемых в сознании и языке в виде позитивного, негативного и нейтрального отношения» [13, с. 223]. При этом оценка рассматривается как модусная категория ввиду того, что она дает говорящему возможность интерпретировать то или иное содержание и формировать на основе данной интерпретации новых (субъективных) смыслов [14, с. 25; 15, с. 91]. Специфика модусных категорий обусловлена характером их формирования и организации: языковые средства, составляющие данную группу категорий, объединяются интерпретирующей функцией. Суть интерпретирующей функции состоит в том, что, с одной стороны, интерпретация обращена к процессу познания, а с другой стороны, связана с восприятием человеком мира и языка, оценкой соответствующих систем [14].

Цель исследования состоит в выявлении закономерностей структурирования модуса оценочности персональных жанров русскоязычного медиапространства Беларуси.

Материалом для исследования послужили 100 текстов в жанрах блога и колонки (по 50 текстов в каждом из жанров) различных авторов, опубликованных в 2019–2021 гг. на персональных сайтах блогеров (gnezdo.by, vasilissa.by, @k_sebe_tak_nezhno и пр.), а также на официальных сайтах периодических изданий (34mag.net, aif.by, minsknews.by и др.) и отобранных методом сплошной выборки.

В результате количественных подсчетов результатов компонентного анализа с опорой на контекст было установлено следующее: если для жанра блога ядерным является положительное оценочное значение (свыше 75 % всех оценочных средств выборки), то ядро оценочного модуса жанра колонки представлено преимущественно отрицательным оценочным значение (63 % оценочных средств).

Так, например, в колонке Екатерины Циркун «Идет-гудет зеленый шум» неуместное и излишнее озеленение дворовых территорий в Минске рассматривается в свете негативной оценки: *Тем более что в некоторых случаях требуется не сажать новые растения, а подрезать имеющиеся. Хотя бы потому, что солнечные лучи в нашем климате не такие уж частые гости и чрезмерно затененные окна и дворы не всегда радуют местных жителей. Не говоря уже о том, что оказаться возле падающего дерева во время шквалистого ветра – удовольствие, прямо скажем, ниже среднего* [МН1]. Актуализация негативной оценки в авторском дискурсе осуществляется за счет лексических единиц с негативным компонентом семантического значения (*чрезмерно*, *удовольствие ниже среднего*), а также при помощи отрицательной частицы *не* в сочетании со словами различной частеречной принадлежности (*не такие уж частые*, *не всегда радуют*). Следует отметить, что автор стремиться избегать категоричности при изложении своего личного мнения, основой которого является негативная оценка описываемой ситуации, что отражается в широком использовании отрицательной частицы со словами положительной семантики вместо лексических единиц с отрицательным оценочным значением (*не такие уж частые* вместо *редкие*; *не всегда радуют* вместо *удручают*), а также вопросительных предложений: *Молодые посадки буквально под кронами разросшихся взрослых деревьев появились и на берегах нашей искусственной реки. Нужно ли это? Приносит подобное озеленение пользу или создает убежища для мошек и комаров?* [МН1]

Схожую ситуацию можно наблюдать и в колонке Сергея Пятковского «Отказаться от излишеств», в которой автор рассуждает о том, насколько уместно размещать рекламные плакаты и конструкции на зданиях Минска, являющихся исторической ценностью: *К сожалению, в городе немало и других незаурядных произведений архитектуры, ставших чем-то вроде планшетов для демонстрации произведений рекламного искусства. Правильно ли это? Считаю, нет. Понятно, реклама – двигатель прогресса. Но есть у нее один большой недостаток: полное отсутствие чувства меры и абсолютное незнание своих границ* [МН2]. В данном случае авторская негативная оценка весьма эксплицитно выражена при помощи вводного слова *к сожалению*, отрицания правильности описываемой ситуации (*Правильно ли это? Считаю, нет.*), а также словами с отрицательным оценочным значением (*недостаток*, *отсутствие чувства меры*, *незнание своих границ*), интенсифицируемых именами прилагательными *большой*, *полный*, *абсолютный*.

В отличие от жанра колонки, в блогах медийного пространства Беларуси рассматриваемые авторами явления оцениваются преимущественно как положительные. В частности, в одной из своих записей в блоге Ольга Примаченко рассуждает о правильности и универсальности широко распространенного мнения о необходимости желать в жизни большего: *Совершенно нормально честно сказать себе или кому-то: мне это не надо. Без страха показаться странной, скучной или старой…. «Хорошо, что мне не надо» – это спокойная уверенность в том, что ноги крепко стоят на земле, но нет планов жить вечно, а значит, не нужно пытаться довести до искусственного совершенства такую нежную и хрупкую жизнь. Однажды что-то точно пойдет не так – и все наконец-то станет правильно* [ОП]. В данном примере авторская положительная оценка жизненной позиции «Хорошо, что мне не надо» вербализуется наречиями *нормально*, *хорошо*, *правильно*, словосочетанием *спокойная уверенность,* отсылками на отсутствие по указанному поводу чувства страха перед общественным мнением (*без страха*) и необходимости стремиться к навязываемой обществом цели (*не нужно пытаться*). Примечательно, что в данном случае стереотипно положительное явление *желать от жизни большего* рассматривается в свете негативной оценки в противовес позиции «Хорошо, что мне не надо», традиционно определяемой как не амбициозной, но в рамках анализируемой записи в блоге оцениваемой положительно.

Аналогичную тенденцию к смещению оценки можно наблюдать и блоге @k_sebe_tak_nezhno: *Мы – красивые. Со всеми нашими трещинками и сколами. Потому что они – про жизнь и дорогу домой, про долгие мили пути, уставшего ангела за плечом, отросшие фамильные корни … Вот про это – для этого! – морщинки и трещинки, недостатки и шероховатости: чтобы было чем зацепиться – за жизнь и Другого, и совпасть, и срастись, прорасти – один в другого* [ИГ]. В приведенном примере автор блога, в отличие от общественно устоявшегося негативного видения, дает положительную оценку возрастным изменениям во внешности человека как свидетельствам жизненного опыта. Актуализации положительной оценки способствует использование имени прилагательного *красивые*, а также обретающие в данном контексте положительное (утилитарное и телеологическое) оценочное значение словосочетания *про жизнь и дорогу домой, про долгие мили пути, чтобы было чем зацепиться – за жизнь и Другого*.

Таким образом, полученные результаты позволяют утверждать, что ввиду особенностей структурирования оценочного модуса исследуемые жанры, несмотря на персонализированный характер изложения авторской мысли, характеризуются отличиями в плане своей прагматики. Так, жанр колонки, будучи основанным на авторском видении какой-либо проблемы или явления, ориентирован главным образом на критику действительного положения вещей, что и объясняет тот факт, что ядро оценочного модуса данного жанра формирует негативное оценочное значение. Жанр блога направлен на то, чтобы воодушевлять и мотивировать читателей, чем и обусловлен ядерный характер положительной оценки в структуре соответ-

ствующего модуса. Данный прагматический эффект также усиливается и смещением оценочного значения от негативного (в традиционной общественной оценке) к положительному (в авторской оценке).

ИСТОЧНИКИ ПРИМЕРОВ

МН1 – Циркун, Е. Идет-гудет зеленый шум [Электронный ресурс] / Е. Циркун // Минск-новости : информационный городской портал. – Режим доступа: https://goo.su/d6Qcv. – Дата доступа: 22.06.2021.
МН2 – Пятковский, С. Отказаться от излишеств [Электронный ресурс] / С. Пятковский // Минск-новости : информационный городской портал. – Режим доступа: https://goo.su/ywtAs. – Дата доступа: 22.06.2021.
ОП – Примаченко О. Хорошо, что мне не надо [Электронный ресурс] / О. Примаченко // Жизнь в гнезде : блог Ольги Примаченко. – Режим доступа: http://gnezdo.by/blog/no-need/. – Дата доступа: 22.07.2021.
ИГ – k_sebe_tak_nezhno [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://goo.su/SlLK. – Дата доступа: 22.01.2022.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Лассан, Э. Р.* О некоторых тенденциях в грамматике текста на электронных новостных порталах: «растворение» субъекта / Э. Р. Лассан // Медиалингвистика. – 2020. – № 7 (4). – С. 396–408.
2. *Ивченков, В. И.* Новые модели коммуникации и стилистические приоритеты современного медиадискурса / В. И. Ивченков // Медиалингвистика. – 2019. – № 6 (1). – С. 135–144.
3. *Пастухов, А. Г.* Публицистический – журналистский – медийный: к формированию новой стилистической парадигмы / А. Г. Пастухов // Масс-медиа и массовые коммуникации: опыт, проблемы, перспективы : сб. науч. раб. II Междунар. науч. коллокв., Белгород, 1–2 окт. 2014 г. / БелГУ ; под ред. Е. А. Кожемякина, А. В. Полонского. – Белгород : БелГУ, 2015. – С. 45–60.
4. *Клушина, Н. И.* Медиастилистика / Н. И. Клушина. – М. : Флинта, 2018. – 184 с.
5. *Панченко, Н. Н.* Достоверность как коммуникативная категория / Н. Н. Панченко. – Волгоград : Перемена, 2010. – 322 с.
6. *Welbers, K.* Presenting news on social media / K. Welbers, M. Opgenhaffen // Digital Journalism. – 2018. – Vol. 7, iss. 1. – P. 45–62.
7. *Маркелова, Т. В.* Семантика и прагматика средств выражения оценки в русском языке / Т. В. Маркелова //Филологические науки. – 1995. – № 3. – С. 67–79.
8. *Ахманова, О. С.* Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – 2-е изд., стер. – М. : УРСС : Едиториал, 2004. – 571 с.
9. *Матвеева, Т. В.* Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика / Т. В. Матвеева. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 432 с.

10. *Баженова, Е. А.* Категория оценки / Е. А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожиной. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 140.
11. *Вольф, Е. М.* Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. – М. : КомКнига, 2006. – 280 с.
12. *Арутюнова, Н. Д.* Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт / Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1988. – 431 с.
13. *Желтухина, М. Р.* Тропологическая суггестивность масс-медиального дискурса: о проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ // М. Р. Желтухина. – М. : Ин-т языкознания РАН, 2003. – 656 с.
14. *Болдырев, Н. Н.* Репрезентации знаний в системе языка / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2007. – No 4. – С. 17–27.
15. *Кобрина, О. А.* Модусные категории как способы выражения субъективного отношения человека к высказыванию / О. А. Кобрина // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – No 2 (7). – С. 90–100.

О. М. Долженкова
г. Минск, Беларусь

ЦИКЛИЧЕСКИЕ, ЛИНЕЙНЫЕ И РАЗОМ ДАННЫЕ ХРОНОТОПЫ В РАЗНЫХ ТИПАХ ТЕКСТА

Пространственно-временная структура текста является постоянным объектом исследования в силу ее многогранности и вездесущести. Анализ пространственно-временной структуры англоязычного текста показывает, что эта структура обычно состоит из нескольких составляющих, каждая из которых описывает пространственно-временные параметры одного референтного центра. В традиции М. М. Бахтина мы называем эти составляющие хронотопами [1], и рассматриваем пространственно-временную структуру текста как состоящую из одного или нескольких хронотопов, обладающих различными, часто противоположными, характеристиками.

В настоящей работе в фокусе внимания находятся цикличность, линейность и временная данность хронотопов в сравнении в трех типах англоязычного текста: информационной статье, рассказе, научной статье. Целью исследования является определить количественное соотношение линейных, циклических и «разом данных» [2, с. 124; 3] хронотопов в указанных типах текста, определить соотношение их оценочных характеристик, а также выявить прагматические функции, выполняемые хронотопами в силу их линейности, цикличности либо временной данности.

Исследуя развитие концепта «время» с когнитивной точки зрения, Ю. С. Степанов выделяет три типа времени: циклическое (кольцевое), линейное (то же представление о кольце, но кольце разомкнутом) и «разом данное», которое определяется как «такое представление, когда «настоящее»,

«прошлое» и «будущее» мыслятся как бы разом, одновременно данными сознанию человека и одновременно присутствующими в определенной его действительности» [2, с. 124].

Применение этой когнитивной схемы к анализу англоязычных текстов показало, что в различных типах текста акцентируются разные характеристики, и прослеживается закономерность в распределении линейных, циклических и разом данных хронотопов, их оценочной маркированности и обусловленных этими характеристиками прагматических функций в разных типах текста (табл. 1, процентное соотношение во всех случаях указано от общего количества хронотопов в данном типе текста).

Таблица 1

Распределение хронотопов разного типа и оценочной маркированности в разных типах текста

Тип текста	Оценочность	Тип хронотопа		
		Линейный	Циклический	Разом данный
Информационная статья (40 текстов, 83 хронотопа)	Положительно маркированный	18 %	0	0
	Отрицательно маркированный	42,2 %	2 %	4,8 %
	Нейтральный	31,3 %	0	1 %
	Итого:	91,6 %	2 %	6 %
Рассказ (11 текстов, 31 хронотоп)	Положительно маркированный	16,1 %	22,6 %	0
	Отрицательно маркированный	32,3 %	19,3 %	3,2 %
	Нейтральный	6,5 %	0	0
	Итого:	54,8 %	41,9 %	3,2 %
Научная статья (10 текстов, 39 хронотопов)	Положительно маркированный	0	0	0
	Отрицательно маркированный	0	0	0
	Нейтральный	48,7 %	5,1 %	46,2 %
	Итого:	48,7 %	5,1 %	46,2 %

Линейный хронотоп является немаркированным членом оппозиции, поскольку «линейность/одномерность и однонаправленность/необратимость составляют основные характеристики речи» [4, с. 5]. Таким образом, линейными мы считаем те хронотопы, которые не имеют маркеров цикличности либо временной данности. Маркерами циклического хронотопа являются конструкции *would*+инфинитив, *used to*+инфинитив, словосочетания со словом *every*, а также другие словосочетания с семантикой времени в зависимости от контекста. Маркерами разом данного хронотопа являются формы настоящего вневременного (панхроничного).

Анализ показывает, что большинство хронотопов информационной статьи являются линейными (91,6 %); циклические (2 %) либо разом данные (6 %) хронотопы появляются только эпизодически (рис. 1).

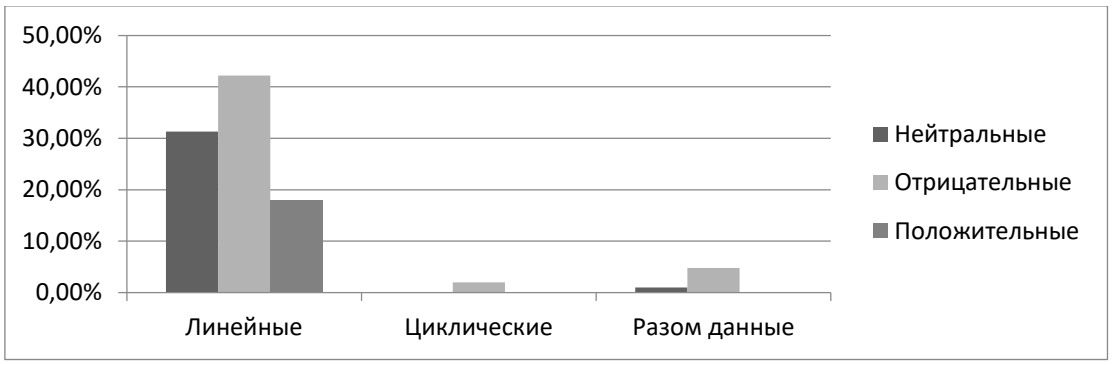


Рис. 1. Хронотопы информационной статьи

Пространственно-временная структура в информационной статье предстает прогрессирующей от прошедшего к будущему (во всех примерах подчеркнуты пространственно-временные маркеры):

On Monday, the leaders will meet at Airbus headquarters in Toulouse, France (линейный хронотоп).

Линейные хронотопы в информационной статье могут быть нейтральными (31,3 %), а могут быть маркированы отрицательно (42,2 %) либо положительно (18 %) (рис. 1):

Riders break out of the flats today with a 113.4-mile trek featuring eight medium-grade climbs (нейтральный линейный хронотоп).

Trump supporters stormed Congress on 6 January in a failed bid to thwart certification of President Joe Biden's victory in November's election. (отрицательная маркированность линейного хронотопа обусловлена негативным значением словосочетаний *stormed Congress, a failed bid to thwart*, обращает на себя внимание также различие в упоминании заинтересованных лиц: *Trump* и *President Joe Biden*).

The US Food and Drug Administration (FDA) is to speed up its medicines approval process to help pharmaceuticals industry (положительная маркированность линейного хронотопа достигается в первую очередь значением словосочетания *to speed up … to help*).

Таким образом, пространственно-временная структура информационной статьи состоит преимущественно из линейных хронотопов, коррелируя, с одной стороны, с обыденным восприятием времени как линии, направленной в будущее, и, с другой стороны, с историческим восприятием, которое тоже представляет собой однонаправленную линию (*timeline*).

Существенно меняются характеристики хронотопов в рассказе. В этом типе текста значительно увеличивается количество циклических хронотопов (41,9 %), оно сопоставимо с количеством линейных (54,8 %), разом данный хронотоп встретился один раз (3,2 %) (рис. 2).

Линейные хронотопы могут быть нейтральными (6,5 %), в то время как циклические в нашей выборке обязательно были оценочно маркированы. Интересно соотношение положительной и отрицательной маркированности в хронотопах разного типа. В нашей выборке линейные хронотопы чаще оказываются отрицательно маркированными (32,3 %, ср. 16,1 % положи-

тельно маркированных), а в циклических хронотопах отрицательная (19,3 %) и положительная (22,6 %) маркированность распределяется практически поровну (рис. 2).

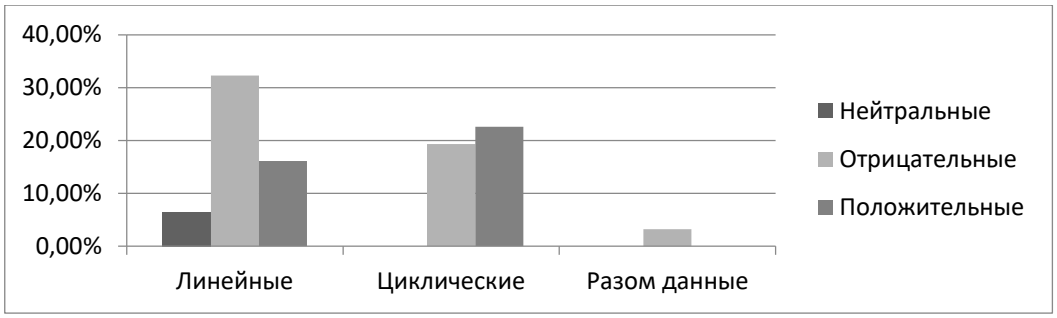


Рис. 2. Хронотопы рассказа

Примеры линейных хронотопов:

Now I shelve books in the Chinese collection at an American university (нейтральный линейный хронотоп).

The house seemed raw and unexpected, as if it were hiding its origin. The rooms were big and empty: too clean, too new, too cold (отрицательная маркированность линейного хронотопа обеспечивается смыслом эпитетов и метафор, усиливается при помощи повтора, параллельных конструкций, полисиндетона).

Thomas Builds-the-Fire and Victor sat next to each other in the airplane, coach section (положительная маркированность линейного хронотопа обеспечивается одновременным употреблением имен главных героев в первой аргументной позиции, а также семантикой словосочетания *sat next to each other*).

В значениях оценочно маркированных циклических хронотопов в нашей выборке прослеживается определенная закономерность. Отрицательно маркированные циклические хронотопы имеют тенденцию обозначать жизнь притесненных, угнетенных, приниженных, подчиненных героев. Это, например, отображение индейской резервации, городских трущоб, фабрики, жизни в колонии, т.е. отрицательно маркированные циклические хронотопы часто выходят на уровень социального хронотопа:

It was the beginning of a new day on earth, but the same old shit on the reservation (отрицательная маркированность циклического хронотопа обеспечивается антитезой и переходом к негативно окрашенной вульгарной лексике).

Положительно маркированные циклические хронотопы, наоборот, отображают чаще личное либо семейное пространство, единение человека с самим собой, с близкими людьми либо с природой, с ее естественными постоянно повторяющимися циклами:

She immersed herself in it, living her life for the twilight moment when his eyes would begin to glow, the signal that he was stirring into consciousness. Then her real day would begin (положительная маркированность циклического хронотопа обусловлена смыслом словосочетаний *living her life for the twilight moment*, *her real day*).

Таким образом, прагматической функцией относительно высокой степени цикличности пространственно-временной структуры художественного текста (рассказа) является восприятие и представление мира не только линейным, прогрессирующим от прошлого к будущему (как в медиатексте), но и циклическим, постоянно воспроизводящим свои основные характеристики. Еще одной прагматической функцией пространственно-временной структуры в рассказе является представление цикличности, в форме угнетения и навязывания безвыходности подчиненным как отрицательного явления, а в форме единения человека с самим собой, с близкими людьми и с естественными природными циклами как положительного явления.

Пространственно-временная структура научной статьи обнаруживает свои характерные особенности (рис. 3). В этом типе текста исчезает эксплицитная оценочность, все хронотопы являются нейтральными. Самым распространенным типом хронотопа здесь, как и в двух вышеописанных типах текста, является линейный хронотоп:

The screen to be placed between the observer and the object was portable, increasing the number of potential locations where the screen could be positioned (линейный хронотоп «эксперимент»).

На второе, довольно заметное, место выходят хронотопы разом данные. Чаще всего они описывают объект исследования или его модель с помощью форм настоящего вневременного (рис. 3):

In a scalar conception of narrative, definition becomes a series of concentric circles that spell increasingly narrow conditions, as we move from the outer to the inner circles, and from the marginal cases to the prototypes (разом данный хронотоп «объект исследования»).

Кроме того, значительная часть разом данных хронотопов описывает пространственно-временные характеристики самой статьи, т.е. параметры, которые являются неизменными как для адресанта в момент написания статьи, так и для адресата в любой последующий момент прочтения. Они образуются подзаголовками *Abstract, Introduction, Method and Procedure, Discussion, Conclusion, References*, отсылками к таблицам и рисункам, к другим частям текста, т.е. пространственной лексикой со значением «выше-ниже» и временной лексикой со значением «уже-еще», предложно-субстан-тивными сочетаниями и глаголами в форме настоящего вневременного: *let me quote below, for the reasons I have already discussed, the list below proposes, the ratio on the right hand side is, the minimal model used above, arrows indicate, results of this experiment are shown in figure 3*.

Рис. 3. Хронотопы научной статьи

Таким образом, наряду с отображением привычного линейного мира (как в медиатексте), для научного текста (статьи) существенным является также отображение объективной пространственно-временной структуры и пространственно-временных характеристик объектов действительности в их временной данности. Прагматической функцией относительно высокой степени временной данности в научной статье является представление с одной стороны объектов исследования, а с другой стороны нового знания, добытого исследованием, как имеющих постоянную вневременную ценность.

Итак, анализ показывает, что англоязычная информационная статья, рассказ и научная статья по-разному отображают пространственно-временную структуру реальной действительности. В информационной статье хронотопы преимущественно линейны, отображают одностороннее движение от прошлого к будущему, коррелируя как с обыденным повседневным, так и с историческим восприятием времени, при этом линейность большинства хронотопов не имеет особых прагматических функций. В рассказе важную роль наравне с линейными играют циклические хронотопы, которые чаще линейных оказываются положительно маркированными. Их прагматической функцией является акцентирование того факта, что не все в мире линейно, что существуют ситуации, обстоятельства и целые миры, которые постоянно повторяются, воспроизводят свои основные характеристики. Еще одна прагматическая функция циклических хронотопов рассказа состоит в том, что они представляют угнетение и унижение (на уровне социального хронотопа) как отрицательное явление, а единение человека с самим собой, с близкими людьми, с природными циклами, как положительное. В научной статье наряду с линейными важную роль играют разом данные хронотопы. Их прагматическая функция состоит в первую очередь в отображении объектов исследования (т.е., в сущности, окружающего мира) постоянными, «вечными», непреходящими, в противовес обыденной либо исторической линии времени. Еще одна прагматическая функция разом данных хронотопов в научной статье состоит в придании результатам исследования постоянной вневременной ценности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин, М. М.* Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 9–194.
2. *Степанов, Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры: опыт исследования / Ю. С. Степанов. – М.: Яз. рус. культуры, 1997. – 824 с.
3. *Яковлева, Е. С. Время* и *пора* в оппозиции линейного и циклического времени / Е. С. Яковлева // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М. : Наука, 1991. – С. 45–51.
4. *Арутюнова, Н. Д.* От редактора / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Язык и время / отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. Е. Янко. – М. : Индрик, 1997. – С. 5–16.

E. Y. Kireichuk
Minsk, Belarus

RHETORICAL ANALYSIS OF ARGUMENTS

In neo-rhetoric, the notion of argument in its widest sense means an expression of a personal viewpoint in a public controversy over an issue publicized in a variety of written formats (articles, editorials, reviews, posts, commentaries) or delivered orally (speeches, interviews, debates). Rhetorical analysis of an argument presupposes a careful study of its composition and choice of strategies of persuasion making it an effective or ineffective means of reaching the goal of communication. Rhetorical analysis identifies the studied text as to its genre, summarizes its main ideas, presents some key points of the rhetorical strategies of the text to convince its audience and criticizes these strategies.

In conducting a rhetorical analysis, students are encouraged to analyze the writer's motivation, purpose and rhetorical choices to persuade the target audience, using their inventory of rhetorical reading strategies.

The questions below may be helpful in exploring the rhetorical argument deeper. While the analysis of each certain case may not always include responses to all of these questions, answering them can give students a thorough understanding of reasoning and structures as well as help to generate ideas for their own arguments, essays and speeches. The questions have been grouped as to the focal aspects of rhetorical analysis that are also major notions and objects of the course.

I. Rhetorical Context: Kairos and Motivating Occasion

What encouraged or provoked the argument? To what political, legal, economic, social, cultural, etc. controversy does this argument contribute? Is the writer responding to a pending legislation act, a speech by a political leader, a newspaper editorial, or a contentious local event? To what political, legal, economic, social, cultural, etc. trends does the author refer or adhere?

II. Rhetorical Context: Purpose and Target Audience

What is the writer's purpose? Is the writer trying to change the readers' outlook by offering a new vision of the phenomenon under discussion, encouraging them to take action, trying to gather voices, or inspiring further research? Who is the target audience? Does the potential audience share the writer's political, religious, ethical, etc. views? What values, assumptions and beliefs should readers hold to find this argument convincing? How well is the argument's structure and strategies of persuasion suited for the intended audience and purpose?

III. Rhetorical Context: Writer's Personality and Angle of View

Who is the writer? What is their profession, credentials, experience and knowledge? Is the writer a researcher, politician, citizen activist, professional journalist or blogger? Does the writer stick to conservative or liberal, religious or secular views? How does the writer's origin, class, political views, education, ethnicity, age, gender, sexual orientation and personal history influence their position in the debate? To what extent does the writer's angle of view prevail over

the text? Is the writer upholding their position or pursuing a more exploratory mode? What is emphasized in this argument? What aspects of the issue, opinions and evidence are overlooked by the writer?

IV. Rhetorical Context: Genre

What is the original genre of the argument (personal correspondence, letter to the editor, editorial in a newspaper, blog or chat message, article in scientific journals, legal brief, advocacy website, speech, visual argument)? What is the original medium of the publication? How does the genre and the source of the argument affect its content, structure, and style? How popular or academic, informal or formal is this genre? Does the genre allow for a detailed or a rough coverage of the problem?

V. Logos of the Argument

What is the claim of the argument? Is it stated directly or indirectly? Where in the text is the place of the claim? How is this argument supported and developed? Is it one-sided, Toulmin or Rogerian? Is the structure chosen effective for the audience it addresses? What are the main reasons in support of the claim? Are the reasons audience-based? How effectively does the author use factual evidence? Is the argumentation clear and well-grounded, or should readers elicit and analyze implications of the argument? Does the argument depend on assumptions that the public may not share? How well does the writer recognize and respond to alternative views? What evidence does the writer use? Does this evidence meet the STAR criteria (sufficiency, typicality, accuracy, and relevance of content)?

VI. Ethos of the Argument

What ethos does the argument rest on? How does the writer try to appear reliable and trustworthy to the target audience? How knowledgeable is the writer in the topic chosen? Does the writer recognize opposing or alternative views? Does he respond to them impartially? If you are impressed or fascinated by this writer, what has earned your interest? If you are doubtful or skeptical, what made you question the value of the argument? How important is the writer's character (experience, expertise, qualifications, etc.) in this debate?

VII. Pathos of the Argument

How does the writer use specific language, word choice, narrative, example, and analogies to appeal to the readers' emotions, values, and imagination? How effectively does the writer imagine their potential audience? What examples, connotative language, or analogy caught your eye in this argument? Is this argument based on an appeal to feelings, or is it more matter-of-fact and logical?

VIII. Style of writing

How does the length and complexity of the sentences affect the argumentation? To what extent does the writer's tone (attitude towards the subject matter) suit the argument? How clear is this argument? Is it formal, scientific, journalistic, informal, or casual? Is the tone serious, derisive, humorous, edifying, confessional, insistent, etc.? What makes you think so?

IX. Overall Strength of the Argument

What features of the argument under analysis are most beneficial in making it persuasive for the target audience and for yourself? If you are different from the target audience, what is the difference? What makes it unconvincing for the target

audience and for yourself? How would diverse audiences react to this argument? What does this argument mean to contribute to the controversy of which it is a part? How effective is its kairos? What features contribute to the rhetorical complexity of this argument? What is particularly memorable, disturbing, or problematic about this controversy (for example, are the calls for pathos legitimate and appropriate)? Does the quality and quantity of evidence help to build a convincing case or fall short of expectations? Are there any logical gaps, fallacies, contradictions? Do any questions remain unanswered?

A more specific analysis depending on the presumable functional type of the argument under study may involve identification and consideration of the following rhetorical features:

The Definition Argument

1. What occasion motivated the argument (a resent event, a crisis, a law, an alternative view or some other current problem)?

2. Does the writer demonstrate that a problem exists? What strategies does the writer use to demonstrate the problem?

3. Identify the following parts of the argument: a) criteria part of the definition, b) application of each criterion to the phenomenon under study, c) summary of opposing views, and d) refutation of the opposing views.

4. How many criteria does the writer use to define the phenomenon under study? Is the definition formal or operational?

5. To what extent do you agree with the given definition? Point out possible positive or negative consequences of accepting this definition.

6. How does the writer's angle of vision influences the selection and framing of evidence?

7. How does the author appeal to logos? What facts, data, and other evidence does this author use and what are the sources of these data? How does the given evidence expand your understanding of the argument?

8. How would you characterize the author's ethos? Does he/she seem fair to stakeholders in this controversy? What are author's values and warrant(s)?

9. How does the writer use appeals to pathos*?* How persuasive do you find these appeals?

10. Which of the three appeals seem to you most effective in the given rhetorical context?

11. What audience is the writer targeting? How large is it? What quick background does you sketch to help them understand his issue? What change does he/she want to bring about in their view?

12. How does the author anticipate objections? Do you find the rebuttal persuasive? Which of the refutations is weakest?

13. How would *you* try to refute each of the writer's arguments?

14. What is the contributor's goal in writing the argument (it could range from strong advocacy to exploratory questioning)? What is the writer's dimension of vision, i.e. the filter, lens, or selective seeing through which the writer is approaching the issue? What is left out from this argument? What does this author not see?

15. If you find the argument persuasive, which parts were particularly influential or effective? If you are not persuaded, which parts of the argument do you find weak or ineffective?

The Causal Argument

1. Briefly summarize the problem that the writer dwells on and its presumable reasons. What motivating occasion prompted the writing? How crucial is the issue under discussion? What is at stake?

2. Is it a causal chain argument? An argument with a focus on cause? An argument with a focus on effect?

3. What does the writer hold as immediate and remote causes for the tendency under analysis? And as precipitating and contributing causes?

4. Does the argument depend on a causation or correlation between the phenomena indicated? Are the links in a causal chain carefully explained, or can a skeptic point out weaknesses in any of the links? Could a skeptic claim that the data aren't relevant or that the argument depends on inferences from data?

5. Does the writer show convincingly that the tendency under analysis is alarming, inspiring, etc.? How would you characterize the writer's position in the controversy? What are the criteria the writer uses to argue that consequences would be negative/positive? What are author's values and warrant(s)?

6. How many reasons for the phenomenon under discussion does the writer point out?

7. How many possible consequences has the writer considered? Have the consequences been presented impressively? Does the writer offer evidence that the predicted consequences will in fact come?

8. Does the writer mention any constraints (negative causes that limit choices and possibilities)?

9. How does the author appeal to *logos*? What does he/she use for evidence? What appeals to *pathos* does the author make in this argument? How would you characterize the author's *ethos*? Is the *kairos* of this argument effective and timely?

10. Does the writer address any possible objections? How well are the opposing views refuted?

11. Suppose you wanted to join this conversation by offering a counterview. What would you emphasize as the reasons for your position on the issue? How would you make your case?

12. What audience is the writer targeting? How much must they care about the issue? What stance on the issue does he/she imagine them holding? What change does he/she want to bring about in their view? Who might be threatened or made uncomfortable by the author's views?

13. What is the proposed solution? Is there a justification of the solution?

14. What is the author's purpose in writing the argument? Do you regard the argument as a valuable contribution to the public controversy over the topic? Why or why not?

15. Is there anything else in the argument that you may note as striking, effective, or attention-grabbing?

The Resemblance Argument

1. Briefly sum up the problem that the writer addresses, the solution proposed and the justifying reasons.

2. What motivating occasion prompted the writing?

3. Is the argument based on an analogy or a precedent?

4. What is the analogy this argument rests on? Is this piece based on an undeveloped or an extended analogy?

5. Do you find the analogy effective? Does it have a suitable depth and comprehensiveness for its purpose? Explain why you think so.

6. What dis-analogies might a skeptic point out between the phenomena compared?

7. What is the main point the writer wishes to drive home by arguing from precedent? Are you familiar with the precedent or do you have to be explained or do research about it?

8. What is the author's purpose in writing the argument? How does the writer's angle of vision operates in the choice and presentation of evidence? What are the writer's underlying values, assumptions, and beliefs? What is the writer's bias?

9. How persuasive do you find the writer's stance? Analyze the rhetorical appeals. Which strategy of persuasion is the leading one?

10. What appeals to pathos does the author make in this argument? Go back to the text and support your opinion with examples.

11. What is the argument's intended audience? How effective is the argument for its intended audience? Would it be effective for readers outside the intended audience? Why or why not? Who might be threatened or made uncomfortable by the author's views?

12. What is left out from this argument? Is there anything the author does not see?

13. Does the writer anticipate alternative views? Why, or why not?

14. How effective do you find the argument? Why? What do you see as the major strengths of the argument? How about weaknesses?

15. What is thought provoking about this argument? How does it cause you to view the issue differently?

The Evaluation Argument

1. What is the genre of the argument? How do the genre conventions shape the length and complexity of the argument?

2. What is the reputation and bias of the source (magazine, newspaper, website) this piece appeared in? Does information about the source help to understand the writer's perspective or choice of arguments?

3. Who is this author? What are his/her credentials, qualifications and affiliations? Is it essential? What may be the contributor's purpose in writing the argument?

4. What reasoning from principles and consequences does the writer offer to support their view? Is it an ethical or a categorical argument? Or both? What makes you think so?

5. Point out the criteria part and the match part of the argument. What criteria are used to evaluate the case under analysis? Do you accept these criteria? What other criteria of evaluation might an arguer offer?

6. How effectively does the case match each of the established criteria?

7. How does this argument state the writer's values? What are they? Identify the warrant of the claim.

8. How persuasive do you find the writer's evaluations? How would you analyze this argument from the perspectives of *logos, ethos, pathos*, and *kairos?* Which is the leading one?

9. Does the author appeal to *logos*? What is the main claim and what are the reasons? What facts, data, and other evidence does this author use and what are the sources of these data?

10. What appeals to *pathos* does the author make in this argument? How well are these suited to the potential reader?

11. How would you characterize the author's *ethos*? Does he/she seem knowledgeable and credible?

12. Who is the audience that the writer addresses in this argument? To what extent does the writer develop audience-based reasons for the intended audience? Whose views do you think the writer wants to change?

13. To what extent did the writer respond persuasively to objections? Which of the refutations is weakest? What are the chief objections that might be made to this proposal? What is this writer's bias?

14. Do you find the argument effective? Why? How does it expand your understanding of the issue? How has this piece influenced or complicated your own thinking?

15. Is there anything to strike you as particularly problematic, memorable, or disturbing in this argument?

The Proposal Argument

1. Briefly summarize the problem that the writer addresses, the solution(s) he/she proposes and the justifying reasons. How does the writer justify the proposal, that is, what reasons does he/she provide to persuade the authorities responsible to act on the suggested proposal?

2. Does the author use arguments from definition? from consequence? from resemblance?

3. What are the criteria the contributor uses to argue that the suggested improvements would be good?

4. What strategies does the writer use to try to persuade you that the solution will work? How would you analyze this argument from the perspective of kairos? Is the information current, or at least still relevant, for the writer's purpose?

5. How does the author appeal to logos? What facts, data, and other evidence does this author use for support? What are the sources of these data? How does the evidence expand your understanding of the argument?

6. Who is the audience that the writer addresses in this argument? How large is it? How persuasive do you find the writer's proposal?

7. How effective is the writers' use of audience-based reasons?

8. How does the writer give presence to the problem?

9. How does the writer establish a positive *ethos* in this argument and a meaningful picture of the problem? What are the writer's underlying values, assumptions, and beliefs?

10. How would you evaluate the overall appeal to logos, ethos and pathos? What is the leading driver of persuasion?

11. Does the author anticipate alternative views? If so, what alternative views does he/she address?

12. Why should anyone have objections to the given point of view? Are there any objections that the writer failed to summarize?

13. What are the chief objections that you might make to this proposal?

14. Has the writer calculated all of the possible consequences, particularly unintended ones? Does the writer offer evidence that the predicted consequences will in fact come? Does the writer show convincingly that the consequences are good or evil?

15. What do you find especially persuasive about this argument? What do you see as the major strengths of the argument? How about weaknesses?

Rhetorical analysis of the arguments is extremely beneficial in developing student's skills of critical reading of complex texts. Analyzing argumentative discourse, they learn to apply rhetorical knowledge effectively in their own argumentation, generalizing and responding to opposing views and determining most persuasive strategies of support and composition. Furthermore, thinking rhetorically about texts is crucial to writing the Literature Review section of research assignments across a range of disciplines.

A common assignment in critical thinking and argumentation courses, rhetorical analysis prepares the student as a citizen to distinguish between sound ethical arguments and manipulative and ones within a variety of political, social and cultural contexts outside classroom.

А. В. Коваленя
г. Минск, Беларусь

СПЕЦИФИКА СРАВНЕНИЙ В СОЗДАНИИ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ

Между жизнью социума и лексикой языка, на которой он говорит, есть тесная связь. Эта связь проявляется и в материальной культуре, и в общественных ритуалах, а также находит свое отражение в ценностях, идеалах, установках людей и в том, что они думают о мире и о своей жизни в этом мире [1, с. 14-15]. Так, в русском языке грязный или нечистоплотный человек сравнивается со словом *свинья*: *Кольчугин встал грязный, как свинья* [2]. В турецком языке вместо слова со значением 'свинья' для описания этого же качества компонентом сравнения выступает 'корова': *elleri inek toynakları gibi kirli* 'ее руки грязные, как копыта у коровы' [3]. В русском языке тот, кто

много работает, сравнивается с лошадью: *пашет, как лошадь* [2]. В английском языке такой человек сравнивается с собакой: *working as a dog* ‘работать, как собака’ [4]. Можно говорить о том, что для экспликации одного и того же качества представителями культур и языков используемые компоненты сравнений не всегда совпадают. Это зависит от того, какое слово ассоциируется с тем или иным качеством у представителя определенного этнокультурного сообщества.

С целью выявить специфику восприятия качеств человека при помощи сравнений носителями русского, белорусского, английского и турецкого языков был проведен эксперимент. Всего в исследовании приняло участие 35 носителей белорусского языка, 32 носителя русского языка, 33 носителя английского языка и 31 носитель турецкого языка. Материалом исследования послужило стихотворение М. Ю. Лермонтова «К портрету», написанное к портрету графини Александры Кирилловны Воронцовой-Дашковой. В стихотворении пропущены слова, при помощи которых автор описывает качества женщины. Участникам эксперимента предлагается заполнить пропуски по смыслу без сохранения рифмы. Стихотворение было переведено на соответствующие языки. Таким образом, такой эксперимент позволяет выделить ключевые слова, при помощи которых одно и то же качество описывается в русском, белорусском, английском и турецком языке и культуре.

Ниже приводится оригинал стихотворения «К портрету». Полужирным шрифтом выделены пропуски в задании:

Как мальчик *кудрявый, резва,*
Нарядна, как ***бабочка летом;***
Значенья пустого слова
В устах ее полны приветом.
Ей нравиться долго нельзя:
Как цепь *ей несносна привычка,*
Она ускользнет, ***как змея,***
Порхнет и умчится, ***как птичка.***
Таит молодое чело
По воле – и радость и горе.
В глазах – ***как на небе светло,***
В душе ее темно, ***как в море!***
То истиной дышит в ней все,
То все в, ней притворно и ложно!
Понять невозможно ее
Зато не любить невозможно [5].

В таблицах 1-4 представлены компоненты сравнений, которые используются представителями белорусской, русской, английской и турецкой культур в сравнениях, описывающих женские качества.

Таблица 1

Компоненты сравнений, которые используются белорусскими респондентами в описании женских качеств

Сравнение	Компоненты сравнений, используемые респондентами
Резва, как …	Лань (32 %), козочка (20 %), пантера (6 %), лошадь (20 %), стрекоза (2 %), антилопа (8 %), ветер (20 %), ребенок (4 %), рыбка (3 %)
Нарядна, как …	Березка (18 %), (рождественская) елка (50 %), королева (8 %), принцесса (8 %), олень (2 %), листва (2 %), весна (8 %), Коко Шанель (4 %)
Как …, ей несносна привычка	Волк (4 %), пустота (2 %), ад (2 %), королева (8 %), грусть (2 %), стрекоза (2 %), ветер (48 %), кошка (8 %), погода (8 %), тюрьма (2 %), холод (2 %), река (6 %)
Она ускользнет, как …	Стрела (2 %), сон (8 %), песок (6 %), змея (32 %), солнца луч (2 %), ветер (24 %), тень (4 %), лань (2 %), мысль (6 %), вода (2 %), мгновение (2 %), облако (2 %)
Порхнет и умчится, как …	Бабочка (36 %), птица (42 %), ветер (2 %), Пегас (2 %), синичка (6 %), летний день (2 %), воробей (2 %), лань (2 %)
В душе ее темно, как в …	Землица (2 %), темница (36 %), ночь (32 %), ад (6 %), неволя (16 %), море (2 %), бездна (6 %), могила (2 %), подземелье (6 %)

При описании такого качества, как резвость, представители белорусского языка и культуры преимущественно используют образы животного мира (*лань, коза, пантера, лошадь, антилопа*). В 20 % случаев респонденты используют в сравнении компонент *ветер*. Выбор такого образа обусловлен тем, что ветер ассоциируется с сильным порывом, непостоянностью и перемещением воздушных масс. В 4 % случаев резвость ассоциируется с ребенком и его непоседливостью.

Нарядно одетая женщина в 50 % у белорусских участников опроса ассоциируется с рождественской елкой. Следует отметить, что в этом случае в сравнениях доминируют компоненты, относящиеся к тематической группе «Растительный мир» (64 %). Кроме того, 8 % респондентов используют в сравнениях образ весны. Мы предполагаем, что весна ассоциируется с обилием и пестротой красок растений. 4 % использовали в сравнении образ Коко Шанель как эталон женской красоты и стиля.

Женщина, которой несносна привычка, описывается белорусскими респондентами при помощи такого компонента сравнения, как *ветер* (48 %). Кроме того, в 14 % случаев от общего количества непостоянность ассоциируется с некоторыми представителями животного мира (*волк, кошка, стрекоза*). Мы предполагаем, что перенос качества осуществляется за счет того, что указанные представители животного мира не привязываются к человеку (волк и кошка, которая живет сама по себе) и ведут беззаботный образ жизни, как стрекоза из басни И. А. Крылова «Стрекоза и муравей».

Эффект неуловимости и загадочности женщины осуществляется за счет использования в сравнениях в 32 % случаев образа змеи. У 24 % белорусских респондентов это качество ассоциируется с ветром. Все то, что неуловимо, у белорусских респондентов ассоциируется с абстрактными понятиями (*мысль*, *мгновение*, *сон* – 16 %), а также с тем, к чему нельзя прикоснуться (*облако*, *луч солнца*, *тень* – 6 %).

Качество ‘легкость’ у представителей белорусского языка и культуры ассоциируется с птицей (42 %). 6 % респондентов используют образ синицы, 2 % – воробья. 36 % респондентов упоминают образ бабочки. То есть в 86 % используются образы животных с крыльями.

Душевная темнота описывается при помощи таких компонентов сравнений, как *темница* (36 %), *ночь* (32 %), *подземелье* (6 %), *неволя* (16 %). Все то, что соотносится с тьмой.

Таблица 2

Компоненты сравнений, которые используются российскими респондентами в описании женских качеств

Сравнение	Компоненты сравнений, используемые респондентами
Резва, как …	Рысь (10 %), пантера (2 %), лань (36 %), лошадь (16 %), зайчик (4 %), кролик (2 %), торпеда (2 %), козочка (20 %), антилопа (4 %)
Нарядна, как …	Елка (44 %), королева (2 %), принцесса (6 %), бабочка (24 %), праздник (2 %), невеста (2 %), барыня (2 %), цветок (12 %), мотылек (2 %)
Как …, ей несносна привычка	Ветер (42 %), кошка (20 %), волк (2 %), поэт (2 %), женщина (6 %), погода (16 %), буря (2 %), река (4 %), ручеек (2 %)
Она ускользнет, как …	Время (20 %), песок (18 %), вода (22 %), змея (12 %), тень (4 %), день (10 %), мгновение (2 %), луч солнца (8 %)
Порхнет и умчится, как …	Птичка (66 %), бабочка (14 %), синичка (12 %), мечта (2 %), стрекоза (2 %)
В душе ее темно, как в …	Темница (46 %), ночь (34 %), подземелье (6 %), лес (2 %), пещера (2 %), могила (2 %), яма (2 %), погреб (2 %)

Полученные данные позволяют сказать о том, что у белорусских и российских респондентов совпадают образы, используемые в сравнениях. Это объясняется тем, что обе культуры находятся в тесной взаимосвязи, имеют общее культурное и историческое прошлое. В каждом рассматриваемом сравнении из стихотворения совпадение образов колеблется в пределах 85–95 %.

Таблица 3

Компоненты сравнений, которые используются английскими респондентами в описании женских качеств

Сравнение	Компоненты сравнений, используемые респондентами
Резва, как … She is frisky like …	Белка (squirrel) 6 %, котенок (kitten) 26 %, пони (pony) 6 %, кролик (rabbit) 4 %, собака (dog) 16 %, машина (car) 2 %, мышь (mouse) 4 %, жеребенок (colt) 18 %, ягненок (lamb) 10 %
Нарядна, как … She is elegant like a …	Парижанка (Parisian) 12 %, аристократ (aristocrat) 6 %, принцесса (princess) 26 %, драгоценность (jewel) 4 %, миллион долларов (one million dollar) 10 %, кукла (doll) 6 %, голливудская звезда (Hollywood star) 20 %, королева (queen) 8 %
Как …, ей несносна привычка For her a habbit is like a …	Цепь (chain) 20 %, долг (duty) 6 %, ужас (horror) 10 %, смерть (death) 36 %, обуза (burden) 16 %, препятствие (obstacle) 2 %, неудобство (inconvenience) 2 %
Она ускользнет, как … She will slip away like a …	Нитка (thread) 6 %, время (time) 20 %, воспоминание (memory) 28 %, сон (dream) 18 %, вода (water) 6 %, приведение (ghost) 8 %, туман (fog) 4 %, пыль (dust) 2 %
Порхнет и умчится, как … She will flutter and fade away like a …	Птица (bird) 42 %, бабочка (butterfly) 16 %, голубь (pigeon) 2 %, ветер (wind) 12 %, сова (owl) 2 %, воробей (sparrow) 4 %, шипение (hiss) 2 %, паника (panic) 2 %, бриз (breeze) 10 %
В душе ее темно, как в … It’s dark in her soul as in …	Туман (fog) 16 %, ночь (night) 46 %, хаос (chaos) 4 %, ад (hell) 8 %, лес (forest) 2 %, бездна (abyss) 16 %

Согласно полученным данным, в английском языке и культуре, как в белорусском и русском языке, при описании резвой женщины используются компоненты сравнений, принадлежащие к тематической группе «Животный мир». Исключение составляет сравнение женщины с машиной (2 %), которая быстро ездит. В 98 % случаев в ответах фигурируют образы пони, жеребенка. Белорусские и российские респонденты использовали в качестве компонента сравнения образ лошади. Образ пони и жеребенка ассоциируется с молодостью. По нашему мнению, англичане делают акцент именно на молодых лошадях, которые обладают большим ребячеством и непоседливостью по сравнению со взрослыми лошадьми. В ответах английских респондентов присутствует подгруппа – грызуны. В русском языке использовались образы зайца и кролика. В ответах английских участников опроса эта группа представлена большим количеством образов грызунов (кролик, белка, мышь) и в процентном количестве общая доля таких компонентов сравнений составляет 14 %.

Нарядная женщина в ответах английских респондентов в 20% случаев ассоциируется с голливудской звездой. 12 % респондентов ассоциируют это качество с тем, как выглядят парижанки. В целом, нарядная женщина ассоциируется с представителем высшего общества или сравнивается с купюрой в миллион долларов. То есть нарядность ассоциируется с большими деньгами.

Несносность привычки у английских респондентов ассоциируется с цепями, смертью, препятствием, неудобством. Все то, что не дает человеку нормально двигаться. Белорусские и российские участники опроса таких компонентов сравнений не использовали. За исключением слова *тюрьма*, которое тоже соотносится с каким-либо ограничением человека.

Эффект неуловимости и загадочности женщины достигается за счет использования в сравнениях в 66 % случаев абстрактных понятий (время, сон, воспоминание). Кроме того, 4 % респондентов сравнивают это качество с туманом.

Легкость женщины, как и в ответах белорусских и российских респондентов, ассоциируется с птицей (с птицей вообще или с совой, воробьем, голубем), что в общей сложности составляет 48 %. 22 % ассоциирует женщину с ветром или с легким бризом.

Душевная темнота, как и в ответах белорусских и российских респондентов, ассоциируется с ночью (42 %), бездной (16 %). Интересный факт заключается в том, что английские респонденты в качестве компонента сравнения для описания душевной тьмы используют слово *fog* ‘туман’. В Великобритании туман – достаточно частое явление. В связи с этим явлением Великобритания называется туманным Альбионом.

Таблица 4

Компоненты сравнений, которые используются турецкими респондентами в описании женских качеств

Сравнение	Компоненты сравнений, используемые респондентами
Резва, как … Kadar cıvıl cıvıl	Концерт (konçert) 12 %, счастье (mutluluk) 4 %, птица (kuş) 8 %, ребенок (bebek) 26 %, муравей (karınca) 6 %, праздник (bayram) 18 %, лето (yaz) 10 %, студент (Öğrenci) 4 %, рыба в воде (sudaki balık) 4 %
Нарядна, как … Kadar şık	Праздник (bayram) 14 %, лунный свет (ay ışığ) 8 %, май (Mayıs) 12% , невеста (gelin) 6 %, роза (gül) 20 %, весна (bahar) 8 %, цветок (çiçek) 14 %, бабочка (kelebek) 6 %, королева (Kraliçe) 6 %
Как …, ей несносна привычка Alışkanlıktan hoşlanmaz	Наркотик (uyuşturucu madde) 2 %, умывание и чистка зубов (diş fırçalamak gibi biralışkanlık) 2 %, цепь (zincir) 46 %, смерть (ölüm) 30 %, боль (ağrı) 8 %, страх (korkmak) 4 %
Она ускользнет, как … … gibi kaymak	Сон (rüya) 28 %, морская волна (deniz dalgası) 8 %, луч солнца (güneş ışını) 36 %, день (gün) 6 %, надежда (umut) 4 %, тень (gölge) 4 %, мысль (düşünce) 4 %, стрела (ok) 2 %
Порхнет и умчится, как … …gibi çırpınmak	Птица (kuş) 42 %, синица (baştankara) 12 %, воробей (serçe) 10 %, бабочка (kelebek) 16 %, королек (krallık) 8 %, чайка (martı) 4 %
В душе ее темно, как в … ruhta karanlık	Море (deniz) 32 %, бездна (uçurum) 18 %, могила (mezar) 10 %, ночь (gece) 24 %, мгла (pus) 8 %

При описании резвой женщины турецкие респонденты в отличие от русских, белорусских и английских респондентов практически не использовали образы животных (4 % – птицы, 4 % – рыба в воде, 6 % –муравей). Отличительной особенностью в описании резвости является использование турецкими респондентами таких компонентов сравнения, как концерт, праздник (по аналогии с яркостью и шумом).

Несносность привычки в 46 % случаев ассоциируется с цепью. 8 % респондентов сравнили привычку с болью. Что касается сравнений со значением ‘она ускользнет’, ‘упорхнет’, ‘в душе ее темно’, то их компоненты практически совпадают с ответами других респондентов.

Таким образом, проведенный эксперимент позволяет сделать следующие выводы:

1) При описании подвижной женщины во всех языках в качестве компонентов сравнения используются образы из тематической группы «Животный мир». Однако в ответах турецких респондентов доля таких ответов составляет 14 %. В первую очередь у этой группы респондентов такая женщина ассоциируется с праздником (18 %);

2) В русской и белорусской культуре нарядно одетая женщина в первую очередь ассоциируется с рождественской елкой (50 %). Англичане ассоциируют такую женщину в 20 % случаев с голливудской звездой, а турецкие участники эксперимента – с праздником (14 %) или с цветком (14 %);

3) Несносность привычки в русском и белорусском языке и культуре ассоциируется с поведением волка или кошки. Практически в 50 % случаев это качество ассоциируется с ветром. У представителей английской и турецкой культур это качество не ассоциируется с животными. В английском языке в первую очередь – это ассоциации с цепями и смертью. В турецком – с цепью, смертью и болью.

4) Образ ускользающей женщины в русском и белорусском языках ассоциируется со временем. В белорусском языке треть респондентов сравнивают это качество со змеей. В ответах английских и турецких респондентов также присутствуют сравнения с компонентом ‘время’, однако ни один английский или турецкий респондент не использовал слово со значением ‘змея’. Английские и турецкие участники опроса использовали сравнения со сном, мыслью или туманом (английские респонденты).

5) В сравнении ‘она порхнет и умчится, как….’ все участники опроса в 30–40 % случаев используют слово со значением ‘птица’ и в 10–20 % случаев слово со значением ‘бабочка’.

6) У всех участников опроса душевная темнота ассоциируется с ночью. Русские и белорусские респонденты ассоциируют это качество кроме ночи с темницей или тюрьмой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вержбицкая, А.* Понимание культур через посредство ключевых слов / пер. с англ. А. Д. Шмелева. – М. : Яз. слав. культуры, 2001. – 288 с.

2. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruscorpora.ru/new/. – Дата доступа: 18.02.2022.
3. Национальный корпус турецкого языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.tnc.org.tr/. – Дата доступа: 28.02.2022.
4. Национальный корпус английского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.english-corpora.org/. – Дата доступа: 24.02.2022.
5. Интернет-библиотека Алексея Комарова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ilibrary.ru/text/1014/p.1/index.html. – Дата доступа: 11.01.2022.

Л. С. Крохалева, Г. А. Назина
г. Минск, Беларусь

ЯЗЫКОВАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ КОМПОЗИЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКИХ БЛОКОВ АНАЛИТИЧЕСКОГО МЕДИАТЕКСТА

На современном этапе развития лингвистики особую сложность представляет поиск минимальной единицы коммуникативно-смыслового членения текста. В качестве таковой в различных парадигмах исследования речевого целого выделяются следующие: *абзац*, *сложное синтаксическое целое (ССЦ) / сверхфразовое единство (СФЕ)*, *линейно-синтаксические цепи*, *прозаическая строфа*, *суперсинтаксическое единство*, *суперсегмент*, *микротекст*, *денотаты*, *фреймы*, *эпистемические ситуации*, *коммуникативные* и *смысловые блоки*, *композиционно-прагматические сегменты* (В. А. Кухаренко, Т. В. Матвеева, А. И. Новиков, М. П. Котюрова, Е. М. Крижановская, М. Н. Кожина, В. Е. Чернявская).

Особое внимание, на наш взгляд, заслуживают точки зрения о выделении особых текстовых единиц, отражающих зависимость композиционной организации текста от структуры коммуникативно-когнитивных процессов в науке. Впервые эта идея была высказана и обоснована в работах представителя Пермской школы функциональной стилистики Е. М. Крижановской. Указанный автор оперирует понятием «коммуникативный блок» (К-блок) для обозначения компонента композиционно-смысловой структуры научного текста [1, с. 70].

Коммуникативные блоки характеризуются регулярной частотой встречаемости в определенных частях контекста и занимают фиксированное положение в системе структурных компонентов целого произведения. Применительно к глубинному уровню смысловой структуры научного текста они понимаются как совокупности материализованных в тексте коммуникативно-познавательных действий, а на поверхностном уровне смысловой структуры коммуникативный блок – это последовательность объединенных определенным способом фрагментов смысла. Для научного текста характерны следующие коммуникативные блоки: введение темы, постановка цели и задач исследования, краткая история вопроса, формулировка проблемы, описание стадий эксперимента, выдвижение гипотезы, характеристика объекта изучения, выводы, прогнозирование, выражение признательности / благодарности и некоторые другие [2, с. 164–165].

Подчеркивая преемственность своего анализа с разработками Е. М. Крижановской, В. Е. Чернявская вводит понятие композиционно-прагматического сегмента (КПС) в качестве единицы структурно-смысловой организации научного текста, так как указанный термин, по мнению автора, точнее определяет специфику выделяемой текстовой единицы. Так, с одной стороны, уточняется характер организации текстового содержания в рамках данной единицы в соответствии с отдельными коммуникативно-когнитивными и прагматическими целями автора, а с другой – акцентируется идея членимости, сегментирования формально-содержательной структуры целого произведения на ряд составляющих ее единиц, что и выходит на первый план при анализе текстового целого [1, с. 70].

Наряду с понятиями «коммуникативный блок» и «композиционно-прагматический сегмент» в исследованиях по проблематике композиции текста вводится и понятие «композиционно-тематический блок» (КТБ), который является единицей структурно-смысловой организации текста [3; 4; 5; 6]. КТБ выстраиваются в единый текст, представляя собой «форму выражения и развития темы» [3, с. 66]. Последовательность КТБ воспроизводит обобщенную логическую схему способов раскрытия темы текста. В основе выявления таких блоков лежит логический критерий. Граница между ними проходит там, где минимальны тематические и логико-смысловые связи между предложениями [7, с. 76].

Принимая во внимание вышеупомянутые идеи, разработанные на базе научных текстов, мы в ходе исследования практического материала пришли к выводу, что в качестве единицы композиционно-тематического структурирования аналитического типа медиатекста военно-политической проблематики целесообразно выбрать композиционно-тематический блок (КТБ), поскольку и научным и медийным типам текста присущ критический ракурс изложения материала. Определенная последовательность КТБ репрезентирует общие тенденции развертывания глобальной темы «Военно-политический конфликт» в изучаемых текстах.

КТБ выделялись на основании двух критериев: семантического – основное назначение КТБ в тексте и его маркеры – и форматного – расположение КТБ в тексте и их последовательность. Анализ практического материала показал, что действительная членимость аналитического медиатекста не сводится лишь к трехчастному членению на введение, основную часть и заключение [8, с. 31], но оказывается значительно сложнее, поскольку обусловлена определенными экстралингвистическими факторами, которые оказывают непосредственное влияние на количественный и качественный состав выявленных КТБ. Так, например, проблемный способ отражения тематики определяет наличие таких КТБ как «Акцентирование проблемного аспекта темы», «Детализация темы», «Вывод по теме». Иными словами, раскрытие темы в аналитическом медиатексте предполагает обозначение ее проблемных аспектов, представление аргументов и фактов, а также заключительный вывод по теме. Особый хронотоп обусловливает КТБ «Ведение в тему», для которого инвариантной является тема «История военно-политического конфликта», так как категория времени в исследуемом материале характе-

ризуется злободневностью и актуальностью освещаемых событий. Помимо этого, наличие описываемых КТБ обусловливается такими экстралингвистическими факторами как идеолого-политическая ориентация журналиста, особый характер диалога адресанта и адресата, специфическая реализация категории воздействия.

Таким образом, в результате контекстуального анализа выборки в устойчивый набор вошли пять КТБ, из которых «Введение в тему», «Развертывание темы», «Вывод по теме» являются основными, а КТБ «Акцентирование проблемного аспекта темы» и «Детализация темы» − конкретизирующими КТБ «Развертывание темы». Выявленные КТБ характеризуются регулярной частотой встречаемости в определенных частях текста и занимают фиксированное положение в системе структурных компонентов целого произведения. Каждый КТБ имеет не абсолютный, но относительный характер, поскольку реализует свою коммуникативную функцию в рамках текстового целого, будучи связанным с остальными КТБ отношениями дополнения. В ходе исследования полученных КТБ было определено, что существуют характерные для того или иного КТБ языковые маркеры, определенные корреляции КТБ с константными темами (однозначные и многозначные), а также некоторые характерные языковые средства связи между отдельными КТБ.

В качестве примера опишем языковую экспликацию КТБ «Вывод по теме», который обычно завершает аналитический медиатекст. В данном КТБ автор подводит итоги рассмотрению той или иной проблемы военно-политического конфликта и предлагает пути ее разрешения. К языковым средствам здесь относятся: вводные конструкции с обобщающим значением (*in short* ‘иными словами’ (здесь и далее перевод наш – *Г. Н.*), *briefly* ‘вкратце’, *to sum up* ‘подводя итог’, *in conclusion* ‘в заключение’, *finally* ‘в итоге’); обстоятельства времени, обозначающие результаты военно-политического конфликта на текущий момент (*for now* ‘на сегодняшний день’, *so far* ‘пока’) и риторические вопросы (*Why should I be a minority in your country when you could be a minority in mine?* ‘Почему я должен быть меньшинством в вашей стране, когда вы можете быть меньшинством в моей?’), используемые журналистом для оформления выводов. Длина описываемого КТБ составляет от одного предложения до одного СФЕ. В нем превалирует тема «Разрешение военно-политического конфликта», хотя могут присутствовать и другие темы.

В нижеприведенном примере автор с помощью обстоятельства времени *for now* ‘на сегодняшний день’ подводит итог рассмотрению темы «Прогноз развития военно-политического конфликта», утверждая, что будущее Сирии печально, поскольку эту страну очень трудно спасти от военно-политического конфликта. – ***For now**, Mr. Assad’s negotiators still consider the rebels “terrorists”, while the opposition insists that Mr. Assad, “the disease that struck Syria*”, *must step aside immediately. The state over whose fate they’re haggling, however, appears beyond salvaging* ‘Пока что переговорщики г-на Асада по-прежнему считают повстанцев “террористами”, в то время как оппозиция настаивает на том, что г-н Асад, “болезнь, поразившая Сирию”, должен немедленно отойти в сторону. Государство, за чью судьбу они торгуются, однако, кажется за гранью спасения’ [9].

В данном КТБ, в первую очередь, выявляются темы «Прогноз развития военно-политического конфликта» и «Позиции участников военно-политического конфликта», в актуализации которых участвуют темы «Развитие военно-политического конфликта», «Разрешение военно-политического конфликта» и «Участники военно-политического конфликта». Маркерами темы «Прогноз развития военно-политического конфликта» являются словосочетания *the state over whose fate* ‘государство, за чью судьбу’ и *to appear beyond salvaging* ‘кажется за гранью спасения’. В предложении *The state over whose fate they’re haggling, however, appears beyond salvaging* ‘Государство, за чью судьбу они торгуются, однако, кажется за гранью спасения’ также присутствует маркер темы «Участники военно-политического конфликта» – ЛЕ *to haggle* ‘торговаться’, приобретающая оригинальную образность в синтагме *the state over whose fate they’re haggling* ‘государство, за чью судьбу они торгуются’ и характеризующая непосредственных участников военно-политического конфликта – оппозиции и правительства г-на Асада как торгашей. Кроме этого, в вышеприведенной синтагме происходит актуализация категории инсценированности (вариативного типологического признака военно-аналитического медиатекста), а именно приписывание характеристик участникам военно-политического конфликта и создание прогноза развития военно-политического конфликта, что в значительной мере способствует реализации модализованности и персуазивности аналитического типа медиатекста.

Рассмотренным темам предшествует тема «Позиции участников военно-политического конфликта» (маркеры: словосочетания *to consider the rebels “terrorists”* ‘считать повстанцев “террористами”’, *must step aside immediately* ‘должен немедленно отойти в сторону’), в ходе актуализации которой выявляются маркеры тем «Развитие военно-политического конфликта» (оригинальное образное словосочетание *M-r Assad, “the disease that struck Syria*” ‘г-н Асад, “болезнь, поразившая Сирию”’) и «Разрешение военно-политического конфликта» (словосочетание *must step aside immediately* ‘должен немедленно отойти в сторону’). Из данных примеров видно, что режим г-на Асада воспринимается как «серьезная болезнь Сирии», что является также характеристикой главы государства. Маркер темы «Позиции участников военно-политического конфликта» *must step aside immediately* ‘должен немедленно отойти в сторону’ может рассматриваться и как маркер темы «Разрешение военно-политического конфликта», обозначающий одновременно и позицию оппонентов, и путь разрешения конфликта. В данном случае модальный глагол *must,* обозначающий долженствование, показывает острую необходимость противостоять действующему режиму в Сирии, что может быть расценено и как способ разрешения конфликта, поскольку такая позиция подытоживает текст.

Таким образом, анализ практического материала показал, что военно-аналитическому медиатексту присуща определенная композиционная специфика, которая заключается в устойчивом наборе выявленных КТБ и характерных корреляциях КТБ и компонентов семантической структуры аналитического медиадискурса, эксплицируемых релевантными языковыми средствами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Чернявская, В. Е.* Интерпретация научного текста : учеб. пособие / В. Е. Чернявская. – 2-е изд. – М. : КомКнига, 2005. – 128 с.
2. *Крижановская, Е. М.* Коммуникативный блок (К-блок) / Е. М. Крижановская // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожиной. – М., 2003. – С. 163–167.
3. *Клинг, В. И.* Композиционно-тематический аспект обзорной научной статьи / В. И. Клинг // Текст в функционально-стилевом аспекте : сб. науч. тр. / МГИИЯ им. Тореза. – М., 1988. – Вып. 309. – С. 66–73.
4. *Ицкович, Т. В.* Православная проповедь как тип текста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Т. В. Ицкович ; Уральск. гос. ун-т им. А. М. Горького. – М., 2007. – 23 с.
5. *Семенова, С. Н.* Композиционно-тематические блоки содержания жанра научно-популярной статьи, характеризующей предметную область «География» (на материале журнала «National geographic») / С. Н. Семенова // Вестник РУДН. Сер., Теор. языка. Семиотика. Семантика. – 2016. – № 2. – С. 56–61.
6. *Щорс, Т. А.* Структурные и лингвостилистические параметры текстообразования : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Т. А. Щорс. – М., 1983. – 218 л.
7. *Макарявичюс, А. Е.* Смысловая структура проблемной статьи в английской газете / А. Е. Макарявичюс // Текст в функционально-стилевом аспекте : сб. науч. тр. / МГИИЯ им. Тореза. – М., 1988. – Вып. 309. – С. 74–83.
8. *Пронин, Е. И.* Выразительные средства журналистики : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.10 / Е. И. Пронин ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1983. – 36 с.
9. *Cambanisa, T.* Syria’s future: a black hole of instability [Electronic resource] / T. Cambanisa. – Mode of access: https://goo.su/bYgscY. – Date of access: 01.11.2019.

С. Е. Кунцевич, Е. В. Латыголец
г. Минск, Беларусь

ЖАНР БЛОГА В БЕЛОРУССКОМ СЕГМЕНТЕ СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ *INSTAGRAM*

Неоспорим тот факт, что в настоящее время интернет-общение является наиболее современным и популярным видом коммуникации. Рассмотрение теоретических проблем, касающихся жанров интернет-общения, показывает, что классификация существующих ныне платформ и форматов интернет-коммуникации представляет собой сложную и противоречивую задачу. В значительной степени потому, что рамки жанров виртуальной коммуникации подвижны и вариативны, поскольку напрямую зависят от технологических возможностей интернета, которые постоянно обновляются и изменяются.

В настоящее время наблюдаются значительные расхождения в вопросе жанрового определения блога, причем исследователи предлагают довольно противоречивые подходы. Так, А. А. Калашникова, утверждает, что блог представляет собой гибридный жанр [1, с. 172], между тем Т. В. Шмелева, исходя из теории речевых жанров М. М. Бахтина, понимает блог как вторичный речевой жанр, сформированный целым набором первичных жанров [2, с. 92].

В нашем исследовании мы разделяем представление М. О. Кочетковой и И. В. Тубаловой о гипержанровости блога, называя его сложным жанровым образованием, формирующимся такими форматами как *пост, дневниковые записи, фотоблог, презентация, рекламное объявление, приглашение, побуждение, комментарий* и некоторых другие [3, с. 39]. Минимальной структурной единицей жанра блога является ***пост*** – единичная запись пользователя сети, представляющая собой фотографию/видео с подписью, осложненная гиперссылками, например, на другие блоги, товары и услуги. Фотография/ видео является центральной частью поста, т. к. именно с ее помощью осуществляется самореализация и самопрезентация субъекта интернет-общения.

В ходе выполнения исследования, было замечено, что формат и содержание каждого поста, может существенно различаться даже внутри одного блога, потому что именно блогер определяет стиль, тематику, жанр и оформление своих текстов. Причем посты могут быть смешаны по тематике, по стилям и жанрам; в частности, повинуясь желанию автора, блог может содержать посты о кулинарии, повседневной жизни, политике, а также о культуре.

Исследователи блогов единогласны в том, что содержание блога является самой важной его характеристикой. Однако обобщить содержание блогов довольно сложно ввиду их чрезвычайной разнородности. Между тем попытки классифицировать блоги по их содержанию отмечаются в лингвистической литературе. Так, классификация Джилл Волкер (цит. по [4, с. 39]) основана на правомерном представлении о том, что блоги различаются между собой прежде всего по основному средству медийности. По данному критерию они распадаются на: *фотоблоги*, содержащие главным образом фотографии, расположенные в обратном хронологическом порядке; *видеоблоги*, основное содержание которых выражено видео-файлами, вставленными в специальный проигрыватель; *аудиоблоги*, основное наполнение которых представлено голосовыми записями.

Нельзя не признать распространенное мнение о том, что блог – это максимально гибкая и многофункциональная форма интернет-коммуникации. В предпринятом нами исследовании за основу принимается определение блога, предложенное М. Ю. Сидоровой, которая трактует его так: «Веб-сайт (или раздел веб-сайта), содержащий датированные записи мультимедийного характера, расположенные в обратном хронологическом порядке, с возможностью оставления комментариев к записям и просмотра любой записи на отдельной веб-странице» (цит. по [5, с. 58]).

Наряду с основными элементами, такими как пост и комментарии, в структуру блога входят *средства докоммуникативной самопрезентации* [6], к которым относятся: *имя пользователя, аватар* (графическое или фотоизображение пользователя), *список интересов/антиинтересов* автора, *статус*, или девиз, (комментарий пользователя, который может содержать основную информацию о блоге), а также *дизайн*.

Практически повсеместно *Instagram* признается как наиболее удобная социальная сеть для ведения блога, предназначенная для размещения фотографий. При этом считается, что достойной альтернативы рассматриваемой соцсети в настоящее время не найти.

Само понятие *социальные сети* предполагает взаимодействие создателей контента и тех, кто следит за ним, проявляет к нему временный или устойчивый интерес. Собирательное понятие *социальные медиа* подразумевает интернет-ресурсы, которые способствуют обмену сообщениями между участниками проекта [7, с. 320].

Многие исследователи предлагают трактовку социальной сети, учитывающую, что в ее основе лежит конкретный интернет-сервис. Институт Связи с общественностью Великобритании, например, определяет *социальные сети* как «вебсайты или другие инструменты интернета, которые позволяют пользователям общаться друг с другом, обмениваться информацией, мнениями, опытом и знаниями» (цит. по [8, с. 4]). Сходным же образом трактует понятие *виртуальная социальная сеть* О. Ю. Пескова (цит. по [9, с. 211), понимая ее как сайт для взаимодействия читателей и автора, причем содержимое подобного сайта заполняется главным образом самими участниками проекта.

Согласно данным отчета «Digital 2022» [10] и внутренней статистике интернет-платформ, более 85,1 % жителей Беларуси являются пользователями интернета. В социальных сетях задействовано 46 % населения, или практически каждый второй интернет-пользователь, а именно: 4,35 млн. человек.

В настоящий момент наиболее известными в Беларуси считаются: *TikTok, Instagram, ВКонтакте, YouTube, Одноклассники* и *Twitter*. Второй по популярности социальные сетью в Беларуси является *Instagram* с показателем 3,7 млн. зарегистрированных пользователей [10].

Главной особенностью *Instagram* С. М. Карпоян считает его *поликодовость* (термин известного российского лингвиста В. Е. Чернявской). Под *поликодовостью* в данном случае понимается одновременная реализация текста на вербальном и визуальном уровнях. Немаловажной технологической особенностью *Instagram* выступает его *интерактивность*. При этом автор блога адресует предлагаемый контент именно той аудитории, которую предпочитает видеть среди подписчиков. Как и другие социальные сети, *Instagram* предполагает *синхронность*, т.е. возможность почти одновременного создания сообщения и получения ответной реакции на него [11, с. 84].

Настоящее исследование продолжило курсовую работу «Прагмалингвистические характеристики блога в белорусском сегменте интернета» и отра-

жает опыт рассмотрения дискурса белорусского сегмента социальной сети *Instagram* с позиций лингвистики. Выбор объекта изучения и практического материала исследования обусловлен тем, что ученые уже предпринимали попытки проанализировать и систематизировать особенности языка в текстах блогов, базирующихся на платформах *Twitter* и *Facebook*. Однако блоги в сети *Instagram* относительно новы для изучения.

В данном исследовании было проанализировано 152 белорусских блога разной тематической направленности. Чаще других отмечаются такие темы как: «Беларусь» (язык, культурная жизнь, история), «Еда» (продукты питания, кулинарные рецепты, соответствующие заведения), «Косметика» (новинки, советы по уходу, макияж, сопутствующие услуги), «Скидки и распродажи», «Музыка и творчество», «Литература», «Юмор», «Повседневная жизнь» (путешествия, семья, дети), «Бизнес», «Медицина», «Психология», «Мода и стиль».

Основными критериями отбора практического материала исследования были: *активность* блогеров (не менее одной публикации в день), *наличие осмысленных текстовых блоков* в публикациях и их *востребованность* у аудитории. Немаловажным фактором для селекции послужило количество подписчиков: в анализируемых белорусских блогах количество подписчиков находится в диапазоне от 1500 до 7 млн. человек. Возраст авторов этих блогов варьируется от 18 до 34 лет. Так как из 152 рассмотренных блогов, только семь ведется на белорусском языке, а остальные 145 – на русском языке, то можно с уверенностью утверждать, что в нашей стране русскоязычные блоги преобладают. Заметим, что блогов, полностью написанных на английском языке, нами не обнаружено.

Количество проанализированных текстов блогов составило более 300 единиц, в которых сохранялось оригинальное написание и имеющиеся ошибки не исправлялись. Объем отдельной публикации при этом не учитывался, поскольку более весомым критерием было присутствие в ней значимых для анализа особенностей, в частности: специфических *вербальных* (формальной, книжной или, наоборот, разговорной лексики) и *невербальных* (графических элементов, эмотиконов, заглавных букв, некоторых знаков препинания).

В ходе разноплановового анализа особенностей белорусского блога учитывались следующие его характеристики: коммуникативная задача, своеобразие лексики, морфологические параметры, особенности синтаксиса и фонографическое разнообразие.

Коммуникативная задача

В процессе анализа было установлено, что главной коммуникативной задачей блога является выражение личностной позиции блогера. Опираясь на функции блога, выделенные М. О. Кочетковой [3, с. 39], к **задачам** общения в блогосфере нами были отнесены: *информирование* о деятельности коммуникантов, *демонстрация* собственной *позиции* автора блога; *презентация* профессиональных и личностных *качеств* блогера, которые дают ему право высказывать собственную оценку тех или иных аспектов окружающей действительности.

В белорусских блогах, написанных в основном на русском языке, прослеживается явление *интертекстуальности* (термин талантливого болгарского исследователя французского происхождения Юлии Кристевой). По бытующему мнению, интертекстуальность блога реализуется через наличие ссылок на любые ресурсы и страницы данной сети интернет, а также на материалы других социальных сетей [12, с. 17]. В следующих примерах автор публикации ссылается на текст известной песни:

– *С тобой дышу свободой, без тебя я в кандалах* – строчка из песни «Marmalade» в исполнении Miyagi & Andy Panda.

– *Не надо ни подарков, ни цветов, ни внимания, а только чтоб осуществилось желание* – строчка из песни «День рожденья» группы «Чай вдвоем».

Лексические средства

Главная языковая особенность блога – присутствие в их текстах разговорного стиля с изобилием эмоционально маркированной лексики:

– *Говорю сразу, в некоторых кулинариях* ***наплевательски*** *относятся к своей работе. Спасибо, что не избили*.

– *За этими жаркими фотографиями скрывается* ***бомбезный*** *розыгрыш совместно с @evos_esthetics_centre_minsk!*

– *Мои первые косметички в отпуск были размером с кейс визажиста!* ***Я тащила*** *все!*

Терминология характерна только некоторым блогам, причем ее выбор, как правило, обусловлен затрагиваемой темой:

– *Книга является жемчужиной литературы* ***постмодернизма****, а я до сих пор не прочитала ее.* Здесь выделен литературоведческий термин, который свойственен блогу на тему книг, литературы и любви к чтению.

– ***Типодонт*** *– курс биомеханики в ортодонтии, или лучший подарок себе в преддверии дня рождения.* В примере выделен медицинский термин, обозначающий раздел стоматологии. Сам блог ведется на тему медицины и содержит советы по поддержанию здоровья.

Отдельный и, пожалуй, наименее исследованный пласт лексики в постах блогов представляют собой авторские неологизмы:

– ***По сливочным акциям*** (‘скидка, которую можно получить на сайте https://www.slivki.by/’)

– *Как найти и что внутри в полном обзоре, а он в блоге.* ***Удачной охоты!*** (‘похода в магазин или заведение’)

Среди лексических признаков следует упомянуть сокращения, которые используются для экономии речевых средств либо для придания тексту разговорного характера, сокращающего дистанцию между коммуникантами:

– *Смотрю на человека красивого* ***ща.*** (‘сейчас’)

– *Оцените в комментариях* ***плз.*** (‘плиз’ от англ. *please*)

В блогах часто отмечаются англицизмы, употребляющиеся в соответствии с грамматическими нормами русского языка, т. е. как ассимилированные заимствования:

– *Сезон* ***стритфуда*** *открыт!* (‘уличная еда’ от англ. *street food*)

– ***Шопимся*** *дома.* (‘поход по магазинам’ от англ. *shopping*)

– И мне часто пишут девочки из ***бьюти*** *сферы, что сталкивались с подобным*. (‘красота’ от англ. *beauty*)

– ***Спойлер****: амаль усім. Давайце разбірацца.* (‘преждевременно раскрытая важная информация’ от англ. *spoiler*)

С аналогичной целью – сделать тексты постов более привлекательными и разнообразными – используется собственно английский язык:

– Вчера у нас случился первый киевский ***sold out.*** (Выделенный глагол обозначает ‘все билеты проданы’.)

– Это был прекрасный ***weekend.*** (Здесь отмечен англицизм в оригинальном виде со значением ‘выходной’)

В проанализированной выборке текстового материала также присутствуют жаргонизмы, способствующие интимизации общения:

– Кто на работу ездит на ***велике*** (вместо ‘велосипед’)?

– Как никак – хочется познакомиться с созданием 3D эффектов, прокачать монтаж ***видосов****… и иногда вечерком сесть и* ***покатать*** *в какую-нибудь игрушку* (отмеченные слова заменяют нейтральные лексемы ‘видеофильм’ и ‘поиграть’).

– Здесь могла быть реклама ортопедической подушки, но по итогу лишь затекшая шея и ***заплывшая кабина*** *от сна в 0 часов* (вместо ‘лицо’).

Также распространено использование интернет-лексики, т. е. особого пласта словаря, содержащего лексемы, обозначающие ***современные средства интернета***, такие как *гуглить* от названия широко известной поисковой системы Google, что означает ‘искать в системе Google’; *лайкнуть* – ‘поставить отметку *like*’ (буквально ‘мне нравится’); *фоловеры* – это ‘список читателей блога’; *репостнуть* означает ‘разместить у себя в блоге чужой пост’. Приведенные в данной связи примеры являются ассимилированными англицизмами.

Морфологические параметры

К морфологическим признакам блога относятся, в первую очередь, личные местоимения 1-го лица, а также простые формы глаголов в настоящем времени, т. к. именно эти средства наиболее точно обозначают актуальную личностную позицию блогера, как в приводимых здесь примерах:

– На деловую встречу в костюме ***я могу*** *приехать на велосипеде.*

– ***Обожаю*** *лимитки Yves Rocher!*

– ***Я*** *вот* ***мечтаю*** *об арбузике...*

Средствами словообразования в постах блогов выступают аффиксы, выделенные в следующих примерах и выполняющие уменьшительно-ласкательную функцию – *жирн****енька****я, крут****ейш****ий, горч****инк****а, хорош****енечк****о, изюм****инк****а, фото****чк****и, день****ки****.*

Особенности синтаксиса

Помимо простых распространенных предложений, для постов типично наличие множества сложных предложений (сложносочиненных и сложноподчиненных), раскрывающих личностное отношение блогера к различным ситуациям, например:

– Очень тяжелая эмоционально книга, но по-другому не может быть, ведь она о концлагере. Жуткой, страшной, немыслимой жизни людей в нем.

С аналогичной целью используются восклицательные предложения, кроме того, обозначающие проявление повышенной эмоциональности:

– И наша главная общая привычка – много работать!!

– Это дело меня не отпускает, потому что очень горю конкретно такой деятельностью!!!!

– Второй раз в Баку и город не перестает поражать своим невероятным колоритом!

Также блогеры используют риторические вопросы, которые в публикации играют роль интригующего начала, помогающего читателю сразу понять, о чем поведет речь автор:

*– **Hadat брать или не брать?** Пишу сразу где брать с 10 % от меня…* (*Hadat* – это фирма-производитель шампуня). После заданного вопроса перечисляются плюсы и минусы продвигаемого средства для волос, приводящие адресата к единственно верному выводу – брать.

*– **Надеюсь от резинок пружинок вы отказались?** А если нет то самое время сменить и купить вот эти...* Вопрос не требует ответа, так как из контекста ясно, как следует поступить.

Для создания интерактивности и поддержания взаимодействия с подписчиками блогеры часто используют вопросительные предложения:

– Как вам новый клип?

– Какие нелепые или странные подарки дарили вам?

– А с каким фруктом вы бы хотели новую серию средств? Здесь имеются в виду косметические средства с ароматами.

Фонографическое разнообразие

Авторы блогов нередко используют капитализацию: 1) для передачи эмоционального состояния автора, 2) добавления экспрессии или 3) концентрации внимания читателей на наиболее важных, по мнению автора, словах и мыслях:

*– Вы видите результат? **Я ДА**.*

*– Сет из Ramena хоть и вкусный, но слишком **ОСТРЫЙ**.*

*– Вы знаете **ТОЧНУЮ** последовательность публикаций, и ни за что не **ПЕРЕЖИВАЕТЕ**.*

*– **ВНИМАНИЕ! РоZыгRыш!*** Данный пример иллюстрирует желание привлечь внимание и интерес к розыгрышу с помощью использования в написании ключевого слова вкраплений латиницы.

В постах распространено использование эмотиконов, выполняющих разные функции, в частности:

1) эмоциональную; это простой и экономичный инструмент выражения эмоций, как показано ниже:

– Большие майские выходные подходят к концу 😢 (Этот значок символизирует негодование или грусть)

– Гель-патч для кожи вокруг глаз шикарный!❤□ (Комбинация сердечка и восклицательного знака обозначает восхищение автора представляемым косметическим продуктом);

2) информативную – для сжатия передаваемой информации:

– Конечно, как и любым родителям хотелось бы там присутствовать, но ситуация с *диктует другие правила.* В данном случае эмотикон, изображающий корону, означает коронавирусную инфекцию;

3) эстетическую – для украшения текста, придания ему более привлекательного вида, как изображение пальмы и глобуса, например:

– В 2018 году мы командой решили переждать остаток зимы на Канарских островах. *Поменять картину мира.*

Изучение отобранных для анализа блогов выявило ряд их **характерных черт**, наиболее важные из которых сформулируем в заключение:

1. Текстам белорусских блогов свойственно выражение оценочного отношения автора к предмету сообщения, определяемого тематикой блога, самые частотные из тем – «Художественные произведения», «Туристические места», «Качество косметики».

2. Сочетание разноплановых языковых явлений связано с ведущей целевой установкой авторов текстов: стремление блогера сделать пост максимально убедительным и эффективным, что нивелируется его более конкретными задачами – обратить на себя внимание, заинтересовать аудиторию, привлечь новых читателей и подписчиков.

3. Такие черты, как ***экономия*** (в частности, сокращения с целью экономии речевых усилий), ***эмоциональность*** и ***экспрессивность***, присущие языку белорусских блогов, демонстрируют тенденцию к сближению в них устной и письменной форм речи.

Принимая во внимание все вышесказанное, подчеркнем, что полученные нами сведения могут быть полезны для дальнейшего исследования так называемых креолизованных, или гибридных, текстов (заметим, что второй из синонимичных терминов менее противоречив и потому более предпочтителен), специфики жанра блога, жанрового разнообразия интернет-коммуникации в целом, включая механизмы воздействия интернет-дискурса на широкую пользовательскую аудиторию. Результаты и материалы нашей научной работы также применимы при подготовке соответствующих учебных курсов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Калашникова, А. А.* Блог как гибридный речевой жанр / А. А. Калашникова // Научная мысль Кавказа. – 2010. – №3 (63). – С. 172–176.
2. *Шмелева, Т. В.* Модель речевого жанра / Т. В. Шмелева // Жанры речи : сб. науч. ст. – Саратов : Колледж, 1997. – С. 92–99.
3. *Кочеткова, М. О.* Динамика развития блога как жанра дискурса блогосферы: социолингвистический аспект / М. О. Кочеткова, И. В. Тубалова // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. – 2014. – № 1 (27). – С. 39–52.
4. *Nowson, S.* The language of weblogs: a study of genre and individual differences / S. Nowson. – Edinburgh : University of Edinburgh, 2006. – 279 p.
5. *Сидорова, М. Ю.* Интернет-лингвистика: русский язык. Межличностное общение / М. Ю. Сидорова. – М. : Издательство «1989.ру», 2006. – 193 с.

6. *Бондарькова, А. В.* Самопрезентация как особый интернет-жанр (на материале русскоязычных блогов) / А. В. Бондарькова // Вопросы психолингвистики. – 2014. – № 19. – С. 78–91.
7. *Вебер, Л.* Эффективный маркетинг в Интернете. Социальные сети, блоги, Twitter и другие инструменты продвижения в Сети / Л. Вебер ; пер. Е. Лалаян. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2013. – 320 с.
8. *Калинин, А.* Мнение специалистов о PR в социальных сетях [Электронный ресурс] / А. Калинин. – М., 2017. – Режим доступа: https://goo.su/305zxT. – Дата доступа: 20.03.2022.
9. *Пескова, О. Ю.* Социальные медиа как платформа для технологий PR 2.0. / О. Ю. Пескова // Сб. науч. ст. Сер., Коммуникативные исследования. – Вып. 5. – М. : НИУ ВШЭ, 2011. – С. 195–224.
10. DIGITAL 2022 : BELARUS [Электронный ресурс] // Datareportal. – Режим доступа: https://goo.su/CFFA. – Дата доступа: 20.03.2022.
11. *Карпоян, С. М.* Instagram как особый жанр виртуальной коммуникации / С. М. Карпоян // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 12 (54) : в 4-х ч. – Ч. III. – С. 84–88.
12. *Атягина, А. П.* Твиттер как новая дискурсивная практика : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.01 / А. П. Атягина ; Омск. гос. ун-т. – Омск, 2014. – 22 с.

А. Р. Микаилова
г. Баку, Азербайджан

РОЛЬ МЕТОНИМИИ КАК ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКОГО СПОСОБА ПРИ ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Лингвистические материалы последних десятилетий характеризуются особо четким подходом к проблемам текста, ставшим объектом и предметом лингвистических исследований. Лингвистика текста считается одним из основных и наиболее перспективных направлений современных лингвистических исследований. Бурное развитие «молодой области» языкознания связано, с одной стороны, с описанием текста, его категориальных признаков и способов организации в языке, с другой стороны – со всем комплексом изменений языковых значений. Современные лингвистические теории привлекают внимание тем, что они охватывают разные области языка, изучая явления языка не изолированно, а во взаимодействии друг с другом. Поэтому особое значение имеет сочетание отдельных единиц языка, от слов до предложений.

Лингвистика текста как отрасль науки, рассматриваемая как следующий этап в изучении языка с точки зрения системы и структуры, а также с точки зрения конкретной реализации, начала бурно развиваться в 60-70-е годы XX века и остается актуальной сегодня. Текст рассматривается со структурной, семантической и функциональной сторон. В исследованиях были предприняты попытки определить языковую последовательность синтаксических и семантических компонентов конкретных языковых единиц, составляющих

текст. Кроме того, выявлены семантические, грамматические и функциональные связи между простыми и сложными предложениями, сверхфразовыми единицами и микротекстами, составляющими текст.

М. Д. Чхеидзе пишет о том, что связь текста осуществляется прежде всего грамматическими средствами (связками, соединительными словами, местоимениями и т. д., синтаксическим параллелизмом, эллипсисом, особыми формами времени, модальными формами и т. д.), а также лексическими средствами (синонимы, антонимы, тематические группы и т. д.) [1, с. 12].

Такие средства коммуникации объединяются под термином *когезии*. Принимая во внимание эти аспекты, И. Р. Гальперин пишет: «Когезия – это особые виды связи, обеспечивающие континуум, т.е. логическую последовательность, (темпоральную и/или пространственную) взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий» [2, с. 74].

Некоторые исследователи указывают на разные типы когезии. И. Р. Гальперин классифицирует типы когезии в тексте следующим образом, утверждая, что их можно группировать по различным признакам: «Кроме традиционно грамматических, несущих текстообразующую функцию, их можно разделить на логические, ассоциативные, образные, композиционно-структурные, стилистические и ритмико-образующие» [2, с. 78]:

1) традиционно-грамматические (союзы и союзные речения, все дейктические средства, причастные обороты) средства с текстообразующими функциями;

2) логические (перечисление, средства обозначения логической последовательности, например первое, второе и т. д.: время, пространство, причинно-следственные слова) [2, с.78];

3) ассоциативные (ретроспективный, коннотативный, субъективная оценка) [2, с. 79];

4) образные (метафора) [2, с. 80];

5) композиционно-структурные (описание пространства, времени, явлений, событий, действий и т. д., непосредственно не связанных с основной темой повествования) [2, с. 82];

6) стилистические (хиазм, параллелизм, сравнение, повторение одного и того же стилистического приема, метафора);

7) ритмикообразующие формы когезии (ритмовое повторение, рифмовка, встречающаяся в стихах) [2, с. 85].

К. М. Абдуллаев называет когезией текста совокупность внутритекстовых связей компонентов и показывает, что она реализуется с помощью ряда факторов: «Практически любой уровень языка что-то дает для когезии» [3, s. 50].

Поскольку язык является многоуровневым, этот признак также отличается разнообразием. В современном языкознании существует постоянный интерес к изучению функционально-коммуникативных, функционально-семантических особенностей языковых единиц разного уровня. Любое литературное произведение в той или иной мере состоит из лексико-стилистических средств. Динамика их использования зависит от автора, а также семантических, грамматических и лексических закономерностей. Лексико-стилистические средства

создают условия для возникновения таких категорий, как личность, когезия и когерентность. Взаимосвязь этих категорий показывает, что некоторые лексико-стилистические приемы в тексте могут создавать условия для одновременного возникновения определенных категорий текста. Например, гипербола позволяет одновременно создавать категории личности и согласованности.

Гипербола и литота, являющиеся основными средствами словообразования в сатирических контекстах, представляют собой речевые фигуры, основанные на преднамеренном усилении характеристики предмета или понятия, что повышает выразительность речи, придавая ей эмфатический характер. С их помощью автор или говорящий пытается усилить впечатление, раскрыть положительные и отрицательные качества описываемого лица или предмета. Литота является средством риторической редукции и имеет особую семантико-синтаксическую структуру: употребление отрицательной частицы *not* перед словом с отрицательным значением или отрицательной приставкой. Например, *not bad, not unkind* ‘не плохой, не злой’. Если гипербола является искусственным усилением определенного качества, то цель использования этого средства выразительности состоит главным образом в том, чтобы ослабить положительную сторону предмета речи. Эти лексико-стилистические приемы могут функционировать как анафорическая либо катафорическая связность. Например:

Lizzie came down the stairs wearing a fur cloak so big it went around her twice and brushed the floor [4, p. 140]. ‘Лиззи спустилась по лестнице в такой большой меховой накидке, что в нее можно было завернуться дважды, а края подметали пол’.

В этом примере автор описал размер накидки с помощью гиперболы. В последующей части текста та же самая накидка на другом персонаже изображается через гиперболу и используется как связь между частями текста.

On impulse she took off her fur cloak. Because it was so big it would fit Mack. ... It was big enough to cover him completely [4, p. 140] ‘Повинуясь порыву, она сняла меховую накидку. Потому что она была такой большой, что подходила Маку. ... Она была достаточно большой, чтобы полностью накрыть его’.

У. Болтон и Д. Кристал пишут о значении лексико-стилистических средств в формировании художественных текстов: «Текстовая функция лексико-стилистических средств проявляется в способности придавать различные оттенки значения, реализовывать коннотативное значение на основе общепринятого значения в языке или речи» [5, с. 62].

Следует отметить, что текстообразующая функция этих средств проявляется не только на смысловом, но и на структурно-композиционном уровне. В последнее время все большее внимание уделяется прагматике стилистических проявлений в языке. Дж. Катинг пишет в книге «Прагматика и дискурс»: «В прагматическом аспекте важно обратить внимание на использование немаркированных языковых средств для достижения коммуникативных целей языкового стиля, а также на привлечение более широкого круга контекстуальных факторов в стилистическом анализе, и изучении специальных языковых структур» [6, p. 156].

По нашим наблюдениям, интерес к этому вопросу в целом возрастает. Опираясь на мнение А. Абдуллаева, можно с уверенностью сказать, что «все, что считается стилистическим тоном при анализе текста, относится и к прагматике употребления языка» [7, с. 67].

На разных уровнях языка присутствует образность и эмоциональность, которые являются основными условиями художественного стиля. Помимо обеспечения образности в художественном тексте, среди лексико-стилистических средств, различающихся по качеству словообразования, особое место занимают различные виды метонимии, метафоры, эпитета, гиперболы, литоты, перифраза. Ч. Филмор считает, что главной чертой, отличающей словообразовательную функцию лексико-стилистических средств от лексико-грамматических средств, является их бесконечность развития [8]. Автор объясняет это тем, что эти средства, действуя на уровне макротекста, становятся мостом между его началом и концом, его именем, и могут соединять или сопоставлять их.

Развитие общества также приводит к появлению новых понятий. Они также сконцентрированы в языке, особенно в его лексике. Если каждое новое понятие выражать новым словом, то словарный запас языка будет слишком велик. Это находится за пределами досягаемости человеческой памяти. Экономия языковых средств и активность человеческого разума приводят к широкому использованию в любой языковой группе переименования, то есть использования существующих слов и словосочетаний для новых понятий. Переименование подчиняется определенным правилам. Метонимия, играющая важную роль в формировании текста, – это лексико-стилистический прием, основанный на переносе названия, возникающем на основе сходства не более чем двух (реальных или воображаемых) предметов. Например, *sheep* ‘овца’ → *sheep* ‘недалекая, как овца’; *lamb* ‘баран’ → *lamb* ‘баранина’.

Переименование обычно парадигматично и во многих случаях стилистически маркировано. Об этом пишут Дж. Лакофф и М. Джонсон: «Метонимия не только связана с языком, она также служит для обеспечения значения и позволяет более конкретно сосредоточить внимание на некоторых аспектах концепта, к которому она принадлежит» [9, p. 31].

Термин *метонимия* происходит от греческого слова, которое означает «переименование» [10, с. 300]. Слова, используемые в качестве метонимии, семантически связаны со временем, причиной и пространством. Примеры таких замен метонимии: *to read Dickens* ‘читать Диккенса’ (отождествление автора и произведения), *to wear silk* ‘носить шелк’ (отождествление продукта и материала), *White House does not speak* ‘Белый дом не говорит’ (отождествление пространство и официальных лиц) и т.д. Например:

*The **crowd** began a slow handclap to express their impatience. …The **spectators** cheered widely. Lizzie **was afraid** Mack might be dead. She pushed through the **crowd** and stepped into the ring…Lizzie bent over Mack, **her heart in her mouth**. His eyes were closed, but she saw that he was breathing. “Thanks God he’s alive,” she said* [4, p. 174] ‘Толпа начала медленно хлопать в ладоши, чтобы выразить свое нетерпение. … Зрители бурно аплодировали. Лиззи

боялась, что Мак может быть мертв. Она протиснулась сквозь толпу и вышла на ринг... Лиззи склонилась над Маком, ее душа ушла в пятки. Его глаза были закрыты, но она видела, что он дышит. «Слава богу, жив», – сказала она’.

В этом примере наблюдаются следующие типы связи между компонентами текста: катафорическая связь между словом *spectators* и метонимией *crowd*, а также анафорическая связь между словосочетанием *was afraid* и гиперболой *her heart in her mouth*, чтобы показать сильный страх.

Метонимия выполняет когнитивную (познавательную), прагматическую и текстообразующую функции. Когнитивная функция метонимии выражается в понимании действительности. Когнитивная лингвистика представляет метонимию как способ восприятия и понимания действительности, а также как один из механизмов когнитивной модели. В когнитивной лингвистике метонимия изучается как фреймовая семантика, концептуальная семантика и т. д. Прагматическая функция метонимии характеризуется представлением ряда функций. Эти функции включают сжатие информации, конфиденциальность, эвфемистичность и функции контролирования. Текстообразующая функция метонимии выражается в когезии при организации текста, где метонимия характеризуется качеством метонимического перифраза, имеющего анафорический характер.

В условиях, когда компьютерные технологии охватывают все сферы человеческой деятельности, все более ярко проявляются лингвопрагматические особенности акта общения. Для того чтобы выразить свои мысли и чувства по поводу окружающей действительности, воздействовать на собеседников, контролировать их использование языка и поведение, важен выбор слов говорящим, поскольку язык является не только средством общения, но и средством воздействия на собеседника. Процесс общения, как структура социального взаимодействия, представляет собой совокупность отношений между компонентами воздействия и взаимодействия. В процессе общения коммуникаторы преследуют определенные намерения, регулирующие деятельность собеседника. В любом коммуникативном акте заложен результат, то есть возможность воздействовать на собеседника. Таким образом, лексико-стилистические средства, обеспечивающие автора художественного произведения богатым словарным запасом, наряду с повышением его способности к выбору слов, играют важную роль в формировании и восприятии художественного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Чхеидзе, М. Д.* Коммуникативно-прагматический аспект категории страдательного залога (на материале современного немецкого языка) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. Д. Чхеидзе ; Тбилис. гос. ун-т. – Тбилиси, 1990. – 21 с.
2. *Гальперин, И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – 4-е изд. – М. : КомКнига, 2006. – 144 с.
3. *Abdullayev, K. M.* Azərbaycan Dilində Mürəkkəb Sintaktik Bütövlər / K. M. Abdullayev [və b.]. – Bakı : Mütərcim, 2012. – 608 s.
4. *Follet, K.* A Place Called Freedom / K. Follet. – London : Pan Books, 1995. – 568 p.

5. *Bolton, W. F.* The English language. Sphere History of the English language / W. F. Bolton, D. Crystal. – 2nd ed. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – 362 p.
6. *Cutting, J.* Pragmatics and Discourse / J. Cutting. – London ; New York : Longman, 2002. – 256 p.
7. *Abdullayev, A.* Text, meaning and understanding: a communicative cognitive approach / A .Abdullayev. – Minneapolis, MN : Alpha Print, 1988. – 189 p.
8. *Fillmore, C.* Types of Lexical Information / C. Fillmore // Studies in Syntax and Semantics ; ed. F. Kiefer. – Dordrecht : Springer, 1969. – P. 109–137.
9. *Lakoff, G.* Metaphors we live by / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
10. *Арутюнова, Н. Д.* Метонимия / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь ; гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энцикл., 1990. – С. 300–301.

Е. В. Стефанова
г. Минск, Беларусь

СУПЕРСТРУКТУРНАЯ СХЕМА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ НА КОНФЕРЕНЦИЯХ TED

Конференции TED (Technology, Entertainment, Design) Talks невероятно популярны не только по причине широкого спектра охватываемых и обсуждаемых тем (тематика значительно расширилась, сейчас речь идет не только о технологиях, развлечениях и дизайне). Короткие научно-популярные выступления на указанных конференциях доносят информацию как до зрителей в зале, так и для аудитории в Интернете. Большое количество просмотров свидетельствует о построении и структурировании предлагаемой информации таким образом, что научно-популярные выступления привлекают внимание аудитории всех возрастов. Немаловажным аспектом, играющим значимую роль в популярности того или иного выступления, является презентационная грамотность. Под ней понимаем не только правильно структурированное, но и не перегруженное когнитивной нагрузкой выступление. Так, при задействовании слайдов необходимо учитывать тот факт, что когнитивная нагрузка не должна быть слишком высокой, т.е. она не должна препятствовать восприятию представляемой информации, поскольку произносимая речь (ментальный ряд) и слайды (визуальный ряд) – это два параллельных потока когнитивного материала. Тремя основными элементами успешных визуальных средств являются: откровение (то, что трудно описать словами), эффективность объяснения, эстетическая привлекательность [1, с. 136].

Крис Андерсон, идеолог и куратор TED, говорит о том, что на успешных выступлениях идеи выстроены разными способами. Спикеры на TED конференциях задействуют пять основных средств: *связь, повествование,*

объяснение, убеждение, откровение. Так, *связь* реализуется посредством установления визуального контакта, отсутствия боязни показать свою уязвимость, чувства юмора, сдерживания собственного эго. *Повествование*, которое строится вокруг одной истории, дает следующие преимущества: легко следить за сквозной линией (сюжетной линией истории), живая реакция слушателей, сочувствие (личная история), структура рассказа линейна (позволяет вспоминать одно событие за другим) [1, с. 85]. Ключевые элементы *объяснения* (объяснение – процесс, который сознательно добавляет новый элемент в ментальную модель слушателя или реорганизует существующие элементы более эффективным методом) представлены следующими видами: текущее состояние, разжигание любопытства (когнитивный диссонанс), концепции следуют одна за другой, метафоры, примеры [1, с. 95–96]. *Убеждение* – способность внушить слушателям мысль, что их прежнее восприятие мира было не совсем правильным [1, с. 105]. Здесь возможно использование разных методов. К ним относятся: насос интуиции, детективная история, юмор, смешная история, подтверждение со стороны третьих лиц, использование убедительных визуальных средств. Так, выступающий, применяющий метод детективной истории, начинает «с большой тайны, потом ведет слушателей в мир идей в поисках возможных решений, отвергая одну за другой, и, в конце концов, остается единственное жизнеспособное решение» [1, с. 111]. *Откровение* предполагает раскрытие сущности своей работы / проекта таким образом, чтобы вызвать у зрителей / слушателей восхищение и вдохновить их. Например, «чтобы поделиться мечтой эффективно, нужно сделать следующее: нарисовать яркую картину альтернативного будущего; сделать так, чтобы слушатели захотели оказаться в таком будущем» [1, с. 128].

Успех тот или иного публичного выступления достигается также за счет использования различных инструментов мышления. Д. Деннет в книге «Насосы интуиции и другие инструменты мышления» перечисляет мыслительные инструменты, которые он называет прикладными инструментами разума, среди которых: *примеры*, *ярлыки* (присваивают идее запоминающееся название), *аналогии и метафоры* (переносят черты сложной вещи на другую понятную вещь), *строительные леса* (ценные инструменты мышления, на возведение которых уходит время, но которые затем позволяют одновременно решать несколько проблем) [2, с. 18–19].

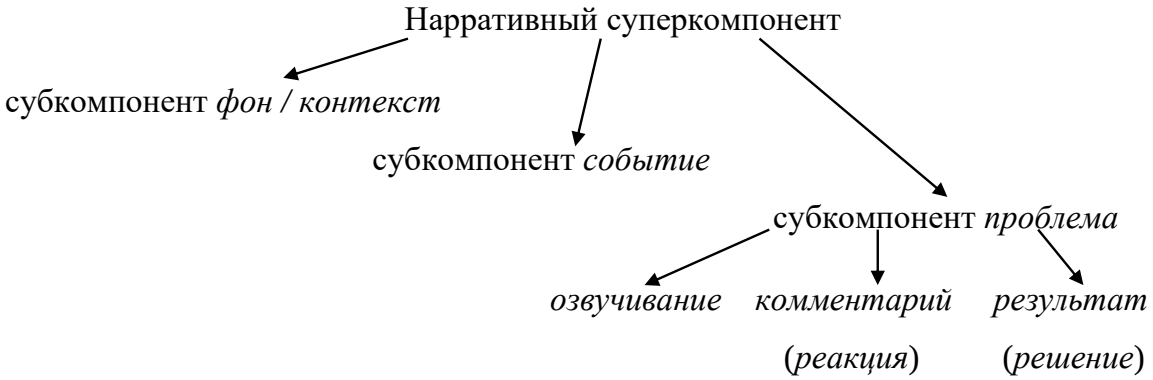
Насосы интуиции (мыслительные эксперименты) – короткие истории, которые призваны стимулировать искреннее, прочувствованное интуитивное озарение о доказываемом тезисе, подталкивающее к выводу о том, что иначе и быть не может. Другими словами, насос интуиции – лингвистическая конструкция, делающая приемлемым вывод. При этом философ говорит о том, что об одних насосах интуиции можно сказать, что они великолепны, о других, что они сомнительны, и, наконец, некоторые из них способны ввести нас в заблуждение [2, с. 20].

Целью данного исследования является построение суперструктурной схемы научно-популярных выступлений и выявление нарративного компо-

нента семантической структуры на основе дискурсивных маркеров (языковых средств актуализации в тексте). В нашей работе руководствуемся определением понятия «нарратив», которое приводит М. Халлидэй: «форма дискурса, через которую мы реконструируем и репрезентируем прошлый опыт для себя и для других» [3, p. 321]. Для проведения исследования были отобраны выступления на разноструктурных языках: русском, английском, албанском и итальянском.

Т. А. ван Дейк предлагает для описания общей формы дискурса использовать схемы. Понятие «суперструктура» используется для обозначения таких схем. Схематические суперструктуры организуют тематические макроструктуры [4, с. 228–229]. Глобальные структуры у Т. А. ван Дейка – это топики (темы) и суперструктурные схемы. Глобальные значения, или топики, объясняются в терминах семантических макроструктур, композиционные схемы – в терминах суперструктур [4, с. 264].

Суперструктурная схема проанализированных научно-популярных выступлений на разноструктурных языках обретает следующую форму: нарративный суперкомпонент распадается на три субкомпонента, при этом субкомпонент *проблема*, в свою очередь, имеет три подтипа:



Семантический субкомпонент *фон* – ситуации из истории, прошлого. Дискурсивными маркерами являются: русск. *когда*, англ. *when/while,* алб. *kur,* итал. *quando* в сочетании с глаголами в форме прошедшего времени в придаточной части предложения; обстоятельства времени (с указанием и без указания точной даты). В выступлениях на английском языке используется конструкция *when/while* и неличная форма глагола Participle I: *when wearing* ‘когда носила’, *while harvesting* ‘когда собирал урожай’. Характерным для выступлений также является использование глаголов со значением ‘помнить/вспоминать’ в форме изъявительного наклонения, настоящего времени, первого лица, единственного или множественного числа, а также указанных глаголов в форме повелительного наклонения: русск. *вспомним,* англ. *let’s remember/recall,* алб. *hajde të kujtojmë*, итал. *ricordiamo.*

Семантический субкомпонент *контекст* – ситуации настоящего. Дискурсивными маркерами выступают темпоральные конструкции: русск. *сейчас/сегодня/в наши дни,* англ. *now/today/currently,* алб. *tani/sot/aktualisht,* итал. *ora/oggi/attualmente/al momento.*

Семантический субкомпонент *событие* коррелирует с тем фрагментом выступления, где речь идет о случившемся в жизни выступающего событии (или событии в обществе), которое послужило стимулом к составлению научно-популярного выступления. *Событие* представлено следующими видами: *личный опыт*/*случай из жизни выступающего*/*событие, произошедшее в стране, мире в целом.* Языковые средства актуализации, маркирующие *событие,* – это глаголы событийной семантики, имена существительные событийной семантики. Например, русск. *заявить/представить/объявить,* англ. *declare/introduce/announce,* алб. *deklaroj/prezantoj/shpall*, итал. *dichiarare/ presentare/annunciare.*

Семантический субкомпонент *проблема* включает в себя *озвучивание проблемы*, *комментарий* (т.е. *реакция* на произошедшее), *результат* (т.е. *решение* сложившейся ситуации). Дискурсивные маркеры *озвучивания проблемы* – это конструкции русск. *а что если*, англ. *what if,* алб. *çka nëse*, итал. *e se.* Дискурсивными маркерами *комментария (реакции)* выступают личное местоимение первого лица единственного числа, а также личное местоимение первого лица множественного числа с глаголами, имеющими значение желательности / нежелательности, сомнения, уверенности / неуверенности, мнения, а также модальные глаголы, вводные слова, конструкции со значением допущения, сомнения и др.: русск. *я сомневаюсь, мы уверены, мы хотим, наверняка,* англ. *I doubt / we are sure / we want / for sure,* алб. *dyshoj, jemi të sigurt / duam / me siguri,* итал. *ho dei dubbi / siamo sicuri / vogliamo / sicuramente* и т.д. Дискурсивные маркеры *результата (решения): вводные слова* русск. *как видим, итак / наконец,* существительные *решение / результат / выход / вывод / заключение / урегулирование* и др., англ. *as we see, decision / result / conclusion / outcome / settlement*, алб. *siç e shohim vendimi / rezultati, / përfundimi / zgjidhja,* итал. *decisione / risultato / conclusione / regolamento* и др.

По утверждению Т. А. ван Дейка, носители языка способны обобщить сложные информационные сообщения, используя одно или несколько предложений, которые «призваны выразить основное содержание, тему, тематический элемент (topic) информации [4, с. 236]. Суперструктурная схема научно-популярных выступлений наряду с тематической схемой помогают эффективно организовать информацию в памяти, что содействует лучшему запоминанию представленной информации.

Научно-популярные выступления не только способствуют нарастанию увлеченности зрителей/слушателей: они разжигают любопытство, вызывают сочувствие, пробуждают восторг, и, наконец, приводят к пониманию и готовности действовать. Представленная в данной статье суперструктурная схема научно-популярных выступлений с выявленным нарративным компонентом семантической структуры на основе дискурсивных маркеров играет весомую роль в понимании закономерностей построения выступлений на конференциях TED, а также значима с прагматической точки зрения, поскольку заданное построение выступления позволяет зрителям/слушателям лучше запоминать преподносимые факты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андерсон, К.* TED TALKS. Слова меняют мир / К. Андерсон. – М. : Эксмо, 2020. – 228 с.
2. *Деннет, Д.* Насосы интуиции и другие инструменты мышления / Д. Деннет. – М. : Corpus, 2021. – 576 с.
3. *Halliday, M. A.* Lexicology: A Short Introduction / M.A. Halliday, C. Yallop. – London : Continuum, 2007. – 117 p.
4. *Ван Дейк, Т. А.* Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. ван Дейк. – М. : ЛЕНАД, 2015. – 320 с.

А. Н. Угринович
г. Минск, Беларусь

К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ КАТЕГОРИИ КОМПАРАТИВНОСТИ

Настоящая статья нацелена на уточнение семантики, структуры, критериев выделения категории компаративности и определение границ ее пересечения с функционированием смежных языковых категорий. На основании функционального подхода к языку категория компаративности определяется как система морфологических, лексических, словообразовательных и синтаксических средств языка, объединенных общностью выполняемой ими семантической функции, состоящей в выражении значения равенства/неравенства сопоставляемых объектов или явлений, степени проявления качества, интенсивности признака, характеризующего данный объект или явление.

Категория компаративности относится к категориям семантического типа, под которыми А. В. Бондарко понимает «основные инвариантные категориальные признаки (семантические константы), выступающие в тех или иных вариантах в языковых значениях и функциях» [1, с. 28]. При этом основание семантических категорий коренятся «во внеязыковой действительности, отражаемой в сознании и мышлении людей» [1, с. 31]. Необходимую основу для рассмотрения и анализа сложного плана содержания и выражения категории компаративности представляет мыслительная операция сравнения. Данная логическая операция подразумевает сравнение некоторых однородных объектов или предметов на основании их общего признака, устанавливает степень совпадения/несовпадения этого признака. В результате возможно проследить характер сравнительных отношений между сравниваемыми предметами, а именно: сходство/подобие, пропорциональность, тождество, различие и противоположность.

В семантику компаративности входят категории качественности и количественности, онтологические характеристики которых составляют основу для выявления степени представленности признака сравниваемых предметов [2, с. 6]. В логико-философской интерпретации качество определяется как «категория, выражающая неотделимую от бытия объекта его существенную

определенность, благодаря которой он является именно этим, а не иным объектом» [3, с. 252]. В логическом словаре-справочнике Н. И. Кондакова под качеством понимается «совокупность свойств, указывающих на то, что собой представляет предмет» и отмечается, что «изменение качества несет коренное изменение данного предмета» [4, с. 242]. Значит, качественные характеристики способствуют выделению объекта среди других существующих объектов. Категория качественности включает такие понятия, как свойство, признак, оценка. М. Д. Воейкова, Ю. А. Пупынин связывают семантическое содержание качественности прежде всего с понятием свойства. В «Философском энциклопедическом словаре» свойство трактуется как «категория, выражающая такую сторону предмета, которая обусловливает его различие или общность с другими предметами и обнаруживается в его отношении к ним» [3, с. 599]. Такое понимание качественности подразумевает возможность реализации в ее содержании элементов, как объединяющих предмет по тому или иному признаку с другими предметами, так и отличающих данный предмет от ряда других предметов [2, с. 53]. Качество предмета всегда связано с количественной определенностью предмета, вне которой оно существовать не может [4, с. 242]. А. Е. Супрун пишет, что «в основе понимания количественных отношений вещей лежит сравнение вещей, принимаемых за относительно однородные, одноименные, т. е. сравнимые, и/или их совокупностей. При этом устанавливаются отношения более-менее, а также путем сравнения с эталоном производится измерение вещей, т. е. количественная характеристика величин, облегчающая сравнение их через общий эталон». Следовательно, категория количественности отражает, с одной стороны, характеристику с точки зрения частей, принимаемых за однородные, составляющих некоторый предмет, с другой стороны, характеристику совокупности предметов с точки зрения составляющих ее элементов, в-третьих, результат непосредственного сравнения величин двух предметов, не расчленяемых при этом на составляющие части, – сравнения, позволяющего выяснить их размерное соотношение [2, с. 162].

Таким образом, качественные характеристики позволяют отличать разные явления друг от друга, выявляя их внутреннюю сущность, а количественные параметры служат для измерения качества с определенных сторон. На качественном этапе в зависимости от совпадения или несовпадения общего признака может устанавливаться равенство или неравенство сравниваемых объектов и присущих им мыслительно-языковых типов отношений сходства/подобия, пропорциональности/градации, тождества, различия, противоположности. По мнению Н. А. Слюсаревой, определение разной степени качества предметов, явлений, самих качеств, действий, процессов, состояний, т. е. универсально-мыслительная категория градации признака по интенсивности, в языке выступает в виде универсально-языковой категории компаративности [5, с.179].

Вместе с тем существует ряд критериев, которые должны быть учтены при обосновании семантических категорий. Во-первых, семантические категории выделяются на основе их регулярной представленности (в том или

ином варианте) в содержании высказываний, в значениях языковых единиц и их разнообразных сочетаний [1, с. 30]. Во-вторых, А. В. Бондарко отмечает, что семантические категории отображают реальные процессы мыслительной деятельности. Постановка вопроса о стратификации языковой семантики связана с разграничением и соотнесением различных уровней и аспектов содержания, выражаемого языковыми средствами, в его отношении к содержанию мыслительному (смысловому) [6, с. 99]. Следующим значимым критерием выделения семантической категории является ее универсальность (существование в разных языках и в сознании носителей языка), объясняемая единством восприятия мира людьми в процессе их деятельности [1, с. 31].

Следовательно, основными критериями выделения и одновременно ключевыми характеристиками категории компаративности являются:

1. Представленность категории в языке и средствами языка, которые образуют ряд подсистем. Выборка из разножанровых текстов немецких СМИ позволяет систематизировать отобранный корпус средств на морфологическом, лексическом, словообразовательном и синтаксическом уровнях и с позиции выражения категорией компаративности отношений равенства/неравенства сравниваемых объектов. Так, на морфологическом уровне категория компаративности представлена степенями сравнения прилагательных и наречий. Лексический уровень отличается знаменательными и служебными словами с семантикой сходства/различия. К словообразовательному уровню относятся различные словообразовательные форманты и модели. Синтаксический уровень выражается простым предложением; простым предложением, распространенным сравнительным оборотом; сложноподчиненными предложениями реального/ирреального сравнения; пропорциональными и сопоставительными сравнительными предложениями; сложными предложениями с сочинительной связью; бессоюзными сложными предложениями; предложным и беспредложным словосочетанием.

2. Связь категории с реальными процессами мыслительно-речевой деятельности.

3. Универсальность категории. Типологическое исследование категории компаративности в различных языках, родственных и неродственных, а также выделение инвентаря разноуровневых средств выражения компаративного значения подтверждает универсальный характер категории компаративности, которая свойственна всем естественным языкам, т. к. человек в процессе познания сопоставляет предметы и объекты окружающего мира, классифицируя и обнаруживая их сходства и отличия. В свое время категорию компаративности изучали Л. И. Балута, О. Р. Жерновая, Е. Г. Карапетова, О. В. Кравец, А. Б. Михалев, В. Ш. Хакимова, Н. С. Федосеева, Р. М. Болгарова и др. лингвисты.

Структура категории компаративности носит нестрогий характер полевой организации, с явной концентрацией категориального признака в ядре и с семантически ослабленной периферией. Ядро категории компаративности представляет категория степеней сравнения имен прилагательных. Как часть речи прилагательное выражает качество или признак предмета, который

в положительной степени, однако, не всегда проявляет семантику компаративности. Ввиду того, что категория компаративности базируется на синтезе категории количественности и качественности, представляется необходимым уточнить семный состав имени прилагательного. Е. В. Гулыга и Е. И. Шендельс определили, что прилагательным свойственны 2 семы: 1) сема «качество» вне сравнения и 2) сема «компаративность». Соотношение этих сем у трех форм прилагательных разное [7, с. 116]. Так, данными лингвистами было установлено, что основная сема положительной степени – это качество. Однако, оно может усиливаться наречиями-интенсификаторами, как *sehr, zu, höchst, schön,* ‘весьма’, ‘совсем’, ‘немного’ и др., в этом случае положительная степень выражает разную степень проявления качества одного или нескольких предметов и рассматривается как конституент подкатегории неравенства. Также сема «компаративность» у прилагательных в положительной степени появляется в сравнительных конструкциях с союзами *wie*, ‘как’, ‘словно’ и в оппозиции сравнительной и превосходной степени в микро- и макроконтексте. При этом формы положительной степени некоторых качественных прилагательных в зависимости от их семантических групп (параметрические, оценочные прилагательные, прилагательные цвета, прилагательные, обозначающие «необладание» признаком), выражают прежде всего, имплицитное сравнение [8, с. 188]. Для данных прилагательных в той или иной мере важно «соотнесение с нормой, выступающей в качестве имплицитной точки отсчета (стандарта сравнения)» [8, с. 193]. Следовательно, можно заключить, что общая сема качественных прилагательных в положительной степени это именно «компаративность», обозначающая признак «с учетом типичной количественной меры его проявления для данного класса объектов [8, с. 194].

Прилагательным в сравнительной степени присуща, в первую очередь, сема «компаративность», на которую может накладываться сема «постепенного нарастания признака». В определенных контекстах сема «компаративность» может исчезать, а «сема качества вне сравнения» остается (абсолютный компаратив). Форме превосходной степени свойственны семы «компаративность» и «наивысшая степень обладания качеством», или «максимальность». В определенных контекстах сема «компаративность» также может исчезать, однако сема «максимальность» остается, в этом случае речь идет об употреблении элатива.

Категория степеней сравнения взаимосвязана с лексическим значением прилагательного. Например, ряд прилагательных (относительные, некоторые качественные) не образуют форм степеней сравнения, т.к. их значение не включает градацию степени проявления качества.

На основании вышеизложенного категорию компаративности можно правомерно рассматривать как отдельную семантическую категорию, объединяющую разноуровневые языковые средства на основании большей или меньшей степени проявления общего признака в сравниваемых предметах и явлениях, а также охватывающую возникающие отношения между ними. Помимо этого, категория компаративности имеет зоны пересечения с категориями качественности, количественности, занимая срединное поло-

жение между ними, эмоциональной оценки и градуальности. Все перечисленные понятия составляют семантическую основу категории компаративности, что подтверждает комплексный характер структуры языка, все элементы которого находятся во взаимосвязи, и направлены на интегративное отображение психологических и когнитивных процессов средствами языка. Основной семой степеней сравнения прилагательных, представляющих ядро исследуемой категории, является «компаративность», которая устанавливает более низкую или более высокую степень проявления качества по сравнению с исходной формой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теория функциональной грамматики : Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис / А. В. Бондарко [и др.]. – Л. : Наука, 1987. – 352 с.
2. Теория функциональной грамматики : Качественность. Количественность / Т. Г. Акимова [и др.]. – СПб : Наука, 1996. – 264 с.
3. Философский энциклопедический словарь / Ильичев Л. Ф. [и др.]. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.
4. *Кондаков, Н. И.* Логический словарь-справочник / Н. И. Кондаков. – 2-е изд. – М. : Наука, 1975. – 721 с.
5. *Слюсарева, Н. А.* Проблемы функциональной морфологии современного английского языка / Н. А. Слюсарева. – М. : Наука, 1986. – 205 с.
6. *Бондарко, А. В.* Теория значения в системе функциональной грамматики : на материале русского языка / А. В. Бондарко. – М. : ЯСК, 2002. – 736 с.
7. *Гулыга, Е. В.* Грамматико-лексические поля в современном немецком языке / Е. В. Гулыга, Е. И. Шендельс. – М. : Просвещение, 1969. – 184 с.
8. *Князев, Ю. П.* Грамматическая семантика : Русский язык в типологической перспективе / Ю. П. Князев. – М. : ЯСК, 2007. – 705 с.

Л. Г. Хорева
г. Москва, Россия

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ЧТЕНИЯ ГЕТЕРОГЕННЫХ ТЕКСТОВ

Прямой потомок королевы Марии Стюарт, дюк Лирийский, как его называли в России, стал первым испанским послом в Санкт-Петербурге. Он прожил в России три года, стал свидетелем дворцовых интриг и переворотов, которые происходили в указанный период.

Литературное наследие герцога, состоящее из мемуарной и эпистолярной литературы, было издано его сыном во Франции в 1788 году, но в России «Записки дюка Лирийского и Бервикского во время пребывания его при императорском российском дворе в звании посла короля испанского» [1] стали известны лишь в 1845 году в переводе Д. И. Языкова. В примечаниях

к своему переводу «Записок…» Д. И. Языков ссылается в качестве источника на издание, вышедшее в Париже в 1788 году. Уже в том же году были предприняты попытки сверить перевод с оригиналом, в ходе которых выяснилось, что переводчик сделал несколько купюр из-за цензурных ограничений. Несмотря на указанные купюры, работа Д. И. Языкова была выдающейся: впервые на русском языке был опубликован текст, принадлежащий перу иностранца, повествующего о событиях в политической истории России в постпетровскую эпоху. «Записки…» уже в XIX веке вызвали живой интерес современников к описываемым событиям, что было совсем не удивительно. Период со времени смерти Петра Великого до момента вступления на престол Елизаветы I до сих пор вызывает оживленные дискуссии как в отечественной, так и зарубежной историографии, где наблюдаются подчас диаметрально противоположные оценки произошедших событий.

В ходе исследования перед нами встает справедливый вопрос. Насколько достоверны изложенные факты? С одной стороны, перед нами дневник: все записи сделаны синхронно совершившимся событиям, и это обстоятельство сразу повышает ценность «Записок» как исторического документа. Но с другой стороны, мы не должны забывать, что дюк Лирийский был опытным дипломатом, так что мы не можем исключать того, что при написании дневника его целью могло стать не только открытие потомкам закрытых сторон жизни русского императорского двора, но и определенная интерпретация целого ряда вопросов внешней политики, что в свою очередь, могло повлиять на взаимоотношения России и Испании.

Форма дневника способствовала субъективной манере подаче материла. Дневник, как и другие эго-документы (путевые заметки, личные записки, заметки, относящиеся к определенному событию и ограниченные во времени, мемуары, письма, бытовые дневники, примечания к генеалогическому древу, устные рассказы, феномен записей, дневники-хроники, дневники-описания, исторические интервью), относится к числу гетерогенных текстов, которые активно структурируют читательскую аудиторию на различные уровни его понимания [2, с. 161–167]. В филологии неоднократно понимался вопрос о жанровой принадлежности такого рода текстов, поскольку ни один жанровый знаменатель не охватывает все многообразие текстов, в основании которых лежит автобиографический компонент. Но есть целый ряд признаков, которые объединяют эти тексты: наличие прямого авторского рассказа (в подавляющей большинстве повествование ведется от первого лица), идентичность жизненной реальности описываемым событиям; реальные исторические лица, действующие в роли персонажей; совершенно неотредактированный или же, напротив, литературный язык описания; личный опыт автора как основная тема повествования.

Степень достоверности описанных фактов, описанных в гетерогенных эго-текстах, давно является предметом обсуждения.

В. Голубцов [3], Л. Левицкий [4] замечают, что субъективность автора эго-документа может быть детерминирована двумя причинами: факты могут быть осмыслены и представлены поверхностно либо по причине малого

количества времени, которое прошло с момента события, либо, наоборот, из-за длительного временного промежутка между самим событием и его описанием. Исследователь С. С. Минц [5, с. 60] полагает, что действительность отражается в источниках мемуарного характера через призму восприятия мемуариста, а система индивидуального восприятия обусловлена всей системой общественных отношений, особенностями культуры в широком смысле этого слова и индивидуальными особенностями индивида. Таким образом, мемуарные источники всегда отображают с большей или меньшей степенью адекватности те межличностные отношения, участником которых является автор, показывая степень осознанности общественных отношений отдельным индивидом и обществом в целом.

Соглашаясь с выводами В. Голубцова и Л. Левицкого, мы можем сделать заключение: при изучении эго-документов необходимо:

1) изучать личность автора (пол, характер, возраст в момент сопричастности с описываемыми событиями и в процессе создания текста, а также на образование, индивидуальные особенности памяти, среду, в которой жил автор; его положение в обществе, общественно-политические взгляды, степень причастности к отражаемым событиям, их понимание и интерес к ним, психологическое состояние автора в момент переживаемых событий);

2) источниковую основу мемуарных текстов (по памяти, по предварительным заметкам, на основании донесений в высшие инстанции, дневниковые записи и т.д.);

3) время создания документа, или иными словами, величину временного интервала между произошедшими событиями и их письменной документацией (чем больше интервал, тем вероятнее искажения: ошибки, замалчивание фактов, принятие желаемого за действительное и т.д.);

4) цель автора эго-документа.

Ответы на вышеперечисленные вопросы позволяют сделать вывод о подлинности этих источников, и, как следствие, понять эти источники как факт своего времени и как свидетельство о прошлом в своеобразном переплетении времен – одного в момент свершения событий и последующего при создании текста мемуарного произведения, записи в дневнике, написании письма.

С учетом историографической традиции можно говорить о т. н. «фактической» и «логической» критике текста источника. В отношении мемуарных произведений, дневников и писем это означает, что необходимо изучить историю текста источника, сопоставить известные тексты («основной» текст, редакции, списки, издания), выяснить, если таковые будут, разночтения, а также вполне возможные «фактические» ошибки – в датах, именах, описании конкретных обстоятельств, событий, как и «логически-смысловые» неточности – нарушение связи между временем и событиями, описание событий не в том контексте, окружении, не на том фоне, что часто бывает не только в связи с ошибками памяти, но и в результате воображения автора, которое А. С. Лаппо-Данилевский объяснял как инстинктивное стремление разума что-то дополнить или объяснить. В связи с этим можно привести

мысль, сформулированную М. Блоком (с ним был согласен и Л. Февр): «Абсолютно правдивого свидетеля не существует, есть лишь правдивые или ложные свидетельства. Даже у самого способного человека точность запечатлевающихся в его мозгу образов нарушается по причинам двух видов. Одни связаны с временным состоянием наблюдателя, например, с усталостью или волнением. Другие – со степенью его внимания. За немногим исключением, мы хорошо видим и слышим лишь то, что для нас важно» [6, с. 145]. При этом наибольшая часть недостоверных свидетельств, по мнению М. Блока, обычно бывает связана с ближайшими по времени событиями. Окончательный вывод о достоверности сообщаемых сведений в мемуарах, дневниках, письмах можно сделать, проведя сравнительный анализ свидетельств этих источников с другими источниками, которые позволяют убедиться, или, напротив, усомниться в верности свидетельств тех или иных авторов.

Существующие в XX веке концепты не позволяли в полной мере провести анализ подобного рода гетерогенных документов. XXI век открыл новые возможности анализа, прежде всего дискурсивный анализ и порожденную им теорию коммуникативных стратегий, которая определяет междисциплинарный характер исторических исследований и является индикатором достоверности или недостоверности исторического источника. Наука о коммуникации сегодня носит междисциплинарный характер: исследования науки о коммуникации являются предметом и объектом изучения истории, филологии, культурологии, психологии, лингвистики, социологии. Учения Ю. Лотмана и М. Бахтина [7] легли в основу новейших исследований.

В понятие «коммуникация» сегодня вкладывают иное значение. Если раньше этот процесс считался односторонним, то сегодня любой текст воспринимается как сложное образование, как огромное множество альтернативных сообщений. Если раньше главную роль играла фигура адресанта, то есть человека, отправившего сообщение, сам же текст, канал связи и код шифрования воспринимались как сопутствующие элементы, то сегодня все элементы этой схемы считаются равнозначными по степени важности. Само сообщение, его жанровая принадлежность способна поведать о множестве скрытых смыслов гораздо больше, чем адресант. Иными словами, носителем информации становится даже внешний контур текста. Именно он заставляет читателя задуматься о выборе того или иного дешифрующего кода, чтобы разгадать внутренние интенции и замыслы автора сообщения.

Что же такое коммуникативные стратегии? Концепт «стратегия» изначально был термином военного искусства. Сегодня же он прочно вошел в научный оборот лингвистики, психологии, филологии. Специалисты интерпретируют «стратегию» как действие, связанное с изучением поведенческих реакций участников коммуникации и особенности дешифрования полученного сообщения.

Для того, чтобы определить природу стратегий чтения гетерогенных эготекстов, необходимо определить характер коммуникации. Личный дневник обычно существует в рамках автокоммуникации «я–я». В этом случае у текста обычно только один читатель – сам автор. Перечитывая когда-то написанное,

автор получает возможность взглянуть на себя со стороны, еще раз проанализировать описанные события уже через призму времени. Если в тексте дневника автор упоминает моменты его перечитывания, то можно говорить о автомоделирующей функции текста. Можно утверждать, что если автор не перечитывает собственный дневник, то в этом случае дневник перестает выполнять функцию автокоммуникации, и является, к примеру, способом «релаксации через текст» или авторской стилизацией «под дневник».

В «Записках…» дюка Лирийского мы видим отказ от автокоммуницирующего начала. Его текст изначально рассчитан на прочтение представителями испанского королевского двора, а также широким кругом читателей, соответственно говорить о релаксации автора тут не приходится. Документ, сочетающий в себе черты дневника, мемуарного нарратива и дипломатического донесения, будет строиться по коммуникационной схеме «я-ты» и, соответственно, обладать определенным коэффициентом искажения описываемых фактов, что мы и наблюдаем.

Несмотря на то, что в годы пребывания дюка Лирийского в России внешняя и внутренняя политики страны кипели и бурлили как никогда (в эти годы законодательно закреплены упразднение Малороссийской коллегии, усиление контроля за налоговыми сборами, были прощены давние недоимки крепостным, смягчены уложения о наказаниях, дарована свобода за неуплату налогов сосланным в Сибирь), эти события не нашли отражения в записках испанского посланника. Он много внимания уделяет описанию царского двора, развлечениям Петра II, его охоте, акцентирует внимание на переезде императора в Москву. Начало правления Анны Иоанновны несмотря на то, что оно также отмечено рядом крупномасштабных событий, тоже не отмечено в дипломатических донесениях испанского дипломата должным образом, хотя никаких предпосылок к этому нет, ведь другие иностранные послы не скупятся на детали. Тот же французский посланник граф Бурхард Христофор Миних [8] подробно описывает процесс учреждения Кабинета министров и его деления на департаменты. Причем не просто пишет, но оценивает значение этого шага для Российской империи и для ее отношений с Францией, кроме того, сообщает о важных деталях функционирования каждого нового государственного органа управления.

Вместо этой информации читатели записок дюка Лирийского читают о празднествах и застольях, о награждении орденами, об отдыхе царских особ.

Крупнейшей зоной умолчания становится также деятельность Александра Меншикова. Его как будто не существует для дюка Лирийского, между тем в его дневнике находится место для упоминания о деятельности Алексея Долгорукого, Дмитрия Голицына, А. Остермана. Деятельность последнего далеко не случайно заслуживает внимания испанского посланника. Именно Андрей Иванович Остерман был ярым приверженцем политики союза Российской империи и Священной Римской империи, в свое время он был автором союзного договора 1726 года.

Сделанные выше наблюдения позволяют нам сделать вывод об активном использовании регулятивной стратегии в данном документе, цель которого

вызвать определенные изменения в обществе; создать общественное мнение, которое в дальнейшем должно повлиять на будущие события. Регулятивная стратегия здесь используется значительно чаще, чем модальная (задача которой – выразить эмоции адресата) и диктальная (цель которой – сообщить адресанту о произошедшем событии).

Многочисленные зоны умолчания помогают понять истинную цель его написания, а именно: создание общественного мнения относительно общественной, исторической и культурной ситуации в России, создание образов ее правителей – Петра II и Анны Иоанновны – как праздных временщиков, не заботящихся о процветании отечества. Искусно расставленные акценты на деятельности исторических личностей, выдвижение на первый план фигуры А. И. Остермана – главы немецкой партии и ярого сторонника союза со Священной Римской империей – и отодвигание в тень ряда видных представителей, заставляет делать однозначный вывод об использованной коммуникативной стратегии прочтения, построенной по схеме «Я – Ты». Иными словами, гетерогенный нарратив дюка Лирийского был рассчитан не на автокоммуникацию, не на перечитывание, а сознательно написан на внешнего читателя, с целью создать определенный образ страны, ее деятелей, повлиять на общественное мнение относительно союза с западными державами и исполнение, тем самым собственной миссии.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Стюарт, Х. Ф. Дж.* Записки дюка Лирийскаго и Бервикскаго во время пребывания его при российском дворе в звании посла короля испанскаго / Х. Ф. Дж. Стюарт ; пер. Д. Языкова. – СПб. : Гутенбергова типография, 1845. – 217 с.
2. *Лотман, Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : Искусство – СПБ, 1998. – С. 14–285.
3. *Голубцов, В. С.* К вопросу о научных принципах переиздания мемуарной литературы / В. С. Голубцов // Источниковедение истории советского общества. – М., 1968. – Вып. 2. – С. 366–388.
4. *Левицкий, Л.* Где же предел субъективности? / Л. Левицкий // Вопросы литературы. – 1974. – № 4. – С. 101–115.
5. *Минц, С. С.* Об особенностях эволюции источников мемуарного характера (к постановке проблемы) / С. С. Минц //История СССР. – 1979. – № 6. – С. 55–70.
6. *Блок, М.* Апология истории или ремесло историка / М. Блок. – М. : Наука, 1973. – 230 с.
7. *Бахтин, М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М., 1986. – С. 297–325.
8. *Миних, Б. Х.* Очерк управления Российской Империи / Б. Х. Миних // Перевороты и войны. – М., 1997. – С. 273–318.

А. А. Христо
г. Минск, Беларусь

ОПРАВДАННОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ АНГЛИЦИЗМОВ В СОВРЕМЕННОМ МОЛОДЕЖНОМ СЛЕНГЕ

Приходилось ли Вам обращать внимание на то, как используются заимствования из английского языка в молодежной среде? Что предпочитают юноши и девушки, когда у них есть выбор: англицизм или же слово, которое может передать то же значение в родном языке? В современном мире английский язык играет большую роль в целом, а в жизни молодежи, которая активно использует иноязычные слова в повседневной жизни, в особенности. По их мнению, это звучит красиво и модно, что немаловажно для современных молодых людей. В ходе нашего исследования мы попытаемся выяснить, насколько оправдано данное использование.

Каждый естественный язык в процессе своего развития прибегает к заимствованию слов из других языков. Такое перенимание языкового материала является результатом взаимоотношений и контактов разных народов и культур. Английский язык является самым популярным неродным языком, среди изучаемых в Республике Беларусь. Отсюда и следует, что использование молодежью англицизмов в повседневной жизни – это естественный процесс. При помощи английского языка молодые люди могут взаимодействовать в интернет-пространстве. Многие представители молодежной культуры используют английские заимствования при общении в социальных сетях, при участии в стримах и при их создании различными инфлюенсерами и блогерами, что и является одной из причин появления англицизмов в современном молодежном сленге. Если посмотреть на эту ситуацию с одной стороны, процесс заимствования данных слов расширяет словарный запас носителей русского и белорусского языков, но с другой стороны, этот процесс приводит к утрате их самобытности и неповторимой красоты. Сегодня мы наблюдаем очень высокую интенсивность использования англицизмов в речи людей разного возраста, но наиболее часто в речи молодых людей. Особую озабоченность вызывает тот факт, что в повседневной речи белорусскоговорящей и русскоговорящей молодежи все чаще и чаще встречаются заимствования не только из литературного английского языка, но и из англоязычного сленга. Кроме того, часто встречаются и производные от англицизмов, которые пользователи изменяют и образуют от них новые слова в соответствии с правилами русского языка, например, *чек* (от англ. *to check* ‘проверять’) – *чекать, чекнуть, прочекать*. Данная тенденция показывает, что молодым людям проще выразить свои мысли и чувства при помощи средств иностранного языка [1]. Роль английских заимствований в современном русском языке, а конкретнее – в повседневной речи и сленге молодежи вызывает пристальное внимание у многих лингвистов [2; 3; 4].

Современный англоязычный сленг – актуальная проблема, на которую необходимо обратить пристальное внимание лингвистам-исследователям,

изучающим английский язык. Так как сленг являет собой разговорные слова и выражения, которые чаще употребляются молодежью, нам его необходимо понимать. Сленг является как интересным, с точки зрения изучения, так одновременно и сложным явлением языка. Стремление людей оживить свою речь, адаптировать сложные слова на свой понятийный уровень является причиной появления новых слов, которые можно отметить в каждом из развивающихся языков. Возникая и распространяясь в разных социальных сферах и возрастных группах, сленг выступает как способ краткости изложения, экономности языка, как желание по-своему отображать предметы или явления. Причины использования сленга у разных слоев населения варьируются. Более взрослое поколение употребляет сленг для выразительности. Молодое поколение стремится к свободной и независимой коммуникации, где внедрение сленга в речь помогает сделать ее индивидуальной, понятной только им.

До сих пор в современной лингвистике нет одностороннего подхода к определению этого сложного понятия. Как было отмечено известным американским лингвистом Ч. Фризом, термин «сленг», настолько расширил свое значение и применяется для обозначения такого количества различных понятий, что крайне затруднительно провести разграничительную черту между тем, что является сленгом, а что – нет [5]. Сам термин происходит от английского словосочетания *s(special)lang(language)*; под ним понимают «набор особых слов или новых значений уже существующих слов, употребляемых в различных группах людей (профессиональных, общественных, возрастных и т.д.)» [6].

Английские исследователи сленга Э. Партридж, Дж. Б. Гриноу и К. И. Киттридж объясняют сленг как сознательное, преднамеренное употребление элементов общелитературного словаря в разговорной речи в чисто стилистических целях: для создания эффекта новизны, необычности, отличия от признанных образцов, для передачи определенного настроения говорящего, для придания высказыванию конкретности, живости, выразительности, точности, краткости, образности, а также чтобы избежать штампов и клише [7; 8].

Современный сленг предполагает широкое использование англицизмов. Согласно определению, которое нам предлагают толковые словари С. И. Ожегова и Т. Ф. Ефремовой, *англицизм* (от лат. *anglicismus*) – слово или оборот речи в каком-нибудь языке, заимствованные из английского языка или построенные по английскому образцу [9; 10].

Для того, чтобы понять особенности употребления англицизмов в современном молодежном сленге, были проведены письменные и электронные опросы среди 50 студентов 4-го и 5-го курсов Минского государственного лингвистического университета. Как показали результаты проведенного исследования, абсолютно все студенты, принявшие участие в исследовании, использует англицизмы в своей ежедневной коммуникации.

С целью выявления ситуаций, в которых студенты используют англицизмы, им был предложен определенный список. В него они также могли

самостоятельно добавить дополнительные пункты. Исходя из полученных ответов, 98 % студентов вводят англицизмы в свою коммуникацию с друзьями; 78 % – общаются англицизмами с родственниками; 55 % – используют их при общении с одногруппниками, находясь в университете; 53 % – заменяют англицизмами русские аналоги этих слов и выражений с родителями и другими родственниками; 8 % – прибегают к их использованию с коллегами на работе.

Источники англицизмов среди современной молодежи разнятся, однако лидирующую позицию занимает Интернет. Упоминая данный источник получения англицизмов, мы обязаны выделить следующие сферы:

1. *Социальные сети*. Самой популярной социальной сетью является TikTok, за ним следуют Instargam и Вконтакте. Не столь распространенными, как вышеуказанные, являются Telegram и Твитер.

2. *Видеоматериалы*. Сюда входят различные сериалы и фильмы, из которых молодые люди черпают новые для себя слова.

3. *Литература и иные текстовые файлы*. Современная молодежь чаще всего не покупает печатные версии текстов, а скачивает их из различных интернет-источников.

4. *Видеоигры и песни*. В силу того, что подавляющее большинство онлайн игр разрабатывается с использованием английского языка, в процессе игры ее участники вынуждены пользоваться английской игровой терминологией, а это непроизвольно обогащает их словарный запас. То же происходит при прослушивании англоязычных песен.

Еще одним важным источником англицизмов является речь окружающих людей. На внедрение англицизмов большое влияние оказывает окружение молодежи: родители, родственники, друзья, сокурсники и коллеги. В процессе коммуникации друг с другом, происходит обмен современной англоязычной лексикой, имеющейся в словарном запасе у каждого из участников.

Только два участника опроса указали изучение английского языка и общение с иностранцами как источники попадания в их речь англицизмов.

Для того, чтобы выделить список наиболее распространенных в молодежной среде современных заимствований из английского языка и производных от них, студентам предлагалось написать список используемых ими англицизмов. При помощи сводной таблицы и подсчетов были выделены 10 наиболее используемых слов. Далее студенты, просматривая выведенные слова, указывали, было ли им понятно, либо же непонятно значение данных заимствований. Среди внесенных в список слов были следующие:

1. *Трэш* (от англ. *trash* ‘objects, writing, ideas, etc. that you think are of poor quality’) ‘предметы, письма, идеи и т. д., которые вы считаете некачественными’. Данное слово является самым распространенным англицизмом, который используют студенты в молодежном сленге. Это слово отметили 100 % принимавших участие в опросе.

2. *Тренд* (от англ. *trend* ‘to be one of the words, subjects, or names that is being mentioned most often on a social media website or a news website at a particular time’) ‘быть одним из слов, предметов или имен, которые чаще

всего упоминаются на веб-сайте, социальной сети или новостном веб-сайте в определенное время’. Данное слово, также как и слово *трэш*, используется всеми участниками.

3. *Вайб* (от англ. *vibe* ‘a mood or an atmosphere produced by a particular person, thing or place’) ‘настроение или атмосфера, создаваемая конкретным человеком, вещью или местом’. От данного слова уже существует производные – *вайбово, вайбовый.* Упомянутые англицизмы употребляют 98 % опрошенных студентов.

4. *Чек* (от англ. *to check* ‘to examine something to see if it is correct, safe or acceptable’) ‘исследовать что-то, чтобы убедиться, что это правильно, безопасно или приемлемо’ – и производные от него: *чекать, чекнуть, прочекать, зачекать*. 95 % представителей молодежи, участвовавших в опросе, используют данные слова в своей коммуникации.

5. *Кринж* (от англ. *to cringe* ‘to feel very embarrassed and uncomfortable about something’) ‘чувство неловкости и смущенности из-за чего-то’ – а также производные от него: *кринжовый, кринжово*. 94 % опрошенных студентов знают данные слова и используют их в речи.

6. *Хайп* (от англ. *hype* ‘information that makes something or someone seem very important or exciting’) ‘информация, которая делает что-то очень важным или захватывающим’. От данного слова существуют производные, такие как *хайпануть и хайпово*. 94 % участников опроса знакомы с семантикой англицизма *хайп* и его производных, также, как и слова *кринж*.

7. *Токсик* (от англ. *toxic* ‘(of a person, relationship or situation) very unpleasant, especially in the way somebody likes to control and influence other people in a dishonest way’) ‘(о человеке, отношениях или ситуации) очень неприятный, особенно в ситуациях, когда кому-то нравится контролировать и влиять на других людей нечестным образом’. Основываясь на статистике, 93 % студентов знают о семантическом значении англицизма и употребляют его активно.

8. *Шиперить* от англ. *ship* (‘usually two people who you ship, meaning that you either want them to become an item, kiss or enter into a romantic/sexual relationship or all of the above’) ‘говорится обычно о двух людях, которых вы воображаете вместе, что означает, что вы либо хотите, чтобы они стали парой, либо целовались, либо вступали в романтические/сексуальные отношения, либо все вышеперечисленное’. Производные *зашиперены* и *шип* описывают людей, которые находятся в воображаемых отношениях. 89 % опрошенных указали данное слово, как одно из тех слов, значение которых им понятно.

9. *Скам* (от англ. *scam* ‘to deceive and defraud someone’) ‘обманывать кого-то’ и производные от него: *скамить* и *заскамить*. 78 % студентов имеют понятие о значении этих слов.

10. *Байт* (от англ. *to bite*) ‘укусить = спровоцировать человека’. Имеет такие производные как *байтить* и *забайтить*. Данные слова среди остальных, используемых в исследовании, являются наименее знакомыми для молодых людей, так как только 63 % участников знают о том, что они означает.

Вышенаписанные слова во время проведения исследования приводились без определений и перевода. Исходя из ответов на вопрос о том, знают ли студенты русские, либо белорусские эквиваленты этих слов, мы наблюдаем, что 55 % опрошенной молодежи знает о существовании эквивалентов всех предложенных слов, 43 % – также имеют понятие об эквивалентах, но не всех вышеперечисленных слов, и 2 % опрошенных изъявили желание узнать слова-эквиваленты.

Нас заинтересовал вопрос о том, что же они чаще используют: англицизмы, или же имеющиеся эквиваленты в их родном языке. Опираясь на статистику, которую мы получили, необходимо обозначить, что 70 % участвующих в опросе студентов, в ситуации, в которой у них есть выбор между англицизмом и эквивалентом, выберут англицизм, 8 % выделили равноправное использование англицизмов и их вариантов в родном языке, 22 % будут использовать их русские, или белорусские эквиваленты.

После приведенного списка англицизмов 70 % студентов, которые предпочли бы англицизм эквиваленту из родного языка, был задан вопрос, по какой причине они используют именно англицизмы, а не их русскоязычные эквиваленты. Самыми распространенными ответами оказались следующие:

1. Семантическое значение англицизма является более подходящим в конкретной ситуации, нежели русскоязычный, белорусскоязычный вариант;
2. Англицизм проще, быстрее «приходит в голову»;
3. Сложно найти русский эквивалент;
4. С англицизмом речь звучит более интересно, современно и необычно.

Завершающим вопросом мы хотели выяснить, каково же отношение представителей молодежи к англицизмам в целом. 48 % студентов выразили свое положительное отношение к ним, 16 % – относится удовлетворительно, нейтральное отношение обозначили 36 % участвующих в опросе. Небольшой процент (2 %) студентов осознает, что англицизмы оказывают губительный эффект на словарный запас родного языка, поэтому старается использовать их с осторожностью.

В результате исследования мы пришли к следующим выводам:

1) подавляющее большинство участников опроса (70 %) считает оправданным использование англицизмов в повседневной коммуникации в связи с тем, что сематическое значение англицизма для них является более подходящим в конкретной ситуации, его проще и быстрее вспомнить, чем русскоязычный либо белорусскоязычный эквивалент, а также опрошенные рассматривают речь с использованием англицизмов более интересной, современной и необычной. Но в то же время выяснилось, что в целом положительное отношение к англицизмам выразили 48 %, а это говорит о том, что 22 % респондентов, активно используя англицизмы, не имеют к ним положительного отношения.

2) Небольшое количество (8 %) опрошенных ответили, что используют в равной мере, как англицизмы, так и их эквиваленты в языке, носителем которого они являются.

3) Меньше четверти опрошенных студентов (22 %) не оправдывают использование англицизмов, и ответили, что в своей речи употребляют русскоязычные и белорусскоязычные эквиваленты этих слов, тем самым оберегая чистоту родного языка. А 2 % опрошенных даже указали, что использование англицизмов вместо уже существующих в родном языке эквивалентов оказывает губительный эффект на его словарный запас.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Скляревская, Г. Н.* Давайте говорить правильно! : новейшие и наиболее распространенные заимствования в современном русском языке : крат. слов.-справ. / Г. Н. Скляревская, Е. Ю. Ваулина. – М. ; СПб. : Академия Филол. фак. СПбГУ, 2004. – 214 с.
2. *Ломакина, М. О.* О терминах «молодежный жаргон», «молодежный сленг» и «язык молодежной субкультуры» / М. О. Ломакина, Л. Г. Ефанова // Наука и образование : VI Общерос. межвуз. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, г. Томск, 15–20 апр. 2002 г. – Томск, 2003. – Т. 2. – С. 178–182.
3. *Романов, А. Ю.* Современный русский молодежный сленг / А. Ю. Романов. – Мюнхен : Отто Загнер, 2004. – 205 с.
4. *Цибизова, О. В.* Англицизмы в молодежном сленге 2020–2021 гг.: опыт описания и анализа / О. В. Цибизова, И. И. Галанкина // Вестник Рос. ун-та дружбы народов. Сер., Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2021. – Т. 12, № 3. – С. 684–698.
5. *Fries, C.* Usage Levels and Dialect Distribution / C. Fries // The American College Dictionary / ed. by C. Barnhart. – New York : New American Library, 1947. –P. xxix–xxx.
6. Сленг [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://goo.su/EG5uAB. – Дата доступа: 17.03.2022.
7. *Partridge, E.* Slang to-day and yesterday / E. Partridge. – London : Routledge and Kegan Paul, 1933. – 476 p.
8. *Greenough, J. B.* Words and Their Ways in English Speech / J. B. Greenough, G. L. Kittredge. – Boston : Beacon Press, 1965. – 431 p.
9. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. − 4-е изд., доп. – М. : Азбуковник, 2000. – 940 с.
10. *Ефремова, Т. Ф.* Новый словарь русского языка / Т. Ф. Ефремова. – М. : Русский язык, 2000. – 289 с.

Е. В. Шестакова
г. Минск, Беларусь

МЕСТО ДИПЛОМАТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ ДИСКУРСИВНОЙ СФЕРЕ

В современном обществе взаимодействие между людьми происходит в рамках целого ряда социальных институтов. Институциональный дискурс как общение представителей института друг с другом, с людьми, реали-

зующими свои функции в определенной сфере деятельности, является многоаспектным явлением и имеет языковые особенности, отличающие его от бытийного типа общения [1, с. 304]. Изучение характеристик институционального дискурса позволяет определить границы его типов и особенности функционирования в нем языковых единиц.

Выделение институционального и персонального типов дискурса является общепринятым в рамках социолингвистического подхода к исследованию дискурса (работы В. И. Карасика, М. Л. Макарова, Е. И. Шейгал, М. Ю. Олешкова и др.). Институциональный дискурс представляется широким понятием, которое охватывает как языковую систему, так и речевую деятельность [2, с. 27]. М. Л. Макаров отмечает, что институциональный дискурс характеризуется четкой структурой, речевыми ограничениями, фиксированной сменой коммуникативных ролей, меньшей обусловленностью контекстом, глобальной организацией и ограниченным набором целей [3, с. 175].

Дипломатический дискурс рассматривается нами как институциональный, так как он представляет собой коммуникацию в рамках статусно-ролевых отношений, которые ограничены коммуникативным пространством института дипломатии. Под термином *дипломатия* понимается «официальная деятельность глав государств и правительств, министров иностранных дел, ведомств иностранных дел, дипломатических представительств за рубежом, делегаций на международных конференциях по осуществлению целей и задач внешней политики государства, его учреждений и граждан за границей» [4, с. 330]. Отдельно рассматривается понятие *многосторонней дипломатии* – дипломатической деятельности с участием представителей нескольких государств, связанной с работой международных организаций, проведением переговоров и т. д. [4, с. 331]. Ярким примером организации, которая занимается поддержанием многостороннего дипломатического сотрудничества, является Организация Объединенных Наций (ООН).

Материалом нашего исследования послужили тексты выступлений представителей Великобритании и Республики Беларусь на заседаниях комитетов Генеральной Ассамблеи ООН в 2019–2020 годах (15 текстов на английском языке и 15 – на русском), опубликованные в стенографических отчетах. Отметим, что выступления на заседаниях комитетов ООН представляются в качестве официальных документов с регистрационным номером, которые называются *отчетами о заседаниях* (meeting records). В системе ООН существует два вида отчетов о заседаниях: стенографический отчет (verbatim record) (полный отчет о заседании в изложении от первого лица) и краткий отчет (summary record) (сжатый вариант отчета о заседании в изложении от третьего лица) [5]. Все тексты представлены в открытом доступе в Системе официальной документации ООН (https://documents.un.org/). В рамках нашей работы описываются участники, цели, тематика, а также языковые особенности дипломатического дискурса.

В условиях институционального общения выделяются два типа участников коммуникации – агенты и клиенты. Агенты являются представителями социального института, клиенты – это люди, обращающиеся к ним [1, с. 221].

В рамках ООН в роли агентов выступают профессиональные дипломаты, представляющие государства-члены; главы государств и правительств; должностные лица Организации (Генеральный секретарь, Председатель Генеральной Ассамблеи и др.). Главным действующим лицом в рамках данного типа дискурса является *дипломат* – «должностное лицо государства, ведущее работу по осуществлению официальных сношений данного государства с иностранными государствами и обладающее необходимой для этого специальной подготовкой» [4, с. 308–309]. Клиентами дипломатического дискурса также являются дипломаты, должностные лица Организации, а также представители иных институтов, для которых предназначена та или иная информация (СМИ, деятели культуры, ученые, представители различных областей). В качестве клиента может выступать и широкая общественность (граждане стран, любые заинтересованные лица), если дипломатическая коммуникация ведется в открытом формате и не засекречена. В дипломатическом дискурсе дипломатические сотрудники и высшие должностные лица могут быть как агентами, так и клиентами дискурса, в то время как широкая общественность может выступать только в качестве клиента.

Одной из языковых особенностей дипломатического дискурса является низкий уровень персонализированности. В текстах выступлений предпочтительным является отсутствие акцента на личности адресанта, что выражается в нечастом употреблении личного местоимения первого лица единственного числа *I*/*я*. В данном типе дискурса участник носит коллективный характер; выступающий представляет страну, учреждение либо иную организацию. В английском языке коллективный характер участников дискурса выражается с помощью личного местоимения первого лица множественного числа *we*; в русском языке местоимение опускается, употребляется глагол в форме первого лица множественного числа; в обоих языках традиционным является также указание представляемой страны либо организации: ***The United Kingdom*** *thanks you, Mr. President, for the work done* (A/75/PV.21). ***We*** *hope that in future the Group of 77 and China will reconsider their approach* (A/74/PV.62). ***Беларусь*** *продолжает последовательное движение к целям в области устойчивого развития* (A/75/PV.13). ***Мы*** *продолжаем последовательно поддерживать процесс мирного урегулирования конфликта* (A/74/PV.58).

Широкое описание целей дипломатического дискурса представлено в Уставе ООН: 1) поддерживать международный мир и безопасность и принимать коллективные меры для предотвращения и устранения угрозы миру и подавления актов агрессии; разрешать международные споры, которые могут привести к нарушению мира; 2) развивать дружественные отношения между странами на основе уважения принципа равноправия и самоопределения народов; 3) осуществлять международное сотрудничество в разрешении международных проблем экономического, социального, культурного и гуманитарного характера [6].

Отражение целей дипломатического дискурса мы находим в дискурсивных формулах – профессионально-маркированных лексических и фразеологических единицах, типичных для данного типа дискурса [7, с. 45]. Такие формулы объединены понятием *дипломатический язык*, что понимается как совокупность терминов и фраз, входящих в общепринятый дипломатический словарь; язык, на котором ведутся официальные дипломатические сношения и составляются дипломатические документы [4, с. 329].

Стремление поддерживать мир, предотвращать конфликты и разрешать споры находит отражение в таких формулах, как *peaceful settlement of disputes* ‘мирное урегулирование конфликтов’, *to strengthen security and stability* ‘укреплять безопасность и стабильность’, *to reach an agreement* ‘достигнуть соглашения’, *conflict resolution* ‘разрешение конфликтов’, *to maintain or restore international peace and security* ‘поддерживать или восстанавливать международный мир и безопасность’ и др.: *We should* ***anticipate and defuse conflicts*** *before they begin* (A/73/PV.94). *Мы продолжаем последовательно поддерживать* ***процесс мирного урегулирования конфликта*** (A/74/PV.58).

Выражения *to secure the implementation of its rights and obligations* ‘обеспечивать осуществление закрепленных прав и обязанностей’, *to reiterate support for sovereignty, independence and territorial integrity* ‘выступать в поддержку суверенитета, независимости и территориальной целостности’, *gender equality* ‘гендерное равенство’, *empowerment of women and girls* ‘расширение прав и возможностей женщин и девочек’, *to promote international co-operation* ‘содействовать международному сотрудничеству’ и др. объединены целью установления дружественных отношений между странами, уважения прав человека и права на самоопределение: *There is a* ***binding treaty obligation*** *between the United Kingdom and the United States* ***to maintain British sovereignty*** *of the British Indian Ocean Territory* (A/73/PV.83). *Преамбула Устава призывает* ***проявлять терпимость и жить в мире друг с другом****, как добрые соседи* (A/74/PV.14).

Стремление к развитию международного сотрудничества в экономической, социальной и культурной сферах находит отражение в выражениях *to provide humanitarian funding* ‘предоставлять финансирование гуманитарной деятельности’, *to build a partnership* ‘налаживать партнерство’, *to value cultural heritage* ‘ценить культурное наследие’ и др.: *Those* ***partnerships*** *with countries across Africa are supporting African-led efforts* ***to unlock inclusive economic growth*** (A/74/PV.62). *Санкционные меры затрудняют реализацию* ***социально-экономических преобразований*** (A/74/PV.27).

Отметим, что в исследуемом типе дискурса прослеживается реализация оценочных значений. Под оценкой понимается ценностный аспект значения языковых выражений, который интерпретируется как «субъект оценки считает, что объект оценки хороший/плохой» [8, с. 5–6]. В дипломатическом дискурсе прослеживается реализация общеоценочных и частнооценочных значений преимущественно на лексическом уровне языка (в существительных, прилагательных, глаголах и наречиях): *The United Kingdom is committed to advancing* ***responsible*** *State behaviour in a* ***free****, open,* ***peaceful*** *and* ***secure***

cyberspace (A/C.1/74/PV.17). *The* ***effective*** *implementation of the legal framework, alongside the* ***promotion*** *of regulatory arrangements that encourage safety, participation and innovation, will be* ***increasingly important*** *as space activities increase* (A/C.1/74/PV.20). *Беларусь всегда придерживалась принципов* ***миролюбивой***, ***неконфронтационной*** *политики на основе многосторонности и* ***взаимоуважения*** (A/73/PV.68). *Беларусь* ***последовательно*** *и* ***настойчиво отстаивает идею*** *о необходимости возобновления* ***широкого*** *международного диалога* (A/C.1/74/PV.7).

Тематика дипломатического дискурса обусловлена его целями и охватывает достаточно широкий круг вопросов. Основные темы дипломатического дискурса сформулированы ООН и отражены в функционировании соответствующих комитетов Организации. Например, в рамках Генеральной Ассамблеи работают шесть главных комитетов. На рассмотрение Первого комитета передаются вопросы, касающиеся разоружения и международной безопасности; тема Второго комитета – экономика и финансы; специалисты Третьего комитета рассматривают вопросы, касающиеся социальных, гуманитарных и культурных аспектов, включая вопросы прав человека; Четвертый комитет занимается специальными политическими вопросами и вопросами деколонизации, включая вопросы поддержания мира; административные и бюджетные аспекты рассматриваются Пятым комитетом; правовые вопросы – в фокусе внимания Шестого комитета [9].

Помимо выступлений, в рамках дипломатического дискурса выделяются такие устные жанры, как переговоры, встречи, пресс-конференции и т.д., результаты которых зачастую фиксируются на бумажном или цифровом носителе. К текстовой форме относится в первую очередь дипломатическая переписка. Среди документов дипломатической переписки принято выделять следующие основные жанры: письмо, декларация, меморандум; памятная записка; личная нота; вербальная нота [10, с. 13–14].

Отметим, что дипломатический дискурс тесно связан с другими типами институционального дискурса (юридическим, военным, экономическим и др.). Помимо общности некоторых целей, участников и жанров, общее в данных типах дискурса обнаруживается и в языке. Например, для дипломатического дискурса, как и для юридического, характерна клишированность: *The United Kingdom* ***condemns that violation of international law*** (A/75/PV.36). *Вопросы учреждения международных платформ для* ***уголовного преследования*** *за* ***тяжкие преступления*** *находятся в компетенции* […] *Совета Безопасности.* (A/74/PV.52). С военным и экономическим типами дискурса дипломатический дискурс сближается посредством общих терминов: *armed conflict* ‘вооруженный конфликт’, *terrorism* ‘терроризм’, *dispute resolution* ‘разрешение споров, *conventional arms* ‘обычное вооружение’; *financial support* ‘финансовая поддержка’, *economic growth* ‘экономический рост’ и др.: *It has established standards on priority areas, such as* ***forced labour***, ***working times*** *and safety* (A/73/PV.74). *Выступаем за полное соблюдение гарантий в отношении государств, не обладающих ядерным оружием, против* ***применения или угрозы применения ядерного оружия*** (A/C.1/74/PV.23). Тем не менее,

как показал анализ данного дискурсивного образования, дипломатический дискурс представляется самостоятельным типом и обладает собственными конститутивными признаками и языковыми средствами.

Таким образом, дипломатический дискурс представляется самостоятельным типом институционального дискурса, имеющим семантические и конститутивные особенности. Место дипломатического дискурса в институциональной дискурсивной сфере определяется на основании целей (сотрудничество, сохранение мира и безопасности, мирное урегулирование конфликтов), участников (дипломатов и высших должностных лиц), тематики, жанров и языковых особенностей дискурса. Дискурсивные формулы дипломатического дискурса, объединенные понятием *дипломатический язык*, являются отражением целей дискурса и характеризуются клишированностью. Для данного дискурсивного образования характерно наличие оценочных значений, которые выражаются преимущественно на лексическом уровне языка. Общность языковых особенностей создает точки пересечения дипломатического дискурса с юридическим, военным, экономическим и другими типами институционального дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Карасик, В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
2. *Шейгал, Е. И.* Семиотика политического дискурса : дис. ... д-ра. филол. наук : 10.02.01 ; 10.02.19 / Е. И. Шейгал. – Волгоград, 2000. – 431 л.
3. *Макаров, М. Л.* Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. – М. : Гнозис, 2003. – 280 с.
4. Дипломатический словарь : в 3 т. / редкол.: А. А. Громыко (гл. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1985. – 3 т.
5. Отчеты о заседаниях [Электронный ресурс] // Библиотека им. Дага Хаммаршельда. – Режим доступа: https://research.un.org/ru/docs/ga/meetings. – Дата доступа: 09.03.2022.
6. Устав ООН (полный текст) [Электронный ресурс] // Организация Объединенных Наций. – Режим доступа: https://www.un.org/ru/about-us/un-charter/full-text. – Дата доступа: 13.03.2022.
7. *Бейлинсон, Л. С.* Дискурсивные формулы профессиональной речи / Л. С. Бейлинсон // Известия ВГПУ. – 2008. – № 5. – С. 42–46.
8. *Вольф, Е. М.* Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. – 2-е изд., доп. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 280 с.
9. Главные комитеты ООН [Электронный ресурс] // Библиотека им. Дага Хаммаршельда. – Режим доступа: https://research.un.org/ru/docs/ga/committees. – Дата доступа: 14.03.2022.
10. *Кожетева, А. С.* Лингвопрагматические характеристики дипломатического дискурса (на материале вербальных нот) : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / А. С. Кожетева ; Моск. гор. пед. ун-т. – М., 2012. – 23 с.

Н. В. Шутёмова
г. Санкт-Петербург, Россия

ОЦЕНКА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. НАХОВОЙ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ*

Дискурс в сфере такого вида деятельности человека, как искусство, нацелен на создание и анализ произведений разных видов художественного творчества человека. В нем освещаются биографии и эстетические взгляды авторов произведений, описываются большие и малые события культурной жизни. В этом смысле искусствоведческий дискурс выполняет информационно-аналитическую функцию. Однако, выражая и аргументируя оценку объекта, он реализует и функцию формирования общественного мнения относительно его сущности и значимости. Сопряжение данных функций обусловливает тесное переплетение множества свойств искусствоведческого дискурса, а именно: информативность, концептуальность, точность, ясность, экспрессивность, аксиологичность, аргументативность, мультимодальность, интертекстуальность, диалогичность. Объектом рассмотрения в данной статье является аксиологичность как одна из ключевых характеристик искусствоведческого дискурса.

Известно, что если оценка одних этапов, художественных направлений и личностей в развитии национальных культур и мирового искусства может являться общепризнанной и в этом смысле универсальной, то оценка других (например, противоречивых или в недостаточной мере изученных) становится предметом полемики. При этом широкое распространение получила практика оценки значимости художественного объекта, его психологического воздействия на реципиента. Данные критерии используются в качестве системообразующих оснований оценки, но служат аксиологическими принципами анализа.

В нашем исследовании категория оценки рассматривается в соотношении с категорией художественности как сущности произведения искусства, которая носит не аксиологический, а онтологический характер. Категория художественности служит для нас структурообразующим принципом анализа репрезентации категории оценки в искусствоведческом дискурсе. При этом в качестве предмета изучения в данной статье выступают лингвостилистические средства оценки художественности произведений Ирины Наховой, представителя концептуализма – одного из направлений противоречивого современного искусства.

Для рассмотрения обозначенной проблематики прежде всего определим ключевые понятия оценки и художественности. Теоретическую базу при их рассмотрении составили исследования в области аксиологии [1; 2; 3], эстетики как философской науки [4] и теоретической поэтики, рассматривающей понятия эстетического объекта и эстетической функции [5; 6; 7; 8].

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00276.

Категория оценки традиционно определяется как «совокупность разноуровневых языковых единиц, объединенных оценочной семантикой и выражающих положительное или отрицательное отношение автора к содержанию речи» [9, с. 139]. Модальная рамка оценки не совпадает с логико-семантическим и синтаксическим строением высказывания и включает субъекта и объекта оценки, а также «шкалу оценок и стереотипы, на которые оценка ориентирована в социальных представлениях коммуникантов» [там же, с. 140]. Категория оценки характеризуется диалектикой субъективности и объективности. Если субъективность связана с отношением (положительным или отрицательным) субъекта оценки к ее к объекту, то объективный компонент направлен на качества объекта. При этом по критерию наличия или отсутствия в суждении эмотивности выделяют эмоциональную и рациональную оценку. Если первая включает непосредственную реакцию на объект, экспрессивна и репрезентируется посредством междометий или аффективных слов, то вторая опирается на социальные стереотипы и выражается оценочным суждением. Однако в реальном дискурсе данные виды оценки не всегда возможно строго дифференцировать. Также необходимо отметить, что способы языковой объективации оценки зависят от типологических свойств текстов.

Категория художественности традиционно трактуется как «сложное сочетание качеств, определяющих принадлежность плодов творческого труда к области искусства» [10, с. 489]. Для определения этих качеств рассмотрим когнитивно-деятельностные основы категории художественности, трактуемой нами как сущность произведения искусства. В этом мы основываемся на двух основных принципах: с одной стороны, полагаем необходимым учитывать специфику вида деятельности, в процессе которого порождается художественное произведение, с другой – целостность последнего, т. е. единство его формы и содержания.

Мы исходим из того, что сущность любого художественного объекта обусловливается спецификой того вида деятельности человека, в процессе которой создается. В данном случае это художественная деятельность человека. Она имеет когнитивную основу, т. к. в ее основе лежит процесс художественного познания в отличие от специфики познавательного процесса в деятельности научной или деловой. Например, если научное познание направлено на изучение свойств человека и мира, принципов и закономерностей их устройства и функционирования, нацелено на поиск объективной истины и приводит к формированию научной концепции, то художественное познание имеет предметом осмысления ценностный аспект отношения «человек – мир». Данная система включает открытое множество объектов, которые потенциально могут быть подвергнуты художественному осмыслению. По мнению Б. М. Энгельгардта, их классификация включает объекты, которые, во-первых, ранее уже были переработаны мастерами в эстетических целях, во-вторых, рассматриваются самим автором как «эстетически привлекательные», в-третьих, все остальные объекты, которые на данный момент автор не познает с эстетических позиций, но потенциально могут быть им осознаны с этой точки зрения [11, с. 231]. В процессе

художественного познания генерируется интеллектуально-эмоциональное единство, не объективная, а субъективно-объективная истина, индивидуальная авторская художественная концепция. В воображении художника она получает преимущественно образную реализацию, при этом отличие художественного образа от образа-представления состоит в мотивированности именно художественным познанием. Идейно-эмотивная основа и образность объективируются в процессе художественного творчества посредством того или иного материала, используемого в зависимости от вида искусства в эстетических целях. Соответственно можно выделить такие общие типологические свойства художественного объекта, как идейность, эмотивность, образность и художественная форма. Единство данных свойств произведения любого вида искусства составляет, на наш взгляд, содержание категории художественности. Полагаем, что в целом такая трактовка категории художественности как сущности произведения искусства в единстве его типологических свойств (идейности, эмотивности, образности и эстетической формы) не противоречит ее традиционному определению, уточняя его содержание.

Оценка художественности играет важную роль в процессе диалога культур, сопровождая открытие и познание произведений национальных культур в мировом контексте. Результаты этих процессов в значительной мере зависят от степени соответствия оценки объекта искусства его сущности. С этих позиций рассмотрим, какими лингвостилистическими средствами в современном англоязычном искусствоведческом дискурсе репрезентируется оценка художественности работ И. Наховой как их сущности. Материалом для освещения данной проблематики послужила книга “Irina Nakhova. Museum on the Edge” докторов наук в области искусствоведения Джейн Шарп и Джулии Туловски (Jane A. Sharp, Julia Tulovsky), опубликованная в 2019 г. в издательстве Ратгерского университета для сопровождения выставки, организованной в музее искусств Циммерли. Данные персоналии являются субъектами оценки, которых можно отнести к носителям не наивного, а профессионального, экспертного, знания.

В качестве объекта оценки выступают характеристики творчества И. Наховой, представленного в работах на выставке. Оценка их идейно-эмотивной основы, образности и специфики формы организуется искусствоведами вокруг доминантной метафоры края, лезвия, острия. Ее ключевой характер доказывается тем, что она положена в основу названия выставки и книги *Museum on the Edge* (‘Музей на краю’). Кроме того, ее семантика актуализируется посредством рекурренции компонентов словосочетания и получает развернутое развитие через субметафоры и вспомогательные лингвостилистические ресурсы.

Идейно-эмотивной основой метафоры *Museum on the Edge* является знание И. Наховой истории искусства и мотивированное ею представление о музее как средоточии прошлого, настоящего и будущего. В ее работах, по мнению экспертов, образы прошлого соединяются с современными материалами для создания зыбкого будущего: *Nakhova’s works therefore connect images from the past with materials grounded in the present to create a precarious projection into the future* [12, p. 11].

С помощью сравнения и антитезы развивается мысль о музее как игровой площадке (*a playground*), на которой художник может переосмыслять универсальные антиномии: возвышенного и низменного (*high and low*), ценного и ничтожного (*high and low*), чтимого и отторгаемого (*revered and rejected*), истинного и поддельного (*truth and fraud*): *Using the museum as a playground, the artist can challenge concepts of high and low, treasure and trash, revered and rejected, truth and fraud* [там же].

С помощью рекурренции актуализируется осмысление музея как особого места, где осознается связь эпох (*a place in which to think and to connect the dots between eras*), места, где есть свобода созерцания и раздумий (*a place of freedom for contemplation*), места на краю реальности (*a place on the edge of reality*): *The museum can be a place in which to think and to connect the dots between eras, a place of freedom for contemplation, a place on the edge of reality* [там же].

Кроме того, доминантная метафора развивается через метафору побега (*escape*) от абсурдности массовой культуры, желтой прессы и фейковой журналистики в музейные пространства (*Museum spaces*) и пространства истории искусства (*the "space" of art history*). В их возвышенность вводятся обыденные, рутинные объекты, что порождает неожиданные связи и ассоциации, неоднозначность и непредсказуемость интерпретации, и описывается посредством антитезы эпитетов *lofty* ('возвышенный'), *commonplace* ('обычный'), *mundane* ('рутинный') (*lofty space of history – commonplace things, mundane objects*):

Отметим, что одним из средств организации оценочного дискурса является и ритмизация, создаваемая синтаксическими средствами, например с помощью синтаксического параллелизма на уровне словосочетания: *collages of meaning and concept* [там же]; *to experience uncertainty and unpredictability of perception and interpretation both for the cultural references and for the work as a whole* [там же].

Ритмизации способствуют и средства морфемного уровня, например повтор отрицательного префикса *un* (*uncertainty and unpredictability*).

Данные пространства также наделяются эпитетами *alternative* 'альтернативный', *empty pictorial* 'пустое живописное', например, при описании стратегии бегства в такие пространства, используемой в ранних работах И. Наховой, где она увеличивала полотно для создания возможности «путешествовать». Такой принцип воплощен в полотнах *Scaffolding* 'строительные леса', где архитектурные детали усиливают ощущение пространства, и *Variable Landscape* 'переменный пейзаж', в котором зритель может создавать свой вариант живописного пространства, изменяя порядок квадратов, образующих пейзаж: *This strategy of escaping into alternative spaces can be traced to Nakhova's early works from the late 1970s and early 1980s. In search of greater scope, she enlarged her canvases, creating an empty pictorial space where one could "travel," as seen in Scaffolding (1984, p. 12 and pl. 5). Minor architectural details, in this case scaffoldings, are present only to enhance the sensation of space. The same principle can be observed in Variable Landscape (1983, left and pl. 3), in which the viewer is invited to play with the order of the squares that form the landscape, creating his or her own version of pictorial space* [там же].

Еще более глубокое развитие доминантная метафора получает через метафору слоев живописных, исторических и культурных пространств (*layers of painterly, historical, and cultural "spaces"*) [там же]. Так, изображение разрушенных в 1930-х годах старинных русских церквей соединяется с изображением архитектурных ландшафтов, сохранивших следы разрушения античных храмов. Такой художественный прием мотивирован мыслью о значимости руин не для их пасторального созерцания, а для осознания человечеством трагических периодов своей истории.

В целом полагаем, что художественность работ И. Наховой характеризуется в рассмотренном фрагменте англоязычного искусствоведческого дискурса консонансным «преломлением», т. е. их идейность, эмотивность, образность и специфика формы получают оценку, не противоречащую сущности оригинала, а согласующуюся с ней. В качестве ведущего средства репрезентации оценки используется метафора, получающая развитие через систему субметафор, поддерживаемую вспомогательными ресурсами, основными из которых являются эпитеты и разные виды повтора, способствующие актуализации как сущности объекта оценки, так и мнения, выражаемого субъектом оценки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арутюнова, Н. Д.* Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М. : Языки русской культуры, 1999.– 896 с.
2. *Петухова, Т. И.* Аспекты оценочной интерпретации в англоязычном искусствоведческом дискурсе / Т. И. Петухова // Когнитивные исследования языка. – 2017. – Вып. XXX. – С. 283–286.
3. *Хомякова, Е. Г.* Лингвистический анализ оценки в англоязычном искусствоведческом дискурсе / Е. Г. Хомякова // Общество. Среда. Развитие. – 2020. – № 4. – С. 3–7.
4. *Каган, М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
5. *Аристотель.* Риторика. Поэтика / Аристотель. – М. : Лабиринт, 2005. – 256 с.
6. *Бахтин, М. М.* Работы 1920-х годов / М. М. Бахтин. – Киев : FIRM «NEXT», 1994. – 383 с.
7. *Лотман, Ю. М.* О поэтах и поэзии / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1996. – 848 с.
8. *Якобсон, Р. О.* Работы по поэтике / Р. О. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.
9. *Баженова, Е.А.* Категория оценки / Е. А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожиной. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 139–146.
10. *Роднянская, И. Б.* Художественность / И. Б. Роднянская // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова [и др.]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 489–490.
11. *Энгельгардт, Б. М.* Феноменология и теория словесности / Б. М. Энгельгардт. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 464 с.
12. *Sharp, J. A.* Irina Nakhova: Museum on the Edge / J. A. Sharp, J. Tulovsky. – New Brunswick, NJ : Rutgers University Press and the Zimmerli Art Museum, 2019. – 87 p.

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕКСТА

І. П. Бязлепкіна
г. Мінск, Беларусь

АПАСРОДКАВАНЫ ПЕРАКЛАД АНГЛАМОЎНАЙ ПАЭЗІІ Ў XX СТ.: УПЛЫЎ НА ЗМЯСТОЎНА-СТЫЛІСТЫЧНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ

Неабходнасць аператыўнай падрыхтоўкі юбілейных зборнікаў, недастатковая забяспечанасць выдавецтваў перакладчыцкімі кадрамі, арыентацыя на рускамоўныя кніжныя аналагі паўплывалі на ўзнікненне ў XX ст. сітуацыі, калі ў шырокі ўжытак увайшла практыка мастацкага перакладу з падрадкоўніка і з перакладу на іншай даступнай мове. Такі падыход быў распаўсюджаны яшчэ ў 1930-х гг., калі вялікае значэнне надавалася прынцыпу функцыянальнай адпаведнасці моў і тэкстаў арыгінала і перакладу. Бліжэй да сярэдзіны стагоддзя пераклад не з арыгінала пачаў успрымацца хутчэй як перашкода. “Безумоўна, пакуль што нельга забараніць перакладчыкам карыстацца падрадкоўнікамі ці пасрэдніцтвам рускага перакладу, – заўважала бібліёграф Л. М. Бабкова. – Але ў такім разе, каб не ўводзіць у зман чытачоў, трэба абавязкова ўказваць: з чаго – арыгінала, падрадкоўніка або з рускага перакладу зроблены пераклад беларускі” [1, с. 3].

У вельмі рэдкіх выпадках сапраўды называліся аўтары падрадкоўнікаў (Н. Мацяш). Аднак большасць пісьменнікаў (Р. Барадулін, П. Броўка, А. Куляшоў, М. Лужанін, Я. Сіпакоў і інш.) не пазначалі ў друку ні аўтараў падрадкоўнікаў, ні, тым больш, пасрэдніцтва іншамоўных вершаваных перакладаў.

Часам перастварэнне англамоўнай паэзіі праз рускамоўныя варыянты практыкавалася нават тымі, хто на прафесійным узроўні валодаў замежнай мовай. Такая сітуацыя складвалася як з прычыны арыентацыі на саюзны друк у цэлым, так і ў выніку апераджаючай папулярнасці маршакоўскіх, бунінаўскіх, пастэрнакаўскіх і іншых перакладных варыянтаў.

Значнае месца ў перакладчыцкай спадчыне Я. Семяжона займаюць вершы Р. Бёрнса, сабраныя ў двух выданнях – “Шатландская слава” (1957) і “Вам слова, Джон Ячмень” (1983). Перш чым перайсці непасрэдна да разгляду тэкстаў, прыгадаем, што на час іх з’яўлення ў краінах СССР шатландзец атрымаў нават большае прызнанне ў перакладах С. Маршака, чым ён меў на радзіме. У сярэдзіне стагоддзя рускамоўныя адпаведнікі бёрнсаўскіх вершаў лічыліся ўзорам перакладчыцкага майстэрства, таму для іншых перакладчыкаў існавала вялікая спакуса вывяраць па іх сваю працу, што, зрэшты, і здаралася.

Супаставіўшы пераклад верша “Пацалунак” (“The Parting Kiss”) Я. Семяжона з арыгіналам і рускім варыянтам, можна заўважыць, што рускамоўны пераклад С. Маршака выступіў у ролі твора-пасрэдніка:

Арыгінал: *Speaking silence, dumb confession, / Passion's birth, and infant's play, / Dove-like fondness, chaste concession, / Glowing doun of future day!* [2]

Пераклад С. Маршака:	Пераклад Я. Семяжона:
Молчаливая уступка,	*І маўклівая няўступка,*
Страсти детская игра,	*І парываў навіна.*
Дружба голубя с голубкой,	*Любасць голуба з галубкай,*
Счастья первая пора [3, с. 214].	*Шчасця першая вясна* [4, с. 62].

Беларускі перакладчык творча разгарнуў рускамоўны адпаведнік, запазычыўшы з яго асноўныя вобразы і рыфмы. Пры гэтым адбылося зрушэнне вобразнай сістэмы ў бок больш гуллівай (*уступка* – какетлівая *няўступка*). Калі ўлічыць, што і сам С. Маршак (паводле ўспамінаў К. Чукоўскага) нярэдка выкарыстоўваў чужыя пераклады і вершы, але, рэдагуючы чужое, рабіў шэдэўры, то ў беларускамоўным варыянце мы атрымліваем падвоены пераклад.

Часам беларускія даследчыкі вельмі даверліва ставіліся да перакладаў Я. Семяжона, падкрэсліваючы ўдачы перакладчыка на фоне "залішне кніжных" варыянтаў С. Маршака. У прыватнасці, М. Кенька пісаў: "Некаторыя інтэрпрэтатары, дазваляюць сабе ўвогуле ствараць параўнанні, нібыта "ў духу аўтара", а на самой справе далёкія ад яго. Так, у свой час у крытыцы выказвалася захапленне перакладамі Р. Бёрнса, зробленых С. Маршаком. Асабліва падабалася адно разгорнутае параўнанне: *А грудь ее была кругла, / Казалось ранняя зима / Своим дыханьем намела / Два этих маленьких холма* <…>. Я. Семяжон спачатку пераклаў яго своеасабліва, падмяніўшы аўтарскае параўнанне ўласным: *Дрыжалі грудзі. Часам іх / Я кратаў – круглыя грудкі, / Два лесавых, верасавых, / Крамяных, нібы сыр, грыбкі*. Пазней Я. Семяжон перапрацаваў гэтыя радкі, наблізіў іх да арыгінала, і яны загучалі так: *Далоні па грудзях прайшлі, / Здалося палкія пяскі / Сваім дыханнем намялі / Іх, два гарачых курганкі* [5, с. 89]. З прыведзеных прыкладаў як раз можна зрабіць прама процілеглыя высновы: апошні варыянт Я. Семяжона паўтарае маршакоўскі – перакладзены з арыгінала з высокай доляй дакладнасці.

Свабодная інтэрпрэтацыя арыгінала Я. Семяжонам знаходзіла сваё апраўданне крэатыўным падыходам перакладчыка, захапленнем вуснай народнай творчасцю, уменнем знаходзіць трапныя, натуральныя адпаведнікі:

Арыгінал:	Пераклад Я. Семяжона:
My poor heart, then break it must,	*Пачакай жа, збродны качар,*
My last hour I am near it:	*Вось памру я скора…*
When you lay me in the dust,	*Ты паенчыш і паплачаш,*
Think how you will bear it [2].	*І паскачаш з гора* [4, с. 72].

У выніку атрымліваўся беларусіфікаваны твор, перад якім арыгінальныя бёрнсаўскія радкі рабіліся бясколернымі. Наступныя выразы з таго ж верша: *Я табе не хлеба луста – не грызі ты жонку* на месцы стылістычна нейтральнага *Yet I am not slave, Sir* не мог ці не хацеў "упрыгожваць" перакладчык С. Маршак, яны захоўваліся ў больш строгай адпаведнасці з арыгіналам: *Стала я твоей женой – не рабой бесгласной* [3, с. 230].

Мовазнаўца П. Садоўскі яшчэ ў 1981 г. заўважаў пра стылістычныя трансфармацыі шэкспіраўскіх санетаў у перакладах Я. Семяжона: "Два свае

(дакладней, маршакоўскія) радкі дададзены, два аўтарскія апушчаны, памер, асноўныя рыфмы і вобразы запазычаны з рускага перакладу. Адным словам – сапраўды – перастварэнне. Зразумела, што калі не ўлічваць этычны бок такога перакладу, то з паэтычнага пункту гледжання тут асаблівай крамолы няма. Беларускі верш успрымаецца як добрая паэзія" [6, с. 183]. Магчыма, менавіта пад уплывам заўваг П. Садоўскага, у перавыдадзеных у 1983 г. зборніку вершаў Р. Бёрнса перакладчык зрабіў праўкі.

Падыход да большасці паэтычных перакладаў Я. Семяжона з англійскай мовы як да творчай апрацоўкі рускіх варыянтаў дазваляе нам па-іншаму інтэрпрэтаваць назіранні, зробленыя І. Б. Лапцёнак. У працы "Творчая індывідуальнасць Язэпа Семяжона-перакладчыка" даследчыца адзначыла, што з далёкіх моў (у прыватнасці, англійскай) перакладчык перастварaў па прынцыпе адноснай адпаведнасці – "імкнуўся найперш да дакладнай перадачы рытміка-выяўленчых асаблівасцей арыгінала, захавання паэтычнасці яго гучання", а з блізкароднасных моў ён "свядома імкнуўся да блізкай адпаведнасці арыгіналу" [7, с. 15]. Гэты дысбаланс, як паказвае супастаўленне беларускіх перакладаў з рускамоўнымі, вынікаў зусім не са спецыфікі працы перакладчыка з неблізкароднаснай мовай, а па прычыне перакладу праз пасрэдніцтва рускай мовы як блізкароднаснай.

Пераклад з рускіх варыянтаў нярэдка практыкаваўся таксама і іншымі беларускімі пісьменнікамі. Напрыклад, апроч Я. Семяжона, у XX ст. маршакоўскай традыцыі прачытання санетаў У. Шэкспіра прытрымліваўся і М. Дуброўскі, пазней, у пачатку 2000-х, – С. Грахоўскі. Звернем увагу на заключныя радкі 8-га санета:

Арыгінал: *Whose speachless song, being many, seeming one / Sings this to thee: Thou single wilt prove none* [8, с. 95]

Пераклад С. Маршака: *Нам говорит согласье струн в концерте, / Что одинокий путь подобен смерти* [8, с. 115]

Пераклад М. Дуброўскага: *Гавораць гукі людзям у канцэрце, / Што адзінокі шлях цяжэй ад смерці* [9, с. 4]

Пераклад Я. Семяжона: *І сэнс бясслоўнай песні ў іх канцэрце, / Што адзінокі шлях падобны смерці* [10, с. 83] і г.д.

Пры параўнанні трох варыянтаў аднаго твора, можна заўважыць іх падабенства паміж сабой (аднолькавая рыфма, увядзенне вобразаў канцэрту і струн, з'яўленне матыву шляху, параўнанне са смерцю), але адрозненне ад арыгінала.

Залішні давер рускамоўнаму варыянту часам ствараў сэнсавыя пасткі: калі ў санеце не ўжывалася канкрэтная англійская форма *he* 'ён' або *she* 'яна' (прыгадаем, што частка санетаў (першыя 126) умоўна лічыцца адрасаванай "бляваму сябру", частка (127 – 152) – "смуглявай ледзі") і полавая прыналежнасць адрасата не вынікала з кантэксту, то перакладчыкі, нават прызнаючы аўтарства за гістарычным У. Шэкспірам, а не за яго "alter ego", па-рознаму прачытвалі адзін і той жа тэкст. У санетах, дзе размова ішла пра каханне, перакладчыкі мінулага стагоддзя адрасатам бачылі жанчыну. Прывядзём ніжэй радкі з санета 90:

Арыгінал: *And other strains of woe, which now seem woe, / Compared with loss of thee will not seem so* [8, с. 95];

Пераклад С. Маршака: *Что нет невзгод, а есть одна беда – / Твоей любви лишиться навсегда* [8, с. 115].

Пераклад Я. Семяжона: *Што большай свет не ведае бяды – / Любоў любімай страціць назаўжды* [10, с. 83].

Я. Семяжон у дадзеным выпадку пайшоў услед за прачытаннем С. Маршака. І, тым не менш, рускі перакладчык больш паслядоўна паставіўся да арыгінала, зусім не канкрэтызаваўшы адрасата.

У. Дубоўка ў прыведзеным двухрадкоўі абачліва захаваў нейтральную канцоўку арыгінала, застаючыся вольным ад маршакоўскага ўплыву:

І што нягоды дробныя тады,

Калі цябе губляю наўсягды? [11, с. 11].

Здаралася, што перакладчыкі і беларуска-, і рускамоўных варыянтаў адштурхоўваліся ад агульных нацыянальна-культурных рэалій. Напрыклад, у адным з санетаў у перакладзе Я. Семяжона сустракаем радок: *І як дзячок да псалмаў адмысловых, / Да гладкапісаў дадаю: "Амін!"* [4, с. 83], які з'явіўся на месцы арыгінальнага: *And like unletter'd clerk still cry "Amen"* [2, с. 29]. У С. Маршака гэты радок гучыць так: *И я, как малограмотный дьячок, / Умею только возглашать "Аминь!"* [8, с. 30]. Падобная функцыянальная замена-параўнанне ў абодвух перакладчыкаў не зусім апраўданая, бо асацыяцыі, выкліканыя непісьменным дыяканам, не адпавядаюць рэчаіснасці пратэстантскай або каталіцкай Англіі XVI ст.

У выпадку выкарыстання падрадкоўніка нельга казаць пра непасрэднае англа-беларускае перастварэнне. Падрадкоўнікі, з якімі працуюць пісьменнікі, міжволі задаюць гатовае перакладчыцкае рашэнне (напрыклад, выбраная аўтарам падрадкоўніка лексіка, ступень разгорнутасці сінанімічнага рада, выбар стылістычна адцення слова і г.д.).

Пераканацца ў шчыльнай сувязі падрадкоўніка і перакладу можна на прыкладзе працы У. Дубоўкі над санетамі У. Шэкспіра. Разгледзім Дубоўкаў падрадкоўнік і яго ж пераклад, дасланыя выдаўцу "Санетаў" В. Нікіфаровічу:

Арыгінал: *From fairest creatures we desire increase, / That thereby beauty's rose might never die, / But as the riper should by time decease, / His tender hear his memory* [8, с. 57]

Падрадкоўнік, зроблены У. Дубоўкам: 'Ад дзіўных тварэнняў мы жадаем плёну, для таго, каб ружа хараства, стаўшы сьпелай і ўвядаючы, не засталася без насьледніка – сведкі яе памяці' [12, с. 126].

Пераклад У. Дубоўкі: *Ад дзіўных твораў мы жадаем плёну, / Каб не памерла ў сьвеце прыгажосьць. / Хоць ружа вяне, спадчынай бутону / Ідзе найлепшае, што ў ружы ёсьць* [12, с. 129].

З прыведзенага прыкладу бачна, што большасць слоў падрадкоўніка і перакладу паўтараюцца. Такім чынам, падрадкоўнік ці мастацкі пераклад на даступнай мове першапачаткова настройвае або на літаральнае ўзнаўленне зададзенай схемы, або падштурхоўвае перакладчыка да вольнага выказвання думкі, і тады мацней выяўляецца почырк паэта-перакладчыка.

У выпадках, калі пісьменнікі падыходзілі да падрадкоўніка са значнай доляй свабоды, па перакладах магчыма было здагадвацца пра аўтарства перакладаў. Так, напрыклад, рэцэнзуючы зборнік “Дж.Г. Байран. Выбранае” (1963), У. Караткевіч беспамылкова вызначыў “па почырку” перакладчыка М. Танка: “Настроем амаль той жа, якога мы ведаем па філасофскіх вершах апошніх гадоў. <…> Ведаю толькі, што пераклад “Урыўка” пераходзіць ужо ў другі жанр, незаконна занядбаны цяпер жанр пераймання” [13].

Перасцерагаючы перакладчыкаў ад “пераймання” замест непасрэднага перакладу, Ю. Гаўрук пісаў: “Практыка перакладу па так званых падрадкоўніках (літаральныя празаічныя пераклады) – заганная практыка <…>. Злоўжываць гэтым, асабліва пры перакладах паэзіі, нельга, таму што ні адзін падрадкоўнік не можа даць поўнага ўяўлення аб арыгінале” [14, с. 54]. У сувязі з чым Ю. Гаўрук прыгадваў, што вядомы рускі перакладчык В. Левік для перастварэння з А. Міцкевіча і Ф. Петраркі знаёміўся з кожнай з моў арыгінала, паколькі лічыў, што лірыку разгадаць па падрадкоўніку немагчыма [15, с. 173].

Спецыяльна для перакладу знаёміўся з асаблівасцямі англійскай мовы і Р. Барадулін, які пераствараў з Д. Байрана, Р. Кіплінга, У. Шэкспіра, Э. Дыкінсан і інш. Падыход Р. Барадуліна можна ахарактарызаваць як вольны, прычым творчая індывідуальнасць перакладчыка настолькі моцна выяўлена, што Р. Барадулін-паэт нярэдка “спаборнічае” з арыгінальным аўтарам. Возьмем, напрыклад, страфу з верша Д. Байрана “Нясе красу сваю, як ноч” (“She walks in Beauty”):

Арыгінал:	Пераклад Р. Барадуліна:
And on that cheek, and o’er that brow,	*Гарыць усмешка за шчакой,*
So soft, so calm, yet cloquent,	*Хаваючы гарачыню,*
The smiles that win, the tints that glow,	*Пра вір падумкі трапяткой*
But tell of days in goodness spent,	*Маўклівасць не раскажа дню,*
A mind at peace with all below,	*Забудзе сэрца на спакой,*
A heart whose love is innocent! [16]	*Як пакахае ўпершыню* [17, с. 34].

Творчае “я” перакладчыка ў гэтым вершы дамінуе над лірычным “я” іншамоўнага аўтара, у тэкст уведзены неўласцівыя для арыгінала метафары (*Гарыць усмешка за шчакой*, *вір падумкі трапяткой* і інш.). Пасля ўзнёслага радка *душы бясхмарнае жытло* з папярэдняй страфы гэтыя вобразы могуць набыць гумарыстычнае адценне ва ўспрыняцці чытача, што знаходзіцца ў пэўнай стылістычна-вобразнай сістэме каардынат (напрыклад, традыцыйна-рэалістычнай).

Перастварэнне А. Куляшовым паэмы Г. Лангфела “Спеў аб Гаяваце” на пачатковым этапе ажыццяўлялася з дапамогай падрадкоўніка і рускага перакладу І. Буніна:

Если спросите – откуда	*Як спытаеце, дзе браў я*
Эти сказки и легенды	*Казкі гэтыя, легенды*
С их лесным благоуханьем,	*З іх лясным духмяным пахам,*
Влажной свежестью долины,	*Свежым водарам даліны,*

Голубым дымком вигвамов,	*З сінім дымам над вігвамам,*
Шумом рек и водопадов,	*Шумам рэк і вадаспадаў,*
Шумом диким и стозвучным,	*Шумам дзікім і стогучным,*
Как в горах раскаты грома?	*Як грымотаў горных рэха?* [18, с. 4]

Можна заўважыць, што ў абодвух перакладах амаль літаральна, на колькі дазваляе сінтаксічная структура радка і лексічная адпаведнасць беларускай і рускай моў, паўтараюцца мастацкі тропы, хоць многія з іх зусім адсутнічаюць у арыгінальным тэксце.

Пазней А. Куляшоў свядома, і пра гэта ён сам сведчыў, не звяртаўся да рускага тэксту. Канчатковы вынік перакладу атрымаўся цалкам самастойным. Акрамя таго, пасля першай публікацыі паэмы прадстаўленыя перакладчыку заўвагі былі ўлічаны ім пры перавыданні, напрыклад, зроблены змены, якія наблізілі пераклад да твора народнага складу: *Белы гусь – Лебедзь-гусь, Чапля шызая Шух-шух-га – Шызакрылая Шух-шух-га*. Былі ўнесены праўкі стылістычнага характару: *А прагоніце яго вы – / Вас разлады даканаюць – А не будзеце – асудзяць / Вас разлады на знішчэнне!* Гучанне твора стала больш дынамічным і экспрэсіўным: *Дык залазце ў рэчку, з твараў / Змыйце фарбы баявыя – Акунайцеся, змывайце / З твараў фарбы баявыя, Не рассеяўся ў паветры – Не разлёгся на прасторах* і інш.

У якасці наступнага прыкладу перастварэння з падрадкоўніка звернемся да кнігі вершаў У. Мэя “Позняе жніво” (1982) у перакладзе групы пісьменнікаў (В. Віткі, А. Вольскага, А. Вярцінскага, Н. Гілевіча, В. Жуковіча, В. Зуёнка, У. Карызны, А. Клышкі, В. Лукшы, П. Макаля, Л. Філімонавай, С. Панізніка, Ю. Свіркі, А. Шаўні, У. Шахаўца і інш.), якія падыходзілі да ўзнаўлення інфармацыі падрадкоўніка ў большасці выпадкаў вольна.

У перакладзе верша “Grey and Green” [19, с. 15] (“Сівы і Юная” [20, с. 15–16]) Л. Філімонавай назіраюцца такія асаблівасці, як пропуск фармальных асаблівасцей арыгінала. Напрыклад, знікаюць паўторы: *She sees… / She tastes… – Бачыць яна… / П’е залатое… / He scans… / He knows… – Ён – аглядае… / Часам разбураныя… / What do they feel… / What do they say… – Што адчуваюць яны… / Якіх невядомых пачуццяў…* і г.д.

Падрадкоўнік не звязваў перакладчыцу магіяй гучання слоў і вобразаў, таму яна пераклала назву верша “Grey and Green” як “Сівы і юная”, беларускі варыянт апынуўся толькі часткова адпаведным арыгіналу, бо пазбавіўся першапачатковай шматзначнасці і метафарычнасці (абазначэнне ўзросту праз супастаўленне зялёнага і шэрага колераў).

Я. Сіпакоў з дапамогай падрадкоўніка пераклаў большасць вершаў У. Уітмена са зборніка “Лісце травы”. Значна палегчыла працу перакладчыка тое, што вершы амерыканскага рамантыка пераважна нерыфмаваныя. У такім выпадку Я. Сіпакоў імкнуўся захаваць інфармацыю першакрыніцы амаль да драбніц, аднак пры гэтым яму даводзілася ахвяраваць эквілінеарнасцю і эквірытмічнасцю арыгінала.

Я. Сіпакоў максімальна поўна перадаваў і змест рыфмаваных твораў, у чым можна пераканацца чытаючы верш У. Уітмена “О капітан! Мой капітан!” [18, с. 276] (“O Captain! my Captain!” [21]):

O Captain! my Captain! our fearful trip is done,	*О капітан! Мой капітан! Прайшлі мы шлях спаўна,*
The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won,	*Пасіліў буры карабель, і мэта ўжо відна,*
The port is near, the bells I hear, the people all exulting	*І блізка порт, і рад народ, званоў гуд звар'яцелы,*
While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring	*Вітаюць людзі карабель зажураны і смелы.*

На прыкладзе прыведзенага верша бачна, як дакладна ўзнавіў Я. Сіпакоў змест арыгінала, стварыў эквівалентны арыгіналу твор, знайшоў трапныя беларускія адпаведнікі. Напрыклад, у трэцім радку перакладчык спачатку выкарыстаў прыём згортвання (*the people all exulting – рад народ*), а затым закрыў гэтую страту праз разгортванне іншага вобраза (*the bells I hear – званоў гуд звар'яцелы*).

Падобныя творчыя поспехі сведчаць пра тое, што мастацкая інтуіцыя творцы здольная кампенсаваць няведанне мовы арыгінала. У перакладчыка часам атрымліваецца знайсці адзіна правільны шлях у іншанацыянальную паэзію, натрапіць на рухомую першааснову арыгінала. Пры абавязковай умове творчага пранікнення ў жыццё народа, яго быт, звычаі і псіхалогію гэта можа здарыцца нават і тады, калі пісьменнік вымушаны карыстацца падрадкоўнікам і вывяраць сваю працу па іншамоўным паэтычным перакладзе.

ЛІТАРАТУРА

1. Замежная літаратура ў перакладзе на беларускую мову (1917–1963) : бібліягр. / склад. Л. М. Бабкова. – Мінск : Дзярж. б-ка БССР імя У. І. Леніна, 1965. – 250 с.
2. *Burns, R.* Works / R. Burns // Scottish Poetry Library [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poet/robert-burns. – Date of access: 23.03.2022.
3. *Маршак, С. Я.* Избранные переводы / С. Я. Маршак ; сост. И. С. Маршак ; вступит. слово Л. Гинзбург. – М. : Худ. лит., 1978. – 494 с.
4. *Бёрнс, Р.* Вам слова, Джон Ячмень! : выбр. лірыка / Р. Бёрнс ; уклад., пер. з англ., прадм. Я. Семяжона. – Мінск : Маст. літ., 1983. – 125 с.
5. *Кенька, М.* Мастацкі вобраз у арыгінале і ў перакладзе / М. Кенька // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэрыялы VI Міжнар. навук. канф., Мінск, 8–10 кастрычніка 2003 г. : у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск : РІВШ БДУ, 2003. – Ч. 2 : Тыпалогія. Кантакталогія. Тэорыя літаратуры і культуры. – 316 с.
6. *Садоўскі, П.* Культурна-моўныя пытанні беларускага перакладу / П. Садоўскі // Полымя. – 1981. – № 7. – С. 178–198.
7. *Лапцёнак, І. Б.* Творчая індывідуальнасць Язэпа Семяжона-перакладчыка : аўтарэф. дыс. … канд. філал. навук : 10.01.02, 10.01.08 / І. Б. Лапцёнак ; Ін-т літ-ры імя Я. Купалы Нац. акад. навук Беларусі. – Мінск, 2004. – 21 с.
8. *Шекспир, У.* Сонеты / У. Шекспир ; пер. с англ. С. Маршака. – М : HGS, 2000. – 271 с.

9. *Шэкспір, У*. Санет 8 / пер. з англ. М. Дуброўскага // Гродненская правда. – 1968. – 28 вер. – С. 4.
10. *Шэкспір, В.* Санеты / В. Шэкспір ; пер. Я. Семяжона // Полымя. – 1954. – № 4. – С. 83.
11. *Шэкспір, У.* Санеты / У. Шэкспір ; пер. з англ. У. Дубоўкі. – Мінск : Беларусь, 1964. – 159 с.
12. *Нікіфаровіч, В.* Пясняр волі і хараства : згадваючы Ўладзіміра Дубоўку / В. Нікіфаровіч // Запісы Беларускага Інстытута навукі і мастацтва. – Нью-Йорк – Мінск, 2001. – С. 119–130.
13. *Караткевіч, У.* І будзеш свой сярод чужых... / У. Караткевіч // Зб. тв. : у 8 т. – Мінск : Маст. літ., 1991. – Т. 8, кн. 2 : З жыццяпісу, нарысы, эсэ, публіцыстыка, постаці, крытычныя творы, інтэрв'ю, летапіс жыцця і творчасці. – С. 365–374.
14. *Гаўрук, Ю.* Пераклад – справа адказная / Ю. Гаўрук // Літаратура і мастацтва. – 1977. – 22 крас. – С. 7.
15. *Гаврук, Ю. П.* Художественный перевод как воссоздание / Ю. П. Гаврук // Актуальные проблемы теории художественного перевода : в 2 т. – М : Прогресс, 1967. – Т. 1. – С. 206–217.
16. The Poetical Works of Lord Byron. – London : Oxford University Press, 1912. – 924 p.
17. *Байран, Д. Г.* Лірыка / Д. Г. Байран ; укл., прадм., камент. В. Небышынца. – Мінск : Маст. літ, 1989. – 287 с.
18. *Лангфэла, Г.* Спеў аб Гаяваце : паэма ; Лісце травы : вершы / Г. Лангфэла ; У. Уітмен ; пер. з англ. А. Куляшова, Я. Сіпакова ; прадм. М. Тычыны. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 303 с.
19. *May, W.* A pure Delight : verses / W. May. – Moscow : Kudesniki, 1997. –320 p.
20. *Мэй, У.* Позняе жніво : вершы / У. Мэй ; пер. з англ. ; прадм. А. Лойкі. – Мінск : Маст. літ., 1982. – 110 с.
21. *Whitmen, W.* Leaves of Grass [Electronic resource] / W. Whitmen // Electronic Text Center. – Mode of access: https://goo.su/Cn8uH7k. – Date of access: 24.03.2022.

Н. Н. Коноплева
г. Саратов, Россия

ИНТЕРПРЕТАТИВНЫЙ ПЕРЕВОД ШИРОКОУПОТРЕБИТЕЛЬНЫХ СЛОВ (на примере прилагательного *poor*)

Широкоупотребительные слова только при поверхностном взгляде не представляют трудности для перевода. В практической деятельности задача осложняется тем, что, как отмечается исследователями, они, вопреки ожиданиям, обладают несколькими значениями, то есть полисемичны. Это лексическое свойство вызывает неизбежные сложности при принятии переводческого решения поскольку, обладая широкой семантикой, многозначные слова при переводе требуют конкретизации. Перевод таких слов сопоставим с переводом образных средств языка, так как в них используется один и тот же

механизм: вычленение общего признака для двух названных предметов, отраженных в значениях слов, а затем перенос этого признака на переводное слово. В художественном тексте, кроме того, встречаются дополнительные осложнения, связанные с осмыслением макроконтекста, который оказывается решающим при выборе переводного слова.

Проиллюстрируем это положение на вариантах перевода широкоупотребительного слова *poor* ‘бедный’, встречающегося в высоких трагедиях У. Шекспира: «Макбет», «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», где это прилагательное раскрывает латентные заложенные в нем смыслы. (В трагедии «Отелло», встречается только одно употребление рассматриваемого прилагательного).

В историческом плане это слово, согласно Оксфордскому этимологическому словарю английского языка, имеет только одно значение, относящееся к XIII веку: ‘having few or no possessions’ [1, с. 361]. В дальнейшем объем значения слова расширился за счет переосмысления семы ‘бедный’ как ‘лишенный чего-либо’. Отметим другие значения слова *poor*, приводимые в Кембриджском электронном словаре [2]: ‘having very little money or few possessions’ (бедный); ‘of very low quality’ (плохой, слабый, скудный), например, ‘poor health’ (плохое здоровье); ‘not having much skill at a particular activity’(неумелый), например, ‘poor at spelling’ (неграмотный); ‘used to show sympathy for someone’ (бедный, несчастный). В выборке из «Национального корпуса английского языка» *poor* в значении ‘несчастный’ преобладает над значением ‘бедный’ [3], что подтверждается и нашим исследованием.

Анализ переводов слова *poor* с существительным *player* в «Макбете» разбирался нами ранее. Повторимся, что перевод словосочетания *poor player* как ‘плохой актер’ возможен, но недостаточно конкретизирован. *Плохой актер* – ‘актер, лишенный таланта’, что можно интерпретировать как ‘бездарный’: перевод А. Ю. Чернова – *игра бездарного актера,* Ю. И. Лившица – *бездарный лицедей* [4]. Это очень хорошие варианты, возникшие как результат переосмысления основного значения слова.

Обыкновенно считается, что полисемичность снимается контекстом. Действительно, в литературном языке это является нормой, но в художественном тексте такая лингвистическая ситуация проявляется не всегда. В «Гамлете» только в одном случае прилагательное *poor* используется в значении ‘неимущий’, когда главный герой обращается к Горацио:

Nay, do not think I flatter;
For what advancement may I hope from thee,
That no revenue hast but thy good spirits
To feed and clothe thee ? [5, с. 72].
Нет, поверь мне, я тебе не льщу,
Что мне ждать от бедняка, как ты? (пер. А. И. Кронеберга) [5, с. 271]

Но *revenue* – это ‘доход’ (от имения, от службы при дворе короля). Горацио не имел новых приобретений, но вряд ли товарищ принца был совсем беден, как представляется переводчикам. Их неуверенность в выборе адекватного слова проявляется в перифрастическом переводе:

Нет, не подумай, я не льщу;
Какая мне в тебе корысть, раз ты
Одет и сыт одним веселым нравом? (пер. М. М. Лозинского) [5, с. 368]
Не думай, я не льщу.
Зачем мне льстить, когда твое богатство
И стол и кров – один веселый нрав?
Нужде не льстят. (пер. Б. Л. Пастернака) [5, с. 501]
Нет, я не льщу тебе –
Из чего я стану льстить? Ты беден,
Незнатен ты. (пер. Н. А. Полевого) [5, с. 169]

Гамлет не может распоряжаться отцовским наследством, поэтому отчасти лукавит, называя себя *beggar* ‘нищим’, что обозначает крайнюю степень нужды. Что касается знатности, то на это нет указания в оригинале, к тому же, придворные не могли быть незнатного происхождения. Гамлет обращается к Розенкранцу и Гильденштерну, которым не доверяет, и справедливо полагает, что они подосланы королем для того, чтобы вызнать его тайну:

Beggar that I am, I am even poor in thanks; but I thank you: and sure, dear friends, my thanks are too dear a halfpenny [5, с. 60]. Смысл того, что говорит Гамлет: всего лишенный, я не имею даже чувства благодарности, но я благодарю вас, хотя моя благодарность не стоит ни гроша. Поскольку переводы существенно отличаются друг от друга, рассмотрим их подробнее.

Такой нищий, как я, беден даже благодарностью; но я вас благодарю; хотя, по правде, дорогие друзья, моя благодарность не стоит и полгроша (пер. М. М. Лозинского) [5, с. 371]. *Беден благодарностью* – непривычное для русского языка словосочетание, к тому же и в образном смысле его нельзя признать удачным.

При моей бедности, мала и моя благодарность. Но я благодарю вас. И однако: даже этой благодарности слишком для вас много (пер. Б. Л. Пастернака) [5, с. 488]. В русском переводе последняя часть реплики искажает смысл сказанного принцем: из нее следует, что Гамлет намеренно оскорбляет подосланных к нему придворных, в то время как в тексте оригинала он только намекает посланникам короля, что понимает смысл их встречи с ним.

Нищий, я беден и благодарностью; но благодарю вас, друзья, и, поверьте, мое спасибо еще полушкою дороже (пер. А. И. Кронеберга) [5, с. 257]. Последняя часть реплики непонятна, а употребление слова *полушка* неправомерно идиоэтнически: это отчетливо русская реалия.

Я бедняк на спасибо, нищий, но благодарю вас, друзья мои, и, разумеется, благодарность моя стоит, по крайней мере, грош! (пер. Н. А. Полевого) [5, с. 157]. Конечно, звучит неудачно по-русски и по смыслу нетождественно оригиналу. К тому же *бедный* и *бедняк* – по смыслу не одно и то же*: бедняк* как ‘человек неимущий’ предполагает низкий социальный статус, а Гамлет, хотя на момент действия трагедии и лишен наследства, на иерархической лестнице стоит высоко.

В русском языке, как и в английском, слово *poor* как ‘бедный’ употребляется в значении ‘несчастный’, а не только в основном значении ‘лишенный чего-либо, чаще всего материальных благ’. Буквальный перевод *poor* в значении ‘бедный, несчастный’ правомерен, если используется с онимом или одушевленным существительным: *poor Ophelia, poor Yorick, poor ghost*. Когда Корделия говорит о себе *O, poor Cordelia,* слово *poor* она употребляет в значении ‘несчастная’, но можно сохранить и прямой перевод ‘бедная’, что, собственно, и делают переводчики.

Такие примеры, где *poor* имеет значение ‘несчастный’ широко используются и в «Гамлете»:

His madness is poor Hamlet’s enemy [5, с. 116].

Сам бедный Гамлет во вражде с безумьем (пер. М. М. Лозинского) [5, с. 439].

Н. А. Полевой переводит в романтическом ключе, что в целом характерно для его литературных переводов Шекспира: *Посмотрите: вот он идет, читает что-то – как уныл* [5, с. 155]. Не *уныл*, конечно, а *несчастен*. Близко по значению *poor* как ‘несчастный’ и сочетание *poor part* ‘бедная, несчастная доля’:

Я же в бедной доле

Вот видите ль, пойду молиться (пер. М. М. Лозинского) [5, с. 358].

В этом случае возникает двусмысленность: что волнует принца больше: то, что он лишен наследства или что он несчастен, поскольку узнал страшную тайну? Моральные качества с имущественным положением связаны слабо, поэтому перевод Н. А. Полевого:

И как Гамлет ни беден жребием своим,

Он дружбу и любовь докажет вам

При Божьей помощи [5, с. 146].

В отношении *жребия* определение ‘несчастный’ – так и просится в текст. Импровизации Полевого, хотя в значительной степени субъективны, но они в то же время в хорошем смысле театральны, видимо этим и обусловлено то обстоятельство, что в «Избранных переводах» [5] перевод Полевого идет первым не только по хронологическому принципу. В XIX веке им отдавалось предпочтение при театральных постановках этой трагедии. Однако они имеют то свойство, что уводят читателя в сторону от оригинала:

А я пойду, куда влечет меня мой жалкий жребий,

Пойду молиться [5, с. 144].

Жалкий жребий – идти молиться – это, по меньшей мере, странно, тем более для XIX века. К тому же из фразы *And still the fingers on your lips, I pray* следует, что речь идет не о молитве, а о просьбе своим друзьям хранить молчание об открывшейся им тайне; *pray* имеет значение ‘make earnest request’, то есть ‘просить’.

Есть и устойчивое сочетание *poor wretch,* означающее ‘бедняга/ бедняжка’. Королева говорит, увидев Гамлета, притворяющегося безумным: *А вот, бедняжка, с книжкою и сам* (пер. Б. Л. Пастернака) [5, с. 485]. *Офелия, бедняжечка, в раздоре, сама с собой* (пер. А. И. Кронеберга) [5, с. 299].

Похожее по значениям использование прилагательного *poor* наблюдаем и в «Короле Лире». Реплику Лира *Poor fool and knave* тоже можно перевести как *бедный* в значении ‘несчастный’. Иногда переводчики опускают перевод этого слова, заменяя его другим, контекстуально подходящим вариантом.

Poor naked wretches, whereso’ er you are [6, p. 905]. *Несчастные*, *нагие бедняки, гонимые безжалостную бурей* (пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник) [9, с. 404]. Конечно, не *нагие*, скорее ‘обездоленные’, в лохмотьях.

Бездомные, нагие горемыки

Стань на место бедных (пер. Б. Л. Пастернака) [8, с. 431].

Конечно, контекст может подсказывать нужное значение в переводе.

Fairest Cordelia, that art rich, being poor – говорит король французский [6, p. 888]. *Бедная* в данном случае ‘лишенная наследства’, антитетически противопоставляются прилагательные *rich – poor*. Но по нравственным качествам она достойная невеста.

Однако не всегда легко сделать выбор в пользу одного из вариантов значения слова *poor* – ‘бедный’ или ‘несчастный’, если этому препятствует макроконтекст. Как в «Гамлете», так и в «Короле Лире» он неоднозначен. Так реплику графа Кентского *A very honest-hearted fellow, and as poor as the king* [6, p. 367] *бедный, как король* перевести, с нашей точки зрения, нежелательно, потому что Лир, хотя и лишился королевства, более несчастен, чем беден, поскольку старшие дочери оказались недостойными оказанной им чести.

Когда Лир говорит: *Here I stand, your slave / A poor, infirm, weak and despised old man* [6, с. 903], то перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник *Старик несчастный, презренный и слабый* [7, с. 397] предпочтительнее перевода Б. Л. Пастернака *Я ваша жертва – бедный, старый, слабый* [8, с. 425].

В большинстве случаев требуется переосмысление исходного значения, отталкиваясь от семы ‘лишенный чего-либо’. Так, Гонерилья говорит:

He always loved our sister most; and with what poor judgement he hath now cast her off appears too grossly [6, p. 888]. *И только можно удивляться тому, как необдуманно отрекся от нее* [7, с. 330].

Это очень хороший перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник, включающий перевод ключевого слова, но Б. Л. Пастернак предпочитает перевести перифрастически: *Как тебе нравится то, что произошло? Невольно призадумаешься. И это с сестрой, которую он всегда любил больше нас* [8, с. 356].

С другими сочетаниями прилагательное *poor* переводить еще сложней. *Poor phrase* очень удачно переведено Б. Л. Пастернаком как *избитое выражение*, в то время как другие переводчики предпочитают переосмысление всей ситуации:

И за наличную берешь монету

Слова пустые (пер. Н. А. Полевого) [5, с. 138].

Очень сложно перевести фразу, которую произносит Офелия, возвращая Гамлету его подарок:

Rich gifts wax poor when givers prove unkind [5, с. 69].

По всей видимости, имеется в виду, что дорогие подарки утрачивают свою ценность, если те, кто их дарит, теряют расположение к тем, кому они предназначаются. Эту фразу, используя ключевое прилагательное, избегают все переводчики, предпочитая не переосмысливать ситуацию, а ее обыгрывать:

Подарок нам не мил,

Когда разлюбит тот, кто подарил (пер. М. М. Лозинского) [5, с. 382].

Б. Л. Пастернак импровизирует, разворачивая целую картину, что характерно для его переводческого почерка:

Дарили, принц, вы знаете прекрасно.

С придачею певучих нежных слов,

Их ценность умножавших. Так как запах

Их выдохся, возьмите их назад [5, с. 498].

Непонятно, о чем идет речь. Запах чего выдохся: слов или цветов?

Любезный принц, вам слишком хорошо

Известно, что дарили вы со словами,

Которых смысл цену вещей удвоил.

Букет исчез – возьмите ж их назад.

Для сердца благородного не дорог,

Подарок от того, кто нас не любит (пер. А. И. Кронеберга) [5, с. 268].

Отметим грамматическую рассогласованность: *букет* – существительное единственного числа, а местоимение, к нему относящееся (*их)* – множественного. Возможно, местоимение относится к словам, но слова не дарят и, тем более, обратно не отдают.

И все подарки ваши вы сопровождали

Такими милыми словами, что они

Мне были дороги; переменились вы –

Возьмите их обратно – для души и сердца

Подарок драгоценен от души и сердца (пер. Н. А. Полевого) [5, с. 166].

Несмотря на то, что все переводы отходят от оригинала, они, нужно признать, адекватно передают смысл этой сцены: эмоциональные перемены в Гамлете, замеченные Офелией.

Таким образом, можно сказать, что прилагательное *poor* чаще употребляется в значении ‘несчастный’, а не ‘бедный’. В анализируемых трагедиях макроконтекст не снимает многозначность, он ее создает, поскольку оба главных героя в момент действия лишены имущества и несчастны каждый по-своему. Это дает возможность переводчикам интерпретировать прилагательное *poor* в соответствии с собственным пониманием трагедии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Oxford Concise Dictionary of English Etymology. – Oxford : Oxford Univ. Press, 2003. – 552 p.

2. Cambridge Dictionary [Electronic resource]. – Mode of access: https://dictionary.cambridge.org. – Date of access: 10.09.2020.

3. British National Corpus [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.english-corpora.org/bnc. – Date of access: 10.09.2020.

4. *Лисович, И. И.* Проблема вариантности русских переводов пьесы «Макбет» У. Шекспира 30–60 гг. [Electronic resource] / И. И. Лисович. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru>macbet-u-shekspira. – Дата обращения: 17.10.2020.
5. *Шекспир, У.* Гамлет : избранные переводы / У. Шекспир ; пер. М. М. Лозинского, Б. Л. Пастернака, Н. А. Полевого, А. И. Кронеберга. – М. : Радуга, 1985. – 640 с.
6. *Shakespeare, W.* The Complete Works of William Shakespeare / W. Shakespear. – Oxford : Wordsworth Library Collection, 1987. –1263 p.
7. *Шекспир, В.* Избранные сочинения / В. Шекспир ; пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. – М.-Л. : Детиздат, 1938. – 549 с.
8. *Шекспир, У.* Мера за меру. Отелло. Король Лир / У. Шекспир ; пер. Б. Л. Пастернака. – М. : Искусство, 2001. – 519 с.

Н. А. Копачева, А. В. Вдовичев
г. Минск, Беларусь

ЛАКУНАРНОСТЬ ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ДИСКУРСА ПРИ ПЕРЕВОДЕ С РУССКОГО ЯЗЫКА НА АНГЛИЙСКИЙ

Ежедневно мы сталкиваемся с особенностями профессионального языка, который используется в текстах разных жанров, стилей, с разными лингвистическими характеристиками. Часто нам приходится специально изучать особенности научно-технических, медицинских, юридических текстов, потому что они становятся частью нашей профессии, когда мы знакомимся с инструкцией по эксплуатации любого бытового прибора, читаем новости о профилактике пневмонии и других инфекционных заболеваний, подписываем коллективный договор, контракт. Мы постоянно работаем с двумя видами дискурса, при этом иногда не исследуя то, в какой мере мы соответствуем правилам его формирования и функционирования. Каждый человек с детства сталкивается с двумя видами дискурса, которые В. И. Карасик определяет как персональный и институциональный, при этом институциональный дискурс определяется типами социальных институтов, характеризуется рядом лингвистически релевантных признаков, из которых важнейшими являются цель общения, представительская коммуникативная функция его участников и фиксированные типовые обстоятельства общения [1, с. 3–15]. Такими лингвистически значимыми признаками обладает педагогический дискурс, который в нашей статье будет обозначен более широким, на наш взгляд, понятием «образовательный дискурс», что расширяет цель и обстоятельства коммуникации.

Образовательный дискурс представляет собой многогранное явление, включающее письменные нормативные и законодательные акты, положения и документы в области дошкольного, начального, среднего, среднего специального и высшего образования, а также специальные педагогические, психологические и методические термины и профессионализмы [2, с. 31–36].

Вышеуказанное определение показывает, что при работе с образовательным дискурсом мы обращаемся к материалам разных стилей и жанров, которые требуют овладения специальными способами и приемами перевода, выходящими за рамки общей теории, и включающими элементы специального (профессионально ориентированного) и отраслевого перевода. Образовательный дискурс присутствует во всех языках и культурах, в нем наблюдаются универсалии, присущие всем народам и языкам, на которых они говорят. Но в практике перевода при выборе соответствий для понятий в сфере образования зачастую возникают трудности, которые решались нами при помощи исследований на стыке лексикологии, терминоведения, переводоведения.

Известно, что язык отражает социальную, экономическую и политическую жизнь общества. В процессе развития общества язык обогащается новыми понятиями, терминами; каждая социальная система имеет свои особенности развития, которые незамедлительно отражаются в словарном составе языка. Языковая объективация концепта может осуществляться разными способами: от слова или словосочетания до целого текста. В случаях отсутствия для имеющихся концептов средств системной языковой объективации возникает явление языковой лакунарности.

Изучением данной проблемы на материале различных культур занимался целый ряд отечественных и зарубежных исследователей, тем не менее, не существует единого определения лакун, как и не существует единого мнения о том, какие языковые явления стоит относить к лакунам (от лат. *lacuna* ‘пробел’). Наряду с перечисленными неясностями вызывает трудности и вопрос классификации лакун. Лакуны изменяются и эволюционируют с развитием лексики и бытовых представлений, отражающихся в языке, так как лакуны не представляют собой пласт языка, который установлен на постоянной основе. В процессе развития языка устаревшие термины исчезают из употребления и на их смену приходят новые слова [3, с. 42].

В когнитивной лингвистике лакуну рассматривают как несовпадение в формировании языковой картины мира в результате познавательной деятельности различных народов. Этнопсихолингвистика изучает различия в вербальном и невербальном поведении представителей разных народов в процессе межкультурного общения, порождающие лакуны, которые являются причиной «разрыва в коммуникации», «коммуникативной неудачи», «языкового конфликта», «культурного шока». Расхождения в языках и культурах фиксируются на различных уровнях, но на лексическом уровне они описываются как «безэквивалентная лексика» в работах С. Г. Бархударова, Е. М. Верещагина, В. Г. Костомарова, «реалии» в работе «Непереводимое в переводе» С. И. Влахова и С. П. Флорина.

Проанализировав существующие определения понятия лакунарности, в настоящем исследовании мы принимаем точку зрения И. Ю. Марковиной и Ю. А. Сорокина, которые рассматривают лакуну как явление, принадлежащее к коннотации, понимаемой как набор способов интерпретации фактов, процессов вербального поведения и феноменов, которые являются традиционными для определенной локальной культуры. Именно Ю. А. Сорокиным было введено современное понятие «лакуна» в научную среду [4, с. 36–44].

В настоящей статье выделяются и описываются лингвистические межъязыковые лакуны в образовательном дискурсе русского языка при переводе их на английский язык. Для изучения межъязыковых лакун и их типов в качестве материала исследования была выбрана «Белорусская педагогическая энциклопедия» [5; 6], в которой нами было переведено более 3000 языковых номинативных единиц, относящихся по тематическому принципу и цели коммуникации к образовательному дискурсу.

Процесс преодоления культурных и языковых барьеров языка в научной литературе называется элиминированием лакун (от лат. *eliminare* ‘исключать, устранять’). Теория лакун предлагает два способа их элиминирования – заполнением и компенсацией. Заполнение лакун представляет собой «процесс раскрытия смысла некоторого понятия (слова), принадлежащего к чужой для реципиента культуре» [4, с. 89].

Рассмотрим самые распространенные способы элиминирования номинативных лакунарных единиц, которые в теории перевода также могут обозначаться как «способы и приемы перевода безэквивалентной лексики», «способы перевода реалий».

К лексическим особенностям перевода на материале переводимых слов-названий мы относим: 1) взаимодействие термина-названия с содержанием энциклопедической статьи, так как терминологическое значение слова или словосочетания выявляется в контексте; 2) мотивированность названия; 3) учет национально-культурной специфики русскоязычных терминов в сопоставительном и стилистическом аспектах [2, с. 31–36].

В некоторых случаях переводчик должен уточнять взаимодействие термина с дефиницией или определением объема значения термина в нормативно-правовых документах. Мы не называем лакунами понятия *преподаватель*, *старший преподаватель*, *доцент* и *профессор*, но когда мы рассматриваем способы перевода путем подбора эквивалентов, можно увидеть, что *lecturer, senior lecturer*, *associate professor* и *professor* не всегда решают проблему перевода, т.к. в отдельных культурах реципиенты не поймут, кто такой, например, *senior lecturer*. Чтобы не создавать лакунарный характер в отношении общепринятых понятий переводчики стараются найти соответствие-аналог, т.е. эквивалентную единицу в оригинале и переводе, максимально близкую по значению или приближающуюся к значению единицы исходного языка. Приведем примеры перевода должностей членов профессорско-преподавательского состава учреждений высшего образования Республики Беларусь при помощи аналога:

Республика Беларусь	Великобритания	Соединенные Штаты Америки
Профессор	*Professor*	*Full Professor*
Доцент	*Assistant Professor*	*Associate Professor*
Старший преподаватель	*Reader/ Senior Lecturer*	*Assistant Professor*
Преподаватель	*Lecturer*	*(University) Teacher*

Это не значит, что *senior lecturer* будет переводческой ошибкой, потому что калькирование, которое в нашем случае можно назвать дословным переводом, является одним из способов элиминирования лакун, которое будет понятным для представителей другой культуры и другой образовательной системы.

Подбор аналога применяется переводчиками зачастую в связи с желанием показать, что образовательные системы не имеют значительных различий, практически всегда соответствуют определенным международным стандартам и требованиям. Еще одним из ярких примеров может служить перевод степени *кандидат наук*. В энциклопедии мы предлагаем буквальный перевод *candidate of sciences*, но затем в скобках помечаем *PhD-equivalent*. Есть нормативные документы, в которых упоминается и кандидат наук, и доктор философии (не доктор философских наук), при переводе которых переводчик не сможет предложить такой аналог в виде комментария в скобках. Более того, иногда отчетные документы, например, по Болонскому процессу, требуют указания наименований, действующих в той или иной стране, т.е. при переводе специалист должен использовать еще один способ элиминирования лакун, который сводится к применению транскрипции или транслитерации (например, *kandidat nauk*). Транскрипция и транслитерация в переводоведческой литературе часто называются способами перевода, но сам перевод отсутствует, т.к. просто воспроизводится фонетическая или графическая форма слова исходящего языка.

Необходимо отметить, что транслитерация и транскрипция применялись достаточно часто при переводе номинаций в Белорусской педагогической энциклопедии, особенно в случаях названий журналов (*Pedagogicheskaya nauka i obrazovanie, Professionalnoye obrazovanie, Vestnik Minskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* и т.д.), географических названий и административных единиц (*Brest University, Minsk College, Pinsk Uyezd School* и т.д.), имен и фамилий в названиях учреждений, методик, научных школ (*Ya. P. Kulnev, F. Skorina, Ya. Kupala, Ya. Kolas, A. A. Kuleshov* и т.д.), званий и степеней, характерных для определенной территории, эпохи (*Privat-Docent – приват-доцент, Piarist Collegium – пиарская коллегия* и т.д.). Все приведенные примеры переведены при помощи транслитерации или по правилам практической транскрипции, т.е. при помощи исторически сложившейся орфографической системы языка передачи звуков. Практически во всех случаях авторами представлены аналоги или кальки (например, при переводе названий журналов, см. выше, *Pedagogical Science and Education, Vocational Education, Bulletin of Minsk State Linguistic University*).

К способам элиминирования лакун в переводе также относится описательный перевод, т.е. описание значения понятия, термина. С точки зрения понимания англоязычным реципиентом понятий русскоязычного образовательного дискурса такой способ перевода является оптимальным и не приводит к недопониманию или необходимости уточнения информации. Мы можем использовать транслитерацию и предложить вариант перевода: *Some PT teachers have been actively using “Detka” to improve their students’*

health. Даже если иностранный специалист знаком с определенными методиками, используемыми в учреждениях образования Беларуси, он может не понять, что означает *Detka*, должен будет обратиться к дополнительным источникам, которые не всегда дают адекватную информацию на английском языке. В этих случаях мы применяли описательный способ перевода, т.е. словарная статья выглядит следующим образом: *Detka* (*Health Care and Quenching System*).

Говоря об описательном переводе, мы можем назвать данный способ элиминирования лакун заполнением, которое представляет собой процесс раскрытия смысла определенного термина или понятия. В зависимости от поставленных задач, типа текста при переводе образовательного дискурса можно использовать поверхностное, подробное и полное заполнение лакуны.

Переводчик, работающий с образовательным дискурсом, не ставит своей целью «образовывать» получателя информации, а потому не всегда прибегает к подробному или полному заполнению лакун или их компенсации, которые реализуются при помощи лексических трансформаций. К основным способам перевода лакун мы относим: 1) транскрипцию и транслитерацию; 2) калькирование (включая более широкое понятие ‘буквальный перевод’); 3) соответствие-аналог; 4) описательный перевод. Все способы применялись при переводе словарных статей Белорусской педагогической энциклопедии. Безусловно, в лингвистической теории перевода дополнительно выделяются еще несколько приемов, которые позволяют элиминировать лакуны в языке перевода. Эти способы зачастую связаны с семантическим потенциалом термина, понятия, а потому применяются при переводе культурных реалий, но не всегда уместны при переводе образовательных терминов. К ним относятся: 1) конкретизация (использование гипонима вместо гиперонима); 2) генерализация (использование гиперонима вместо гипонима); 3) нейтрализация (использование стилистически нейтрального соответствия); 4) эмфаза (использование эмоционально-экспрессивного переводческого соответствия).

К одному из способов компенсации лакун мы можем отнести создание нескольких вариантов перевода одного и того же образовательного термина. Каждый переводчик имеет право предложить свой вариант, если он является специалистом и его варианты не вызывают сомнений, так как не искажают и не изменяют смысл образовательного дискурса, представленного на русском языке в переводе на английский. Следует отметить, что при переводе терминов переводчики стремятся к однозначным эквивалентам с тем, чтобы избежать расхождений в терминологии и ее толковании. Учитывая данное обстоятельство, для каждой словарной статьи в «Белорусской педагогической энциклопедии» предлагался один вариант. Авторы статьи не исключают наличие других соответствий, что может быть связано с особенностями вариантов английского языка (британский, американский, австралийский и т.д.), например, *факультет – school, faculty, department* и т.д., особенностями культуры, например, *пионер – pioneer* (в американской культуре ‘первооткрыватель’).

Таким образом, материал исследования свидетельствует, что русскоязычный образовательный дискурс характеризуется определенной степенью лакунарности, которая нами была элиминирована или заполнена при переводе на английский язык. Переводческий инструментарий, представленный в статье, не является исчерпывающим, но определяет основные способы и приемы транскодирования дискурса с русского языка на английский.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Карасик, В. И.* Характеристики педагогического дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность: аспекты лингвистики и лингводидактики : сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 1999. – 211 с.
2. *Вдовичев, А. В.* Описание техники перевода образовательного дискурса с русского языка на английский / А. В. Вдовичев, Н. А. Копачева // Язык, культура, перевод : материалы III Международной очно-заочной научной конференции, г. Магадан, 30 сентября 2016 г. / редкол.: Р. Р. Чайковский [и др.]. – Красноярск : Научно-инновационный центр, 2016. – С. 31–36.
3. *Муравьев, В. Л.* Лексические лакуны (на материале лексики французского и русского языков) / В. Л. Муравьев. – Владимир : Изд-во Владимир. гос. пед. института, 1975. – 75 с.
4. *Марковина, И. Ю.* Культура и текст. Введение в лакунологию / И. Ю. Марковина, Ю. А. Сорокин. – М. : ГЭОТАР-Медиа, 2010. – 141 с.
5. Белорусская педагогическая энциклопедия. Т. 1 : А – М / науч. ред. С. П. Самуэль, З. И. Малейко, А. П. Чернякова. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2015. – 735 с.
6. Белорусская педагогическая энциклопедия. Т. 2 : Н – Я / науч. ред. С. П. Самуэль, З. И. Малейко, А. П. Чернякова. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2015. – 726 с.

Е. А. Коренько, В. А. Ковальчук
г. Минск, Беларусь

ОСОБЕННОСТИ УСТОЙЧИВЫХ СРАВНЕНИЙ С КОМПОНЕНТОМ «БЕЛЫЙ» В АНГЛИЙСКОМ И ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКАХ

Изучение устойчивых сравнений с цветовым компонентом, несомненно, вызывает интерес, поскольку именно во фразеологической картине мира наиболее ярко проявляется своеобразие цветообозначений. Особую роль в описании картины мира играют компаративные фразеологические единицы с компонентом «белый», где признак сравнения выражен прилагательным, а объект сравнения – существительным, например: *(as) white as chalk (as a ghost, as death, etc.)* ‘белый, как мел (привидение, смерть и т.д.)’ [1]; *bianco come la carta (una candela, un morto)* ‘белый как бумага (свеча, мертвец)’ [2].

Проведем анализ устойчивых сравнений в английском и итальянском языках и выявим особенности их употребления.

As white as snow / Bianco come la neve

Словарные дефиниции данного фразеологизма в английском языке – ‘очень бледный от болезни или страха’ [3], ‘идеальный, честный, невинный’ [4], а также анализ художественных произведений позволяют выделить следующие его основные значения:

красота девушки: *“I wish I had **a girl as white as snow**,” says the Count.* (Carter A. *Stories*);

невинность, безгрешность, чистота души и намерений: *“I can wipe that mortal sin away, child,” he’d explained, “I can give you absolution. From that moment on, **your soul** is **as white as snow**, Deirdre”.* (Rice A. *The Witching Hour*)

состояние боли: *He was still alive, and in fact he swung toward her on his knees. **His face** was **as white as the snow** falling around them.* (Koontz D. *Lightning*)

седые волосы: *She was old, **her hair as white as the snow** outside, but when she had the Foretelling, it was strong.* (Jordan R. *The Great Hunt*)

Несмотря на тот факт, что компаративные фразеологизмы являются устойчивыми словосочетаниями, в двух примерах выше можно заметить вариативность данной единицы, а именно, элементу *snow* может предшествовать определенный артикль *the (as white as **the** snow)*, выполняющий рестриктивную функцию и требующий уточнение: *falling around them / outside.*

Семантика анализируемой компаративной фразеологической единицы в итальянском языке более вариативна: со снегом сравниваются не только части лица и тела, но и обычные предметы, не относящиеся к семантике ‘человек’. Наиболее распространенными являются фразеологизмы, обозначающие:

седые волосы: *È solo allora che un medico con i **capelli bianchi come la neve** e gli occhi azzurri e buoni come quelli di Babbo Natale si avvicina alla mia barella (a doctor with **snow-white hair** and blue kind eyes).* (Medo G. *Il miglior tempo*)

белоснежные пальцы: *“Sì,” ammise cincischiandosi la punta delle **dita bianche come neve** (fumbling **fingertips white as snow**).* (Silei F. *Se il diavolo porta il cappello*)

белоснежные зубы: *Poi allargò la bocca in un ghigno, esibendo una chiostra di **denti bianchi come neve** (exhibiting a set of **snow-white teeth**).* (Rossi V. *Never Sky*)

Вне семантики ‘человек’ при помощи *bianco come la neve* можно описывать, например:

животных: *... e vide che il suo daimon, un **gufo bianco come la neve**, lo stava fissando con i suoi occhi di un acceso color arancione (**a snow-white owl**).* (Pullman P. *La lama sottile*)

ткань: *Il **fazzoletto**, **bianco come la neve**, che spuntava dal taschino della giacca era intriso ... (**The handkerchief**, **white as snow**, ...).* (Pullman P. *La lama sottile*)

Интересен тот факт, что в английском языке довольно часто встречаются предложения с такими составными прилагательными, как *snowy white* и *snow-white*, семантика которых более разнообразна и охватывает не только семантическую категорию ‘человек’:

обесцвеченные волосы или борода: ***The hair*** *is bleached* ***snow white*** *and cut in a mock pageboy.* (Hiassen C. *Basket Case*)

He grew out ***his beard*** *and bleached it* ***snowy white****, and took to going shirtless and barefoot and sporting bright bandannas.* (Hiassen C. *Sick Puppy*)

Так, например, предметом описания может являться ткань: … *and I saw across* ***her snow-white bedspread*** *the black beaded scarf, folded neatly.* (Rice A. *Servant of the Bones*)

животные: *His plate was intricately fashioned and enameled as a bouquet of a thousand different flowers, and* ***his snow-white stallion*** *was draped in a blanket of red and white roses.* (Martin G. R. R. *Game of Thrones*)

As white as milk / Bianco come il latte

Среди всех проанализированных компаративных устойчивых словосочетаний *as white as milk/bianco come il latte* имеет наиболее положительную окраску как в английском, так и в итальянском языках: основное значение ‘красивая, здоровая кожа (*skin/pelle*), которая является молочно-белой’:

The girl standing before him had ***skin as white as milk*** *with a light sprinkling of freckles across her nose and a ragged haircut.* (Patterson J. *Cradle and All*)

... gli era comparsa davanti una bella ragazza con ***la pelle bianca come il latte*** *(a beautiful girl with* ***milk-white skin****).* (Scardigli M. *Le armi del diavolo*)

Эта же семантика может выражаться и при помощи английских прилагательных *milk-white*/*milky-white*: *Was it the reddish colour of the sunburn on the naturally* ***milk-white skin****, the sort of roast meat look?* (Fleming I. *From Russia with Love*)

Общим для сопоставляемых языков также является описание газообразных веществ: *... plume of* ***our exhaust vapour****,* ***milk-white*** *but thick as smoke in that bitter air.* (MacLean A. *Ice Station Zebra*)

La nebbia*, lo confermo, c’era ancora ma era tornata a essere quella del primo giorno in cui era calata:* ***bianca come il latte****, densa come la panna e non puzzava più (****The fog*** *was* ***as white as milk****).* (Vitali A. *Nel mio paese è successo un fatto strano*)

Особенной для сравнения с молоком характеристикой в английском языке является описание обнаженной части красивого тела:

Edith stared down at the medium’s body: the heavy, ovate loll of her breasts, the swell of her stomach, ***the milk-white fullness of her thighs****.* (McCammon R.R. *Hell House*)

Her breasts *were* ***milk-white****, upright and smooth.* (King S. *Carrie*)

Однако, не только положительные оттенки коннотации могут выражаться при помощи составных прилагательных *milk-white*/*milky-white*, но и отрицательные, например, при описании глаз:

There was gray in the black of his body and legs, and ***each of the eyes*** *on his ugly, pincered head was* ***milky white****.* (Rowling J.K. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*)

As white as death / Bianco come un morto (bianco come un cadavere)

Еще одним из наиболее употребляемых фразеологических сравнений является *as white as death / bianco come un morto (bianco come un cadavere)*.

В данном случае различия между сопоставляемыми языками очевидны: в английском языке идет сравнение со смертью, в итальянском же – с мертвым (*morto*) или трупом (*cadavere*). В английском языке устойчивое сравнение в основном выражает сильную эмоциональную боль, отражающуюся на лице:

Then she turned towards the third door, and a cry as of fear or suppressed pain broke from her; … "I saw that ***her face*** *was* ***white as death****".* (Macdonald G. *Phantastes*: *A Faerie*)

В итальянском же языке основная семантика отличается, выражая в первую очередь нездоровую бледность в результате болезни, ранений, что в английском языке передается при помощи *dead white*:

Oddio, è sveglio. ***Bianco come un cadavere*** *ma sveglio (****White as a corpse****, but he woke up).* (Manzi G. *Il ladro*)

... e quando sei tornato eri ***bianco come un morto****, secondo me eri andato a vomitare (you were about to throw up).* (Tabucchi A. *Il tempo invecchia in fretta*)

His face *was* ***dead white*** *and he looked as if he might pass out himself in another few moments.* (King S. *The Langoliers*)

Более того, при использовании *dead white*/*deathly white* может выражаться спектр таких сильных отрицательных эмоций, как:

шок: *She offered no resistance, just looked wordlessly at me, the deep brown eyes huge in* ***a face dead-white*** *and strained with shock.* (MacLean A. *Ice Station Zebra*)

страх: *"I am terrified,"* ***Sheenah*** *was* ***deathly white*** *again, beginning to tremble.* (Smoth G.N. *The Druid Connection*)

ярость: *<…> and then* ***his face*** *went* ***deathly white****; and a cold fury rose in him, so that all speech failed him for a while.* (Tolkien J.R.R. *Return of the King*)

As white as a sheet / Bianco come un lenzuolo (bianco come uno straccio, bianco come un cencio, bianco come un panno lavato)

Данные устойчивые словосочетания, где предмет сравнивается с тканью, имеют общую семантику в сопоставляемых языках. Однако, необходимо отметить следующее: в то время как в английском языке *as white as a sheet* инвариантен, в итальянском возможными элементами кроме простыни (*bianco come un lenzuolo*) могут выступать тряпка (*bianco come uno straccio, bianco come un cencio*), постиранная ткань (*bianco come un panno lavato*).

Основное значение данных устойчивых сравнений, а именно 'нездоровая бледность или бледность от страха' [3, 4, 5, 6, 7], четко прослеживается как в английских, так и в итальянских художественных произведениях:

"You are ***as white as a sheet****," I told him. "What is wrong? Sit down. Let me get you –" "Nothing is wrong. A passing dizzy spell, that's all".* (Peters E. *He Shall Thunder in the Sky*)

Lo chiamo, lo scuoto, apre gli occhi, è ***bianco come un lenzuolo****, la sua voce è fievole (I shake him <...>* ***he*** *is* ***as white as a sheet****, his voice is faint).* (Gatti S. *Il mistero di Vera C.*)

Sei ***bianco come un cencio****. È soffocante qui. Vuoi andare fuori un momento?* (*It's stuffy here. Do you want to go outside for a moment?*) (Benni S. *Cari mostri*)

“Che c’è, Don Carlo, vi sentite male?” “Monsignore,” cominciò il pretino, ***bianco come un panno lavato****...* (*“Are you feeling unwell?” “Monsignor,” began the little priest,* ***white as a washed cloth****).* (Comastri Montanari C. *La campana dell’arciprete*)

В итальянском языке фразеологическое сравнение с элементом *straccio* (тряпка) отражает более критическое нездоровое состояние человека:

In effetti ***Ultimo*** *ne uscì sempre vivo: piccolo, secco,* ***bianco come uno straccio****, ma vivo (small, thin,* ***as white as a sheet****, but alive).* (Baricco A. *Questa storia*)

Более того, данные сравнения как в английском, так и в итальянском языках могут выражать сильный всплеск отрицательных эмоций, а именно:

страха: *She had gone* ***as white as a sheet*** *and she was looking over his shoulder with terror in her face.* (Fleming I. *Casino Royale*)

Il Bandini, ***bianco come un cencio****, lo implorò: “Nascondetemi, vi scongiuro. Mi stanno cercando da tutte le parti” (****as white as a sheet****, begged him: “Hide me, I beseech you”).* (Ongaro F. *Il principe del male*)

шока в английском языке: *He did it because, he said, I’d gone* ***as white as a sheet*** *instead of looking amused.* (King S. *Bag of Bones*)

ярости в итальянском языке: *Per la furia, il viso della signora Coulter si era fatto* ***bianco come un lenzuolo*** *(Because of fury).* (Pullman P. *La lama sottile*)

As white as paper / Bianco come un foglio di carta

Устойчивое сравнение *as white as paper / bianco come un foglio di carta* имеет идентичное значение как в английском, так и в итальянском языках, а именно – нездоровая бледность лица от болезни или ранения:

She was out cold, ***as white as paper****.* (Chandler R. *Trouble is My Business*)

Si è appoggiato su un gomito, ***bianco*** *in faccia* ***come un foglio di carta****, con un filo di sangue che gli colava dal naso, si premeva una mano tra le gambe. (with a trickle of blood dripping from his nose, he was holding a hand between his legs).* (De Carlo A. *Arcodamore*)

As white as a bone, as white as ivory

Интерес представляет также сравнение характеризуемого предмета в английском языке с обычной и слоновой костями. *As white as ivory* имеет только положительную коннотацию, описывая красоту и белизну зубов, красоту тела:

Her soft thighs *were* ***as white as ivory****, which surprised Hoke so much he stared a little longer than he had intended.* (Willeford C. *New Hope for the Dead*)

Сравнение же с обычной костью (*as white as a bone* и *bone-white*) носит негативный оттенок и может выражать:

нездоровую бледность: *Rosala saw the chancellor Roban leaning against the wall, as if for desperately needed support;* ***he*** *was* ***white as a bone****.* (Kay G.G. *A Song for Arbonne*)

страх: ***His face*** *turned* ***bone-white****; his eyes widened in horror, and his mouth opened in a silent scream.* (Cussler C. *Serpent*)

Bianco come una candela (белый как свеча)

Красота рук может подчеркиваться при помощи итальянского фразеологического сравнения *bianco come la candela*, не имеющего эквивалента в английском языке:

Le mani *lunghe e* ***bianche come candele****, pulitissime, non come quelle sporche di terra di Tempesta e le altre (****The hands*** *long and* ***white as candles****, very clean).* (Abate F. *Un posto anche per me*)

Bianco come un verme (белый как червяк)

Бледность незагорелого человека в итальянском языке можно передать при помощи устойчивого сравнения *bianco come un verme,* имеющего негативный оттенок:

“Quando ti deciderai a prenderti una vera vacanza, Walter?”, disse l’abbronzato. “È metà agosto e sei ***bianco come un verme****” (the suntanned one said. “It’s mid-August and you are* ***white as a worm****”).* (Benni S. *Cari mostri*)

В итальянских произведениях для описания предметов окружающего мира достаточно редко используются такие устойчивые сравнения, как *bianco come un dente da latte* ‘белый как молочный зуб’ и *bianco come il cotone* ‘белый как хлопок’:

L’ospedale *è apparso in fondo al viale alberato,* ***bianco come un dente da latte (The hospital*** *appeared <...>* ***white as a milk-tooth****).* (Taschini G. *La scatola del signor Hulford*)

Le nuvole *in cielo erano* ***bianche come cotone (The clouds*** *in the sky were* ***white as cotton****).* (Ongaro F. *Il principe del male*)

Таким образом, анализ компаративных фразеологических единиц с цветообозначением «белый» позволяет сделать вывод о том, что в английском языке устойчивые сравнения, как правило, используются для передачи эмоционального и физического состояния человека, в то время как в итальянском они могут быть также использованы и для описания предметов окружающей среды (*bianco come un dente da latte, bianco come il cotone*). Более того, в английском языке была замечена основная тенденция анализируемых фразеологических сравнений к негативной коннотации, а именно к подчеркиванию нездоровой бледности либо бледности в результате отрицательных эмоций, вне зависимости от объекта сравнения (исключения составляют *as white as milk, as white as ivory*). В итальянском же языке исследуемые устойчивые сравнения имеют как положительную/нейтральную коннотацию *(bianco come il latte, bianco come la neve, binco come la candela*), так и отрицательную (*bianco come un morto, bianco come un foglio di carta, bianco come un cencio, bianco come un lenzuolo*). Более того, анализ показал наличие лакунарных устойчивых сравнений: компаративные фразеологические единицы *as white as a bone, as white as ivory* характерны только для английского языка, в то время как фразеологические сравнения *bianco come una candela, bianco come un verme, bianco come un dente da latte, bianco come il cotone* наблюдаются только в итальянском языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кунин, А. В.* Англо-русский фразеологический словарь / А. В. Кунин ; лит. ред. М. Д. Литвинова. – 4-е изд. – М. : Русский язык, 1984. – 944 с.

2. *Черданцева, Т. З.* Итальянско-русский фразеологический словарь : около 23 000 фразеологических единиц / Т. З. Черданцева, Я. И. Рецкер, Г. Ф. Зорько; под ред. Я. И. Рецкера. – М. : Русский язык, 1982. – 1056 с.
3. The Free Dictionary [Electronic resource]. – Farlex, Inc., 2003–2021. – Mode of access: https://idioms.thefreedictionary.com. – Date of access: 14.03.2022.
4. Cambridge Advanced Learner's Dictionary [Electronic resource]. – Cambridge University Press, 2014. – Mode of access: http://dictionary.cambridge.org/. – Date of access: 20.03.2022.
5. Collins Dictionary Online [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english. – Date of access: 13.03.2022.
6. Dizionario dei modi di dire [Electronic resource] // Corriere della sera. – Mode of access: https://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/index.shtml. – Date of access: 11.03.2022.
7. Grande Dizionario Hoepli Italiano di Aldo Gabrielli [Electronic resource]. – Hoepli, 2018. – Mode of access : https://dizionari.repubblica.it/italiano.html. – Date of access: 15.03.2022.

Л. А. Левченко
г. Минск, Беларусь

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АНГЛИЙСКОЙ И ИСПАНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ

Лексическая система очень остро реагирует на все изменения, которые происходят в жизни людей, отражая достижения во всех областях человеческой деятельности. В современной жизни новые слова появляются практически каждый день, тем самым расширяя и дополняя словарный состав языка. Изменение словаря – это естественное и безостановочное движение в любом языке. Язык постоянно открыт для новых слов и выражений, так как он непрерывно взаимодействует с окружающей средой. Язык отражает происходящие изменения и современные тенденции в обществе. Значительное развитие в политической, экономической, культурной и социальной жизни современного общества способствует появлению новой лексики. Новые явления побуждают язык производить новые слова либо модифицировать семантику старых, и таким образом возникают неологизмы. Появление неологизмов – это доказательство жизнеспособности языка, его готовность выразить все богатство человеческих знаний и прогресса. Словарный состав любого языка способен увеличиваться на тысячи слов в год.

Существует много определений термина *неологизм*. Например, в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» под редакцией В. Н. Ярцевой можно найти такое определение: «слова, значения слов или сочетания слов, появившиеся в определенный период в каком-либо языке или использованные один раз («окказиональные» слова) в каком-либо тексте или акте речи» [1, с. 331]. В толковом словаре под редакцией С. И. Ожегова, *неологизмы* описываются как «новое слово или выражение, а также новое

значение старого слова» [2, с. 409]. И. В. Арнольд определяет неологизм следующим образом: «слова или фразеологические обороты, входящие в язык в связи с ростом культуры и техники, развитием или изменениями в общественных отношениях и изменениями в быту и условиях жизни людей и ощущаемые говорящими как новые» [3, с. 323]. Принимая во внимание разные определения, под термином «неологизм» будем понимать новую лексику, которая появляется в языке для определения новых понятий или замены старых понятий.

Киноиндустрия, как и другие сферы деятельности человека, постоянно развивается. Появляются не только новые фильмы, новые жанры, но и профессии, которые так или иначе связаны с киноиндустрией. В связи с тем, что киноиндустрия – это достаточно молодая отрасль промышленности, для именования перечисленных явлений чаще требуются совершенно новые слова, а не переосмысление старых. Особый интерес для изучения представляют кинематографические неологизмы в английском языке (что связано с большим влиянием Голливуда в данной сфере) и испанском языке (что связано с расцветом киноиндустрии в Мексике).

Материалом данного исследования послужили 50 английских и 50 испанских кинематографических неологизмов и примеров с ними, отобранных из словарей «WordSpy» [4], «Antenario» [5], «Neoma» [6] и «Diccionario de neologismos online» [7]. Целью данной работы является обнаружение семантических типов кинематографических неологизмов в английском и испанском языках.

В ходе анализа лексического материала были выделены шесть семантических групп в обоих языках. Сперва рассмотрим семантические характеристики кинематографических неологизмов **английского** языка.

Первая группа *People* ‘люди’ (4 единицы) описывает разнообразные типы людей, так или иначе связанных со сферой кинематографии: *actorvist* – значение неологизма ‘актер, который является активистом’ (*Actor Malik Yoba is a self-proclaimed ‘**actorvist**.’ A ‘90s man with confidence and sincerity who isn’t afraid to help others*), *warm prop* ‘человек, который появляется на заднем плане в телевизионном шоу или фильме’ (*Bill Hughes, who certainly regards Westaway as more than just a **warm prop**, can see him branching out into other areas of film making*).

Вторая группа *Types of films* ‘типы кино’ (20 единиц) включает различные виды (жанры) фильмов или видео: *chick flick* ‘фильм с темами, персонажами или событиями, которые больше нравятся женщинам, чем мужчинам’ (*In the great spirit of ‘**chick flicks**,’ those movies to which women travel in droves armed with only a fresh box of Kleenex and a burning desire to cry their eyes red, this year features “Fried Green Tomatoes”*), *geriaction* ‘жанр боевика, в котором пожилые актеры играют главные роли’ (*The ‘**geriaction**’ (action from old dudes) subgenre has exploded on the silver screen and it has exploded big time*), *guy-cry* ‘относится к фильмам, которые часто доводят зрителей-мужчин до слез’ (*I’m left with a personal dilemma at times when it comes to ‘**guy-cry**’ films like this, where you know what’s going to happen, you may get emotional about it, whatever*),

legacyquel ‘фильм, который продолжает давнюю франшизу, но с более молодым актером в главной роли’ (*“Creed” is the latest movie in the Rocky film series. It could be considered a* ***legacyquel***), *mockbuster* ‘малобюджетный фильм с названием и сюжетом, похожим на современный блокбастер’ (*It’s called the ‘****Mockbuster****,’ as in mock Blockbuster. It’s a cheap send-up of a Hollywood hit done by wannabe filmmakers on a shoestring budget*).

Третья группа *Film technologies* ‘технологии в кино’ (3 единицы) описывает использование разнообразных спецэффектов, технологий в фильмах: *tradigital* ‘относящийся к искусству, особенно к анимации, сочетающей в себе как традиционные, так и компьютерные технологии’ (*Katzenberg has coined a term for the blending of computer animation with classical cell animation techniques – ‘****tradigital****’*), *wire-fu* ‘техника в кино, в которой актеры выполняют движения кунг-фу, но при этом они прикреплены к проводам, которые помогают им летать, бегать по стенам и так далее’ (*Cinematographer Peter Pau and fight choreographer Yuen Woo Ping use the technique of ‘****wire-fu****,’ or kung-fu aided by wires and pulleys to give the characters on screen superhuman techniques*).

Четвертая группа *Emotional states* ‘эмоциональные состояния’ (4 единицы) называет эмоции, вызываемые просмотром фильмов: *hate-watch* ‘смотреть телешоу, фильм или на актера, которые вам не нравится’ (*Having said all that, if they end another episode with a montage over Coldplay’s ‘Fix You,’ I will never ‘****hate-watch****’ The Newsroom again – I just won’t watch it*), *snob hit* ‘фильм, который многие люди смотрят только потому, что думают, что он имеет определенный интеллектуальный оттенок, или потому что это произведет впечатление на других людей’ (*The first television review to come in called Les Miserables a ‘****snob-hit****’ – the kind of show that must be seen and cheered although in your heart you know it’s hollow*).

Пятая группа *Additions to films* ‘дополнения к фильмам’ (3 единицы) включает дополнительные сцены, рекламы перед или после фильма: *cinemad* ‘реклама, которую показывают перед фильмом’ (*When the ‘****cinemads****’ – called rolling stock ads, in the trade – are done, moviegoers finally get sneak previews of coming attractions*), *credit cookie* ‘дополнительная сцена из фильма, которая показывается во время финальных титров’ (*Don’t leave when the end titles start to roll. ‘****Credit cookies****’ are usually used for outtakes showing Matthau and Lemmon blowing their lines, or Jackie Chan breaking his legs*).

Шестая группа *Miscellaneous* ‘разное’ (16 единиц) включает неологизмы, которые не вошли в другие группы: *bingeable* ‘то, что смотрится или потребляется навязчиво, в частности, ТВ-шоу или еда’ (*The next interesting step I think is the ‘****bingeable****’ documentary, where stories are watched in multi-part episodes adding up to five or six hours instead of as a single two-hour film*), *plothole* ‘очевидный элемент, отсутствующий в сюжете фильма, телешоу, пьесы или книги’ (*Can the audience not be insulted by having to step over gaping ‘****plotholes****’ every third scene?*), *vodcast* ‘снимать подкаст’ (*As consumers’ access to bandwidth increases, podcasting becomes ‘****vodcasting****,’ the video equivalent*), *racebending* ‘практика найма актеров в кино, пьесе или телешоу, раса которых отличается от расы персонажей, которых они играют’ (*When the film*

*The Last Airbender was released, there was a lot of controversy surrounding the casting of white actors into lead roles that were originally meant for people of color – this practice, called '**racebending**', has been unfortunately popular in the film industry*), *YA-ify* 'переписать или изменить произведение, чтобы сделать его более подходящим или более привлекательным для молодой взрослой аудитории' (*But that hasn't stopped the filmmakers from trying to '**YA-ify**' The Giver, and the result is something that trades in a lot of what made Lowry's work a contemporary classic for generic dystopian details*).

Испанские кинематографические неологизмы также были разделены на шесть семантических групп.

Первая группа *Gente y rasgos típicos de la gente* 'люди и характерные черты людей' (9 единиц) включает разнообразные типы людей, связанных с кино, и черты, характерные для них: *almodovariano* 'свойственный или характерный для фильмов кинорежиссера Педро Альмодовара' (*En su cine rompedor vuelve a abstraerse del contexto social, pese a seguir haciendo ese costumbrismo tan '**almodovariano**' y convirtiendo ese avión en un decorado tan colorista como aquél célebre taxi de 'Mujeres al borde de un ataque de nervios'*), *berlanguiano* 'свойственный или характерный для фильмов кинорежиссера Хосе Луиса Берланги' (*En definitiva, un humor que viene, a través de un surrealismo '**berlanguiano**', a analizar nuestros días*), *celebrity* 'известный человек' (*Y el resto se las ve como el '**celebrity**' aquel*), *showrunner* 'исполнительный продюсер, ответственный за управление телешоу' (*Núria Marín moderará una tertulia en la que varios expertos en ficción televisiva abordarán las distintas maneras en las que la '**showrunner**' y creadora Shonda Rhimes ha puesto fin a la andadura de algunos de sus emblemáticos personajes*).

Вторая группа *Tipos de películas y programas de televisión* 'типы кино и телепередач' (17 единиц) демонстрирует различные виды (жанры) фильмов или видео: *biopic* 'фильм, основанный на биографии человека' (*La vida del entrañable Ray Charles fue un auténtico breviario de todos esos elementos que suelen configurar el perfecto '**biopic**' hollywoodense*), *dramedia* 'жанр кино, в котором соединены драма и комедия' (*El intérprete vitoriano define ´Somos gente honrada´, de Alejandro Marzoa, como una '**dramedia**' que emociona y hace reír al público parrilla*), *late night* 'телевизионная программа, которая показывается поздно вечером, обычно начиная с 23.30' (*La segunda le tomó el relevo en el '**late night**' con resultados parecidos*), *showcooking* 'телевизионная программа, в которой ведущие готовят перед зрителями' (*Además otro de los atractivos del día fueron las demostraciones de elaboraciones de repostería en vivo o '**showcooking**', desfiles de delantales y talleres*), *spin off* 'фильм или телесериал, основными действующими лицами которых являются персонажи, ранее уже фигурировавшие в исходном произведении с тематически иным сюжетом' (*Entre las destacadas se incluye el '**spin off**' de ICarly*), *talent show* 'телевизионный конкурс, в котором участники демонстрируют свои таланты' (*El nuevo '**talent show**' de Telecinco, que se empezará a emitir después del verano, buscará nuevos cantantes*), *telemaratón* 'телевизионное мероприятие по сбору средств в благотворительных целях' (*No me importa, por cantar, imagínate, haría hasta un '**telemaratón**'*).

Третья группа *Tecnologías en el cine* ‘технологии в кино’ (2 единицы) описывает использование разнообразных спецэффектов, технологий в фильмах: *croma* ‘специальная технология, используемая в телевидении и видео, которая заключается в наложении части изображения на область другого изображения, обычно синего или зеленого цвета’ (*Una pantalla detrás de ella, utilizado para mostrar el mapa meteorológico, no era más que ‘**croma**’, por lo que el color era similar al de su vestido*), *stop motion* ‘техника анимации, которая имитирует движение статических объектов посредством серий фотографий’ (*Imágenes en 3D o con la técnica del ‘**stop motion**’, que es la que se utiliza para animar las películas con personajes de plastilina*).

Четвертая группа *Adiciones al cine* ‘дополнения к фильмам’ (5 единиц) описывает дополнительные сцены, рекламы перед или после фильма: *blooper* ‘короткий клип удаленной сцены из фильма, содержащий ошибку члена актерского состава или съемочной группы’ (*Un sensor detecta la llegada de un nuevo pasajero y comienza a emitir ‘**bloopers**’ deportivos, avances de películas y contenidos publicitarios*), *espoiler* ‘преждевременно раскрытая важная сюжетная информация в фильме’ (*La historia es conocida, no voy a hacer ‘**espoilers**’, pero verla en serie es aleccionadora*), *making of* ‘видео, которое показывает, как снимался фильм’ (*Así es el ‘**making of**’ del videoclip de Shakira y Rihanna*), *teaser* ‘анонс фильма или сериала перед премьерой, в котором рассказывается минимальная информация о персонажах и сюжете’ (*Fuentes bien informadas nos facilitaron este vídeo que muestra un ‘**teaser**’ de lo que sería la próxima entrega para la nueva aventura animada de este personaje*).

Пятая группа *Ceremonia* ‘церемония’ (3 единицы) описывает действия и атрибуты церемоний: *alfombra roja* ‘место, где обычно проходят знаменитости перед началом церемоний или каким-нибудь событием’ (*Aunque los dos pasaron inadvertidos en la ‘**alfombra roja**’*), *estatuilla* ‘маленькая статуя, которая вручается в качестве награды в знак признания профессионального мастерства в киноиндустрии, музыке и т. д.’ (*La Dreamworks creó un anuncio donde afirma que el Oscar irá seguramente a la Zellweger y explican por qué la ‘**estatuilla**’ debería ir a la actriz iraní*), *oscarizar* ‘наградить премией «Оскар»’ (*El actor de la saga de “Batman”, el ‘**oscarizado**’ Christian Bale, visitó este martes a los sobrevivientes de la masacre de Colorado*).

Шестая группа *Otros* ‘другие’ (14 единиц) включает неологизмы, которые не вошли в предыдущие группы: *binge-watch* ‘смотреть телевизионную программу в течение длительного периода времени’ (*Otras palabras preseleccionadas para ocupar el primer puesto en 2013 fueron 'twerk' y ‘**binge-watch**’*), *cameo* ‘краткое появление популярного человека в фильме или сериале’ (*Will Smith anuncia que Lady Gaga hará un ‘**cameo**’ en su película con otros famosos*), *star system* ‘способ продвижения и организации крупных медиазвезд на основе их успеха’ (*Lo había sido todo en el cine, la actriz, el estereotipo ambiguo de la mujer andrógina y fatal o el triunfo absoluto en el ‘**star system**’ de Hollywood*), *teleadicción* ‘чрезмерное увлечение телевидением’ (*Este fenómeno, la ‘**teleadicción**’, es considerada por los psiquiatras como una nueva droga*).

Таким образом, в результате анализа английских и испанских неологизмов были выделены 6 семантических групп, причем 4 из них совпадают по своим характеристикам в обоих языках: ‘Люди’, ‘Типы кино’, ‘Технологии в кино’, ‘Дополнения к фильмам’. Кроме того, были выявлены две несовпадающие группы: в английском – группа неологизмов, которые передают эмоциональное состояние при просмотре фильмов, а в испанском языке – группа, которая отражает атрибуты различных церемоний. В обоих языках самой многочисленной является группа ‘Типы кино’. Это связано с тем, что киноиндустрия развивается, появляются новые жанры кино для различных категорий зрителей, поэтому в английском и испанском языках постоянно создаются неологизмы в данной сфере.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Котелова, Н. З.* Неологизмы / Н. З. Котелова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 331.
2. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М. : ООО «Издательство ЭЛПИС», 2003. – 944 с.
3. *Арнольд, И. В.* Лексикология современного английского языка : учеб. пособие / И. В. Арнольд. – 2-е изд., перераб. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2012. – 376 с.
4. Film [Electronic resource] // Word Spy: The Word Lover’s Guide to New Words. – Mode of access: https://wordspy.com/index.php?tag=film. – Date of access: 01.03.2021.
5. Antenario. Diccionario de neologismos de variedades del español [Electronic resource]. – Mode of access: https://antenario.wordpress.com/. – Date of access: 17.10.2021.
6. Neoma. Diccionario de neologismos del español actual [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.um.es/neologismos/index.php/. – Date of access: 17.10.2021.
7. Diccionario de neologismos on line [Electronic resource]. – Mode of access: http://obneo.iula.upf.edu/spes/. – Date of access: 17.10.2021.

М. А. Набатова
г. Минск, Беларусь

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ОТАДЪЕКТИВНЫХ ГЛАГОЛОВ ЦВЕТОВОГО ОБОЗНАЧЕНИЯ В АНГЛИЙСКОМ И ИТАЛЬЯНСКОМ ЯЗЫКАХ

Специфика отражения концепта «цвет» в лексических единицах различных языков уже неоднократно привлекала внимание лингвистов и психологов. Такого рода исследования позволяют не только прояснить особенности

семантической и структурной репрезентации этого универсального для всех языков концепта, но и дают ключ к пониманию причин уникальности национальной концептосферы и закономерностей ее функционирования.

Цвет, как языковой, так и культурный, исторический и психологический носитель информации, обременен множеством объективных и субъективных значений и коннотаций, накопившихся за многие века существования народов. На сегодняшний день в литературе существует обширнейшая информация относительно символики цвета. Неоспорим тот факт, что каждое цветообозначение имеет свою определенную значимость в любом языке, в том числе в английском и итальянском языках.

Феномен цвета является объектом повышенного интереса целого ряда зарубежных и отечественных исследователей, среди которых особо внимания заслуживают труды Б. Берлина и К. Кейя, А. Вежбицкой, А. П. Василевич, В. Ф. Желтобрюх, В. Г. Кульпиной, Р. М. Фрумкиной [1; 2; 3; 4; 5; 6].

Данное исследование посвящено установлению семантических характеристик английских и итальянских отадъективных глаголов цветового обозначения. В основу отбора практического материала легла теория Брента Берлина и Пола Кея, согласно которой универсальный набор цветов в языках мира включает 11 наименований: белый, черный, красный, зеленый, желтый, синий, коричневый, фиолетовый, розовый, оранжевый и серый [1, p. 2].

На первом этапе нашего исследования из англоязычных словарей “Oxford Learner’s Dictionaries”, “Longman Dictionary of Contemporary English”, “Merriam-Webster”, “Cambridge Dictionary”, “Collins Dictionary” и “Lexico” [7; 8; 9; 10; 11; 12], нами были отобраны отадъективные глаголы цветового обозначения. В английском языке производящими основами оказались следующие наименования цвета: *white, black, brown, grey, green, yellow, blue, red, pink, orange, purple* от которых было образовано 14 глаголов: *to white, to whiten, to black, to blacken, to brown, to grey, to green, to yellow, to blue, to red, to redden, to pink, to orange* и *to purple*.

Отадъективные глаголы цветового обозначения в итальянском языке были отобраны из следующих словарей: “Dizionario Internazionale”, “Dizionari Repubblica”, “Dizionari Corriere”, “Enciclopedia Treccani”, “Vocabolario Treccani”, “Sapere” и “Garzanti Linguistica” [13; 14; 15; 16; 17; 18; 19]. Производящими основами в итальянском языке являются следующие наименования цвета: *bianco, nero, bruno, marrone, verde, giallo, grigio, azurro, rosso* и *rosa*, от которых было образовано 28 отадъективных цветовых глаголов: *imbiancare, imbianchire, sbiancare, biancare, bianchire, biancheggiare, rimbiancare, nereggiare, annerire, nericare, brunire, imbrunire, abbrunire, smarronare, verdire, verdeggiare, inverdire, sverdire, rinverdire, gialleggiare, ingiallire, ingrigire, azzurreggiare, azzurrare, arrossire, arrossare, rosseggiare* и *arrosare*.

В данном исследовании нами было проведено семантическое описание контрастивных пар, которое заключалось в сопоставлении словарных дефиниций, поиске и выделении тех, которые являются межъязыковыми соответствиями в английском и итальянском языках. Таким образом, 26 английским

лексико-семантическим вариантам глаголов цветового обозначения соответствуют 56 итальянских лексико-семантических вариантов соответствующих глаголов.

Наибольшее количество соответствий найдено в лексико-семантической подгруппе глаголов, образованных от наименования белого цвета, а именно – 3 английских ЛСВ соотносится с 25 итальянскими.

В первую очередь стоит обратить внимание на тот факт, что, например, английский глагол *to whiten* имеет более обобщенное значение, нежели соответствующий ему итальянский глагол *imbiancare*, значение которого более конкретно. Так, *to whiten* означает ‘to make white or whiter’, т.е. ‘делать белым или более белым’. Соответствующий ему итальянский глагол *imbiancare* представлен двумя лексико-семантическими вариантами, первый из которых ‘far diventare/rendere bianco’, полностью совпадает по значению с английским вариантом, а второй – ‘tingere, tinteggiare, pitturare spec. di bianco’ – указывает на один из способов достижения белого цвета, а именно путем оттенения или окрашивания в данный цвет. Однако стоит подчеркнуть, что оба процесса являются схожими.

Отадъективным глаголам цветового обозначения, образованным от английского прилагательного *black* ‘черный’, найдено 5 итальянских соответствий. Сопоставляемые глаголы имеют два ядерных значения, указывающих, с одной стороны, на приобретение черного или темного цвета непроизвольным способом, а с другой – на переход к данному цвету в результате окрашивания: *to blacken* ‘to become black or dark’ и *nereggiare* ‘divenire nero, scurirsi, oscurarsi’; *to blacken* ‘to make black or dark’ и *annerire* ‘rendere nero/oscuro, scurire, tingere di nero o scuro’. И снова можно обратить внимание на бòльшую конкретность итальянских дефиниций по сравнению с английскими.

Отадъективные глаголы, образованные от прилагательных *brown/bruno* ‘коричневый’, помимо двух ядерных значений, которые указывают на приобретение данного цвета двумя основными способами – непроизвольным и произвольным, имеют и периферийное значение, связанное с реакцией человека на солнечные лучи, в результате чего кожа приобретает коричневатый загорелый оттенок: английский глагол *to brown* со значением ‘to become brown because of the sun’s heat, or to make something brown in this way’ и итальянские глаголы *imbrunire/imbrunirsi* с тем же значением ‘abbronzarsi, scurirsi’.

Все отадъективные глаголы, образованные от прилагательных *green/verde* ‘зеленый’, помимо двух ядерных значений (приобретение зеленого цвета произвольным и непроизвольным путем – английский глагол *to green* ‘to make or become green’ и соответствующие ему итальянские глаголы с идентичным значением *verdeggiare* ‘far diventare o far apparire verde’, *inverdire* ‘assumere una colorazione verde, inverdirsi’), имеют еще одно специфическое значение, связанное с улучшением физического состояния, а именно с омоложением, обновлением, приобретением новой силы и энергии. Например, глагол *to green* в значении ‘to make young or youthful again: give new vigor to’ и соответствующие ему итальянские глаголы с идентичными семами: *rinverdire* ‘dare nuovo vigore, rinnovare’ и *verdeggiare* ‘essere forte, vigoroso’.

Таким образом, нами был проведен семный анализ контрастивных пар, проанализированы толкования дефиниций в английском и итальянском языках, в результате чего были установлены межъязыковые соответствия и сделаны следующие выводы:

1) большинство отадъективных цветовых глаголов в обоих языках могут быть сопоставлены по двум ядерным значениям, указывающим, с одной стороны, на приобретение цвета непроизвольным способом, а с другой – на переход к данному цвету в результате окрашивания;

2) помимо ядерных значений был обнаружен и ряд периферийных (специфических) значений, по которым были сопоставлены цветовые глаголы в исследуемых языках;

3) одному лексико-семантическому варианту английского цветового глагола с более обобщенным значением может соответствовать несколько лексико-семантических вариантов итальянских глаголов с более конкретными значениями. Это связано, прежде всего, со структурными особенностями данной категории в обоих языках, т.к. образование английских отадъективных глаголов чаще всего является следствием конверсии, а итальянских – результатом прибавления к основе различных префиксов и суффиксов, придающим бо̀льшее разнообразие и бо̀льшую конкретность значений единицам последнего.

В ходе семного анализа лексико-семантических вариантов исследуемых глаголов цветового обозначения для 32 единиц английского языка и 31 единицы итальянского языка не было обнаружено лексических соответствий среди цветовых глаголов сопоставляемого языка. Таким образом, мы отнесли данные единицы к лакунам.

В итальянском языке было выявлено 32 лакуны. Это говорит о том, что 32 значения, выражаемые отадъективными глаголами цветового обозначения английского языка, не могут быть выражены подобными единицами итальянского языка. Наибольшее количество лакун, а именно 9 единиц, было обнаружено в лексико-семантической группе глаголов, относящихся к черному цвету. В данную группу входят понятия, принадлежащие к сфере международных отношений: *to black* ‘to refuse to deal with goods or to do business with somebody as a political protest’; к сфере человеческих отношений: *to blacken* ‘to say unpleasant things that give people a bad opinion of somebody (blacken somebody’s name/reputation/character)’. Некоторые лексико-семантические варианты отражают физическое состояние человека: *to black out* ‘to become unconscious for a short time’. Многие значения выражают стремление воспрепятствовать чему-либо: *to black out* ‘to prevent something such as a piece of writing or a television broadcast from being read or seen’; *to black out* ‘if you black out the memory of something, you try not to remember it because it upsets you’.

Соответственно, в итальянском языке для глагола *to black* в значении ‘to refuse to deal with goods or to do business with somebody as a political protest’ были найдены следующие итальянские переводные соответствия: *bloccare il commercio, boicottare* ‘бойкотировать, отказаться взаимодействовать’. Для лексико-семантического варианта глагола *to blacken* ‘to say unpleasant things

that give people a bad opinion of somebody (blacken somebody's name/reputation/ character)' было найдено итальянское соответствие *calunniare* 'очернять чье-либо имя, репутацию, характер, оклеветать' и т.д.

В целом, следует отметить, что итальянские лакуны чаще всего связаны со следующими экстралингвистическими явлениями и характеристиками:

1) социальными (*to black* 'to refuse to deal with goods or to do business with somebody as a political protest');

2) природными (*to green* 'to make somebody more aware of issues connected with the environment; to make something appear friendly towards the environment');

3) техническими (*to brown out* 'to subject to a brownout (a period of time when the amount of electrical power that is supplied to an area is reduced)'; *to grey out* 'to display a menu option in a light font to indicate that it is not available'; *to pink* '(of a car engine) to make knocking sounds because the fuel is not burning correctly');

4) химическими (*to blue* 'to heat (iron or steel) to about 550 to 600 degrees Fahrenheit so that it acquires a protective bluish coating');

5) пищевыми (*to brown* 'to heat food so that it turns brown, or to become brown by being heated');

6) бытовыми (*to blue* 'to wash (white clothes) with blueing (a preparation used in laundering to counteract yellowing of white fabrics)'; *to pink* 'to shear (a sheep) so closely that the colour of the skin is visible');

7) физическим состоянием (*to white out* 'become impaired by exposure to sudden bright light'; *to pink* 'to wound or nick someone slightly with a weapon or missile'; *to black* 'to bruise so as to make black').

По результатам исследования в английском языке была обнаружена 31 лакуна. Наибольшее количество итальянских лексико-семантических вариантов, которым не было найдено соответствий среди цветовых глаголов английского языка, было выявлено в лексико-семантической группе глаголов, обозначающих белый цвет, а именно 13 ЛСГ.

Необходимо отметить, что отнесение части лексико-семантических вариантов в разряд лакун связано с грамматическими особенностями итальянского и английского языков. Как уже отмечалось, именно по причине того, что большинство итальянских глаголов образованны приставочно-суффиксальным способом, данные глаголы обладают более конкретными значениями, выражаемыми данными приставками, в отличие от их английских вариантов. Таким образом, например, лексико-семантический вариант глагола *imbiancare* 'sottoporre il riso a raffinazione, privando i chicchi del pericarpo', т.е. 'очищать рис, отделяя зерна от околоплодника, тем самым делая их более белыми', является лакуной для английского языка, так как глагол *to white* или *to whiten* в значении 'to make white or whiter', т.е. по сути тоже делать что-то белым или более белым, имеет слишком широкое значение и не может выступать полным соответствием лексико-семантическому варианту глагола *imbiancare*.

Некоторые лакуны используются метафорически, например *annerire* 'rendere cupo, triste' (делать мрачным, грустным); *imbrunirsi* 'incupirsi, oscurarsi

in volto’ (хмуриться, мрачнеть); *ingiallire* ‘appassire, svanire’ (увядать, исчезать); *ingrigire* ‘intristire, avvilirsi, assumere un tono dimesso, spento’ (Грустить, удручаться, приобретать смиренный, унылый вид); *rosseggiare* ‘tendere a ideali socialisti o genericamente considerati di sinistra’ (стремиться к социалистическим идеалам и, в общем, относиться к левым). Некоторые лакуны можно отнести к просторечиям. Например, *smarronare* ‘scocciare, seccare’ (надоедать, раздражать, докучать).

В целом, лакуны в английском языке могут также быть разбиты на группы, отражающие различные отношения, процессы, характеристики, состояния и явления:

1) в природе (*sbiancare* ‘con riferimento a eventi e spettacoli naturali, perdere il colore, la luce, la brillantezza e sim. che sono propri’; *rinverdire* ‘far ritornare verde’);

2) в сельскохозяйственной отрасли (*sbiancare* ‘sottoporre il riso a raffinazione, privando i chicchi del pericarpo’; *biancare* ‘raffinare lo zucchero o il sale rendendolo più bianco’);

3) в политической сфере (*rosseggiare* ‘tendere a ideali socialisti o genericamente considerati di sinistra’);

4) в промышленная сфере (*brunire* ‘trattare chimicamente con procedimenti protettivi superfici metalliche per evitarne l’ossidazione’);

5) в сфере питания (*biancare* ‘di carni, cuocere a metà, senza lasciar rosolare’; *imbianchire* ‘schiarire verdure e carni, sbollentandole e poi passandole sotto l’acqua fredda’);

6) в сфере человеческих отношений (*imbiancare* ‘ingannare’; *smarronare* ‘commettere un errore grossolano, dire o fare uno sproposito; parlare o agire in modo inopportuno’);

7) в области человеческих состояний (*annerire* ‘rendere cupo, triste’; *imbrunirsi* ‘incupirsi, oscurarsi in volto’; *ingrigire* ‘intristire, avvilirsi, assumere un tono dimesso, spento’);

Таким образом, по результатам исследования для 32 единиц английского языка и 31 единицы итальянского языка не было обнаружено лексических соответствий среди цветовых глаголов сопоставляемого языка. Данные единицы были отнесены в группу лакун. Отсутствие межъязыковых соответствий в итальянском языке чаще всего связано с различными экстралингвистическими явлениями и характеристиками, относящимися с социальным, природным, технических, химическим и другим процессам. В английском языке лакуны относятся преимущественно к политической, промышленной и пищевой сферам. Необходимо отметить, что отнесение части лексико-семантических вариантов в разряд лакун связано с грамматическими особенностями итальянского и английского языков. Большинство итальянских глаголов образованны приставочным и приставочно-суффиксальным способами, что в очередной раз свидетельствуют о большей конкретности значений, выражаемых итальянскими глаголами, а также указывают на то, что наличие лакун во многом обусловлено и мотивировано наличием большого разнообразия приставок и их значений.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Berlin, B.* Basic Color Terms: Their Universality and Evolution / B. Berlin, P.Kay. – Berkeley ; Los Angeles ; Oxford : Univ. of California Press, 1991. – 196 p.
2. *Вежбицкая, А*. Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия / А. Вежбицкая // Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1996. – С. 231–291.
3. *Василевич, А. П.* Наименование цвета в индоевропейских языках: системный и исторический анализ / А. П. Василевич. – М. : Ком Книга, 2007. – 320 с.
4. *Желтобрюх, В. Ф.* Семантическая структура предложений с непроцессуальными глаголами цветового обозначения в современном русском языке : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.01 / В. Ф. Желтобрюх ; Киев. гос. пед. ин-т им. А. М. Горького. – Киев, 1984. – 28 с.
5. *Кульпина, В. Г.* Лингвистика цвета: термины цвета в польском и русском языках / В. Г. Кульпина. – М. : Моск Лицей, 2001. – 470 с.
6. *Фрумкина, Р. М.* Цвет, смысл, сходство. Аспекты психолингвистического анализа / Р. М. Фрумкина – М. : Наука, 1984. – 175 с.
7. Oxford Dictionary Online [Electronic resource]. – Mode of access: https://en.oxforddictionaries.com/. – Date of access: 28.09.2020.
8. Longman Dictionary of Contemporary English [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.ldoceonline.com/. – Date of access: 17.12.2020.
9. Merriam-Webster Dictionary Online [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.merriam-webster.com/. – Date of access: 27.09.2020.
10. Cambridge Dictionary [Electronic resource]. – Mode of access: https://dictionary.cambridge.org/ru. – Date of access: 24.09.2020.
11. Collins Dictionary Online [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.collinsdictionary.com/. – Date of access: 27.09.2020.
12. Lexico [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.lexico.com/. – Date of access: 16.04.2021.
13. Dizionario internazionale italiano De Mauro [Electronic resource]. – Mode of access: https://dizionario.internazionale.it/. – Date of access: 11.10.2020.
14. Dizionario di italiano online – La Repubblica [Electronic resource]. – Mode of access: https://dizionari.repubblica.it/italiano.html/. – Date of access: 11.10.2020.
15. Dizionari e Traduttori – Corriere.it [Electronic resource]. – Mode of access: https://dizionari.corriere.it/. – Date of access: 16.10.2020.
16. Enciclopedia // Treccani [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.treccani.it/enciclopedia/. – Date of access: 12.10.2020.
17. Vocabolario // Treccani [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.treccani.it/vocabolario/. – Date of access: 11.10.2020.
18. Dizionari di lingua italiana – Sapere.it [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.sapere.it/. – Date of access: 12.10.2020.
19. Dizionario Garzanti Linguistica [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.garzantilinguistica.it/. – Date of access: 16.10.2020.

А. Н. Полукошко, А. А. Степченко
г. Минск, Беларусь

ФОРМИРОВАНИЕ НОВЕЙШЕЙ КОМПЬЮТЕРНОЙ ЛЕКСИКИ
(на материале английского и итальянского языков)

Язык представляет собой динамичную систему: благодаря заложенным в нем инструментам, он способен непрерывно обогащаться под влиянием человеческой деятельности. Разнообразные социальные и лингвистические факторы являются катализаторами появления новых слов, или неологизмов. Согласно «Лингвистическому энциклопедическому словарю», *неологизмы* – это «слова, значения слов или сочетания слов, появившиеся в определенный период в каком-либо языке или использованные один раз («окказиональные» слова) в каком-либо тексте или акте речи» [1, с. 331]. На сегодняшний день, наиболее стремительно развивается сфера информационных технологий, и этим обусловлено появление огромного количества неологизмов в данной сфере. Информационно-технические неологизмы представляют собой слова, возникшие с появлением новых технологий, которые, в свою очередь, обусловили появление новых привычек, связанных с их использованием [2, с. 114].

Особый интерес представляют способы обогащения лексического запаса языков, что рассмотрим ниже на примере новейшей компьютерной лексики английского и итальянского языков.

Лексический состав современного английского языка является весьма смешанным по своему происхождению, хотя фундаментом по-прежнему являются исконно английские слова. Можно выделить два основных слоя английской лексики: англосаксонский и романский. Кроме этого, в словарном составе современного английского языка можно наблюдать еще скандинавский (*land, awkward*), итальянский (*alarm, casino, volcano*), испанский слои (*comrade, caramel*), а также отдельные слова, заимствованные почти из 50 языков мира, включая русский (*sable, pioneer*).

Кроме заимствований, лексический состав английского языка пополнялся различными морфологическими способами [3, с. 64–65]:

1) **Словосложение** – морфологическое соединении двух или более основ в одно целое: *sitemaps* ‘определенная карта сайта, на которой показаны отношения между ссылками, страницами и другими компонентами’, *thumbstopper* ‘нечто привлекательное и интригующее, что заставляет человека перестать просматривать список постов, используя большой палец на сенсорном экране’.

2) **Аффиксация** – создание новых слов путем присоединения к основе тех или иных словообразовательных элементов – аффиксов: *micro-influencer* ‘пользователь социальных сетей, у которого всего небольшое количество подписчиков’, *snackable* ‘что-то в сфере Интернет технологий, что может быть воспринято пользователями легко и быстро’.

3) **Конверсия** – переход одной части речи в другую без изменения основной формы исходного слова [4, с. 14]: *(V → N) to spam – spam* ‘нежелательные сообщения, посылаемые большому числу людей’, *(N →V) a boot – to boot* ‘загружать’.

4) **Сокращение** – морфологическое словообразование, при котором некоторая часть звукового состава исходного слова опускается. Данный тип новых слов, в основном, состоит из аббревиатур и акронимов: *VIVID (Video, Voice, Image and Data)* ‘видео, речь, изображение и цифровые данные (мультимедиа)’, *VGA (video graphics array)* ‘компонентный видеоинтерфейс, используемый в мониторах и видеоадаптерах’.

Все способы образования английских неологизмов остаются исключительно действенными. Более того, наряду с теми, которыми язык пользовался на протяжении веков (аффиксация, словосложение), возникают новые (телескопия, конверсия, сокращение). Это показывает, что количественное изменение состава английского языка происходит интенсивно.

Рассматривая итальянский язык, можно обратиться к Т. З. Черданцевой, известному специалисту по лексикологии итальянского языка, которая отмечала, что его современное состояние, развитая грамматическая и словообразовательная системы, а также огромный запас лексики позволяют использовать внутриязыковые ресурсы и не прибегать к иноязычным заимствованиям или созданию новых звуковых комбинаций для обозначения новых реалий и понятий [5, с. 15]. Однако темп современной жизни и глобализация имеют огромное влияние, поэтому гораздо удобнее, когда термины определенной сферы во всем мире звучат одинаково. Именно поэтому в итальянском достаточно много заимствований из других языков.

Среди иноязычных заимствований в современном итальянском преобладают кальки из английского языка: *telemarketer, mobile commerce*. Особую и все увеличивающуюся группу калек в последние годы составляют заимствования из арабского языка. Это объясняется нестабильной обстановкой в мусульманских странах и, как следствие, растущим количеством прибывающих иммигрантов. Например: *tazir* ‘наказание за нарушение общественного порядка’, *abaya* ‘вид женской одежды’.

Итальянские лингвисты Дж. Адамо и В. Делла выделяют три основных способа образования неологизмов [6]:

1) ***Способ деривации***, сюда входят:

– *Сокращение* уже существующих слов, например: *frigo – frigorifero* ‘холодильник’;

– *Суффиксация*: *cellufotografare* ‘фотографировать на телефон’, *googlista* ‘человек, который использует поисковую систему Google для поиска информации’;

– *Префиксация*: *pedo-tweet* ‘оскорбительный пост в Twitter’.

2) ***Словосложение***, сюда входят:

– Объединение двух или более слов в словосочетание: *funzione pubblica* ‘деятельность, выполняемая на благо общества’;

– Сложение основ или даже букв двух и более слов: *encyclowebia* ‘онлайн-энциклопедия’.

3) ***Семантический способ*** – способ, при котором слова из старой лексики итальянского языка приобретают новые значения или оттенки значения. Например, *berlusconismo* ‘политика Берлускони’ [7, с. 820].

Исследование показало, что два рассматриваемых нами языка, английский и итальянский, обладают своими инструментами пополнения лексики. Разбор этимологии 200 неологизмов компьютерной сферы в двух языках (100 итальянских, 100 английских), позволил выявить некоторые особенности. Источниками материала стали словари неологизмов «Word Spy» [8] и «Trecanni» [9].

Наиболее продуктивным способом образования новых слов в данной сфере в английском языке можно считать ***телескопию*** (42 % слов). Это достаточно новаторский способ языковой экономии, который представляет собой слияние двух или более усеченных (осколочных) основ или слов, а также слияние полного слова/основы с усеченным (осколочным) [10, с. 182]. Экономя время и энергию, мы сокращаем свои высказывания, идеи, пытаясь уместить их во все более причудливых новых формах слов. Например, слово *sharent* было образовано усечением и слиянием основ двух слов *share* + *parent,* оно обозначает ‘родителя, который делится слишком большим количеством информации о своих детях в Интернете’. Другой пример, слово *hellabyte*, которое образовалось от основы разговорного обозначения чего-то огромного, трудного, ужасного *helluva (lot of)* и единицы данных *byte*, что вместе значит ‘огромный, но не уточненный объем данных’. Человека, который отказывается использовать интернет, можно назвать *internot*, что происходит от сложения основы слова *internet* и частицы *not*. Для обозначения весьма популярных в социальных сетях фотографий собственных ног появился неологизм *selfeet* (сложение части слова *selfie* и слова *feet*).

За телескопией следует ***суффиксация*** (30 % слов). В исследуемых неологизмах выявлены следующие суффиксы: *-er, -ist, -bie* обозначают людей, вовлеченных в определенную сферу деятельности; *-ing* характерен для образования причастий настоящего времени или герундиев; *-ability* (выражающий способность), *-gram* (выражающий что-то написанное или нарисованное), *-ification* (выражающий значение действия или его результата) были использованы для образования существительных. Вот некоторые из примеров: *nastygram* ‘письмо, e-mail сообщение или любое другое письмо, которое оскорбляет, критикует или запугивает получателя’; *domainer* ‘человек, который зарабатывает на жизнь спекуляцией доменными именами или покупкой популярных доменных имен и заполнением сайтов рекламой’; *skinnable* ‘компьютерная программа, которая способна использовать различные модули, так называемые скины, которые изменяют цвета программы и дизайн интерфейса’.

Путем чистого ***словосложения*** были образованы 11 % слов. Одним из любопытных примеров является слов *Googleganger*, образованное сложением двух существительных *Google* и *ganger*, что в свою очередь указывает на ‘человека, который носит то же имя, что и вы, и чьи ссылки в интернете смешиваются с вашими, когда вы запускаете поиск в Google по вашему имени’. Глагол *to text-walk* означает ‘осуществлять переписку, находясь в движении’.

Префиксация с такими приставками, как *neo-*(выражающая что-то новое), *trans-* (через), *cyber-* (выражает отношение к компьютеру или Интернету), *de-*, *un-* (имеют отрицательное значение), *co-* (выражает совместность

действия), составила 7 % слов. Типичный пример – слово *ungoogleable* ‘человек, информация о котором в поисковой системе Интернета, особенно Google, не появляется’, образованное от слова *googleable* с помощью приставки *un-*. Существительное *cyberbalkanization* с характерной для данной сферы приставкой *cyber-* подразумевает под собой ‘разделение интернета на узконаправленные группы единомышленников, которые не любят или не терпят чужаков’. Существительное *transliteracy* связано с понятием образованности. Это ‘способность читать и писать, используя различные средства массовой информации, включая печатные носители, электронные устройства и онлайн-средства’.

Конверсия наблюдалась в 6 % случаев: глагол *to whitelist* ‘поместить имя, адрес электронной почты, адрес веб-сайта или программу в список элементов, которые считаются свободными от спама или вирусов’ изначально был существительным *white-list.* Существительное *underbrag* ‘самоироничный комментарий или рассказ, выступающий в качестве хвастовства, показывающий, что человек достаточно уверен в себе, чтобы признать неудачу или смущение’ образовалось от глагола *to underbrag*.

Аббревиация составила всего лишь 4 % слов из рассмотренного списка неологизмов: *GAFA* – акроним от таких известных корпораций как Google, Apple, Facebook и Amazon.

Была также выявлена семантическая деривация, представленная двумя случаями (2 %) ***метафоризации.*** Например, словосочетание *sock puppet* первоначально имело значение ‘игрушечный персонаж или животное, сделанное из носка, в который обычно засовывают руку’. В компьютерной лексике данное выражение обрело уже другое значение: ‘фальшивая онлайн-личность, используемая для комментирования или обсуждения другого человека’. Другой пример слово *meatloaf,* которое означает ‘мясной рулет’, а уже в компьютерной лексике – ‘переадресованные сообщения, шутки, списки и другие нежелательные сообщения, отправленные отдельными лицами большому количеству людей через электронную почту’.

Остальные 9 % слов оказались ***словосочетаниями.*** Например: *facebook facelift* ‘пластическая операция, рассчитанная на улучшение фотогеничности с целью публикации фотографий в социальных сетях’; *fridge Googling* ‘осуществлять онлайн-поиск, основанный на содержимом холодильника, с целью найти рецепт’; *password fatigue* ‘психическое истощение и разочарование, вызванные необходимостью запоминать большое количество паролей’.

Что касается итальянского, хотя он и обладает, как и любой другой язык, своими собственными средствами пополнения лексики, то в нем было обнаружено огромное количество заимствований. Данные **заимствования** пришли из английского языка, практически не ассимилируясь. Например, слово *applet,* что означает ‘апплет либо, другими словами, программа, написанная на языке Java’. Данное слово никак не поменяло свою форму и значение при переходе в итальянский, поэтому его можно назвать чистым заимствованием. Таких примеров большинство: *e-library* ‘электронная библиотека’, *godcasting* ‘создание и трансляция аудиозаписи с религиозным посланием’, *cell phone jammer*

‘устройство, блокирующее передачу и прием сигналов сотовых телефонов’, *browsing* ‘поиск’, *ad-free* ‘без рекламы’. У некоторых из данных неологизмов есть итальянские соответствия, например, *browsing – ricerca* ‘поиск’, *ad-free – senza pubblicità* ‘без рекламы’, но в большинстве случаев отдается предпочтение английским заимствованиям в силу экономичности, актуальности и современности. Таким образом, 63 % слов оказались **англицизмами**, т.е. заимствованиями из английского языка.

Характерными суффиксами для образования новых слов в итальянском языке в компьютерной сфере стали суффиксы *-are, -abile, -ista, -onimia, -arsi, -istica, -izzazione.* Суффиксы *-are, -arsi* (*-si* показатель возвратности) были использованы для образования глаголов первого спряжения, например, *bloggare* ‘вести блог’. Суффикс *-ista* обозначает человека, выполняющего определенный вид деятельности: *bloggista* ‘блогер’. Суффиксы *-onimia*, *-istica* (обозначающие метод, исследование, область исследования), *-izzazione* использовались для образования существительных, например, *youtubizzazione* ‘распространение влияния платформы YouTube’. Прилагательные образовывались посредством суффикса *-abile* (возможность), например, *downloadabile* ‘доступный к загрузке’. Тем самым, ***суффиксация*** характерна для 17 % исследуемых итальянских неологизмов.

Путем сложения основ/слов английского и итальянского языков (***словосложение***) были образованы 10 % слов. Можно рассмотреть следующие примеры: *mail-spazzatura* ‘спам’, *romanzo-web* ‘веб-роман’, *youtube-egotismo* ‘уверенность в том, что личные приключения, снятые на видео, могут заинтересовать весь мир’.

Префиксация представлена незначительно, всего лишь 7% слов с таким основными приставками, как *anti-* (против), *foto-, non-* (отрицание), *pedo-* (детский возраст), *tecno-* (отношение к технике), *e-, video-*. Например, *anti-Twitter* ‘анти-Twitter’, *pedo-tweet* ‘оскорбительный пост в Twitter’, *e-taliano* ‘итальянский будущего’.

В отличие от английского языка, в итальянском языке случаев ***телескопии*** было выявлено крайне мало – 2 % слов. Например, глагол *cellufotografare* образован слиянием двух слов *cellulare* и *fotografare* и означает ‘фотографировать на телефон’. Такая же ситуация сложилась и с ***аббревиацией*** – 1 % слов. Можно привести один пример слова *PEC,* что расшифровывается, как *Posta Elettronica Certificata* – это ‘система, которая позволяет отправлять сообщения по электронной почте, придавая юридическую ценность процессу доставки сообщений; отправителю предоставляется электронная документация, подтверждающая отправку и доставку компьютерных документов’.

Таким образом, из анализа данного пласта лексики можно сделать следующий вывод: английский язык является более независимым, в большей мере использующим свои собственные способы пополнения словарного состава языка, так как в сфере информационных технологий заимствований выявлено не было. Итальянский же можно охарактеризовать меньшей независимостью: в ходе исследования было определено, что большинство неологизмов компьютерной лексики – это заимствования, пришедшие из английского

языка. Значительное количество слов, если это не чистые заимствования из английского языка, так или иначе, имеют либо английскую основу и итальянский аффикс, либо представляют собой слияние основ двух языков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Котелова, Н. З.* Неологизмы / Н. З. Котелова // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 331.
2. *Воронцова, Ю. А.* Неология и неологизмы / Ю. А. Воронцова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 2-1. – С. 111–114.
3. *Натарова, Н. В.* Феномен неологизма в современном английском языке / Н. В. Натарова // Альманах современной науки и образования. – 2016. – № 12. – С. 64–67.
4. *Хованова, С. Ю.* Лингвокреативный потенциал конверсии в современном английском языке : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / С. Ю. Хованова ; Моск. гор. пед. ун-т. – М., 2002. – 22 с.
5. *Черданцева, Т. З.* Очерки по лексикологии итальянского языка : учеб. пособие / Т. З. Черданцева. – 2-е изд. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 192 с.
6. La neologia [Resorsa elettronica] // Enciclopedia. Trecanni. – Modalità di accesso: http://www.treccani.it/enciclopedia/la-neologia_%28XXI-Secolo%29/. – Data di accesso: 09.02.2022.
7. *Лосева, С. А.* Неологизмы как предмет исследования в итальянском языке / С. А. Лосева // Альфа-2019 : сб. науч. ст. / ГрГУ им. Я. Купалы ; редкол.: И. Н. Кавинкина (отв. ред.). – Гродно : ГрГУ, 2019. – С. 818–822.
8. Computers [Electronic resource] // Word Spy. – Mode of access: https://www.wordspy.com/index.php?tag=all-by-category. – Date of access: 06.10.2021.
9. Neologismi [Resorsa elettronica] // Lingua italiana. Trecanni. – Modalità di accesso: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/neologismi/. – Data di accesso: 20.10.2021.
10. *Астафурова, Т. Н.* Телескопия: новый способ словообразования? / Т. Н. Астафурова, О. Н. Сухорукова // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. – 2006. – №5. – С. 182–185.

Е. Г. Устименко
Минск, Беларусь

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЗВУКА В СЕМАНТИКЕ РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ ГЛАГОЛОВ ДВИЖЕНИЯ ВНИЗ

Сема ‘звук’ является интегральной в семантике ряда глаголов, обозначающих движение вниз. Чаще всего, движение субъекта / объекта по направлению вниз вызвано его неконтролируемым падением либо разрушением, которое сопровождается определенным звуком. Семантика глаголов,

в значении которых содержится информация о движении вниз, сопровождаемом звуком, дифференцируется в зависимости от среды, характера падения субъекта/объекта перемещения, материала, из которого сделан объект, производящий звук, и других семантических признаков.

Цель данной работы – выявить семантические особенности глаголов, обозначающих движение вниз, сопровождающееся звуком, в русском и немецком языках.

Материалом исследования послужили непереходные глаголы, обозначающие движение вниз, в их первом значении, отобранные методом сплошной выборки из «Малого академического словаря (МАС)» под редакцией А. П. Евгеньевой в русском языке [1] и толкового словаря «Duden – Das große Wörterbuch der deutschen Sprache» в немецком языке [2]. Выборка проводилась на основании наличия в дефиниции глагольной единицы семы ‘шум’ либо глагола, который содержит данную сему. В словаре русского языка зафиксировано 14 таких глаголов, в словаре немецкого языка – 16. Для более полного анализа данных глагольных единиц в русском языке мы обращались к дефинициям производящих баз, от которых образованы глаголы. Для этого привлекался «Большой толковый словарь русского языка» под редакцией С. А. Кузнецова [3]. Материалом исследования контекстов с анализируемыми глаголами послужили Национальный корпус русского языка (НКРЯ) [4], Национальный корпус немецкого языка (DWDS) [5].

Рассмотрим семантические особенности глаголов, обозначающих движение вниз, которое сопровождается звуком, в русском языке. В семантике глаголов *бабахнуться, бахнуться, бацнуться* содержится информация о сильном отрывистом звуке, вызванном падением, как правило, тяжелого субъекта/объекта на твердую либо жидкую поверхность. В значении глагола *брякнуться* профилируется информация о коротком, резком, но глуховатом звуке от падения и удара о твердую поверхность металлических, стеклянных предметов, например, бутылок, ключей, таза и т. п., а также о резком быстром падении субъекта движения:

(1) *Алюминиевый* ***таз брякнулся*** *на пол, заныл, застонал и выкатился из кабинета* [4].

(2) *Ему как-то стыдно было, что начнутся разговоры о прощении и, главное, о том, что он* ***брякнулся на колени*** [4].

С помощью глагола *бултыхнуться* описывается падение субъекта / объекта преимущественно в воду, при этом возникает сильный короткий звук, вызванный всплеском воды. Глагол *бухнуться* обозначает падение субъекта по какой-либо причине, например, из-за усталости, испуга и др., а также падение, как правило, тяжелого объекта движения, например, камня, столба, сопровождающееся глухим отрывистым звуком. Поверхность, на которую приземляется объект / субъект движения, может быть как твердой, так и жидкой (примеры (3)–(5)).

(3) *Но каждой своею фразой лишь сильнее* ***пугал*** *он бедную тетку, пока, побледнев как полотно, не* ***бухнулась*** *она ему в ноги прямо со своего табурета* [4].

(4) *Я ждал, когда* ***бухнется камень*** *за кустами* [4].

(5) *Я рыбу ловил и* ***бухнулся в воду****, а мама отругала и штаны повесила сушить* [4].

В семантике глагола *грохнуться* профилируется информация о сильном, раскатистом шуме, вызванном падением металлического, стеклянного, деревянного объекта, например, люстры, лампы, шкафа, ведра и т. п., в результате чего нарушается целостность предмета (пример (6)). Кроме того, в значении данной глагольной единицы актуализируется информация о падении субъекта с большой высоты либо по какой-либо причине, при этом субъект перемещения может получить травму, о чем свидетельствует пример (7).

(6) *В магазине что-то* ***грохнулось*** *и* ***рассыпалось*** *со стеклянным звоном* [4].

(7) *Но тогда, если я* ***грохнусь*** *с лестницы и* ***потеряю память*** *о том, как я жил последние десять лет, то это, как для личности, будет для меня фатально?* [4].

Глаголы *ляпнуться*, *тарарахнуться* являются просторечными и используются при описании падения, чаще всего, субъекта по какой-либо причине. В семантике глагола *плюхнуться* содержится информация, как правило, о падении субъекта/объекта в воду, в результате чего возникает звук, а также о небрежном перемещении по направлению вниз субъекта движения по какой-либо причине, например, из-за усталости и др.:

(8) *Сил хватило лишь на то, чтобы дойти под руку с Кансер до ближайшего круглосуточного кафе и* ***плюхнуться*** *на стул* [4].

С помощью глагола *рухнуться* описывается перемещение объекта вниз, в результате чего нарушается его целостность. Кроме того, данный глагол используется при описании падения субъекта движения, чаще всего, всем телом. Глагол *ухнуться* является малоупотребительным и обозначает резкое падение субъекта или объекта движения на твердую или жидкую поверхность, сопровождающееся глухим звуком. При этом конечной точкой падения является, как правило, своеобразный «контейнер» в виде углубления, например, пропасть, ящик, кювет и др. (пример (9)).

(9) *Но даже теперь не дотронулся до денег, а словно невзначай потянул на себя лист бумаги, на который упали пачки, так что они вроде бы сами собой поползли и* ***ухнулись*** *в приоткрытый* ***ящик*** *стола* [4].

В семантике глаголов *шлепаться*, *шмякаться* профилируется информация, чаще всего, о падении жидкого (капли дождя), мягкого (яблоки, сливы) либо скользкого (лягушки, змеи, рыбы) объекта / субъекта в воду либо на нетвердую поверхность (песок, грязь). В результате удара о поверхность возникает звук, напоминающий шлепанье.

Таким образом, проанализировав семантику глаголов движения по направлению вниз, которое сопровождается звуком, мы выявили, что в значении данных глагольных единиц содержится информация об отклонении субъекта объекта от нормального положения, вызванном неконтролируемым падением или разрушением объекта/субъекта. При этом возникают различные виды тембра и характера звука, обусловленные такими факторами, как

поверхность (среда), на которую падает объект/субъект движения; материал, из которого сделан падающий предмет; характер падения субъекта / объекта движения; причина и т. д.

Рассмотрим семантические особенности исследуемых глаголов в немецком языке. Наличие звука и его характер в семантике глаголов движения вниз в немецком языке обусловливается значением производящей базы, а также словообразовательного форманта. Так, звук наподобие треска, грохота в семантике глаголов *einkrachen* ‘провалиться, рухнуть’, *herunterkrachen* ‘упасть, рухнуть’, *zusammenkrachen* ‘обрушиваться’ наследуется из значения производящей базы. Данные глагольные единицы образованы от глагола *krachen* ‘трещать, грохотать’. В значении глагола *einkrachen* профилируется информация о нарушении целостности объекта, например, крыши, моста. С помощью глагола *herunterkrachen* описывается падение, чаще всего, с высоты тяжелого объекта:

(10) *Bei Sanierungsarbeiten war gegen 17.00 Uhr in der Bahnhofsvorhalle das sieben Tonnen schwere* ***Stahlteil heruntergekracht*** ‘Стальная часть весом семь тонн рухнула около 17:00 во время ремонтных работ в вестибюле вокзала’ [5].

Глагол *zusammenkrachen* обозначает перемещение вниз, в результате разрушения объекта перемещения. В семантике данного глагола, как правило, содержится информация о полном разрушении объекта движения либо о множественности объекта (пример (11)). Данная семантическая особенность обусловлена значением словообразовательного форманта *zusammen* ‘вместе’.

(11) *Auch tausende jener* ***Häuser****, die nicht* ***zusammenkrachten****, sind unbewohnbar geworden* ‘Тысячи тех домов, которые не рухнули, также стали непригодными для проживания’ [5].

Глагол *plumpsen* ‘шлепнуться, плюхнуться, бултыхнуться’ используется для обозначения падения субъекта / объекта в воду либо на твердую поверхность, например, пол, стул, скамейку и т. п., которое сопровождается глухим звуком, вызванным всплеском воды либо ударом обо что-либо твердое, о чем свидетельствуют примеры:

(12) *250 Kilometer vor der Küste soll sie schließlich – am Fallschirm hängend –* ***ins Meer plumpsen*** ‘Наконец, в 250 километрах от берега она должна плюхнуться в море, свисая с парашюта’ [5].

(13) *Sie lassen sich* ***auf die Bänke plumpsen*** *und spannen ihre Schirme auf* ‘Они плюхаются на скамейки и раскрывают зонтики’ [5].

С помощью глаголов *klecken* ‘шлепаться, падать с шумом’, *hinunterrauschen* ‘стекать, падать с шумом’, *niederrauschen* ‘падать с шумом’ обозначается движение вниз чего-либо жидкого, воды, дождя и др. Наличие громкого раскатистого звука в семантике глагола *niederdonnern* ‘с грохотом падать вниз; загреметь’ обусловлено значением производящей базы *donnern* ‘греметь’. Данная глагольная единица используется для обозначения падения массивных объектов.

В семантике глагола *prasseln* ‘падать с шумом’ и его производных глагольных единиц *herunterprasseln* ‘лить, падать с шумом’, *herniederprasseln*

‘обрушиваться, падать с шумом’, *niederprasseln* ‘лить, сыпаться’, профилируется информация о множественности объекта движения. В качестве объекта перемещения выступает что-либо округлой формы, например, капли дождя, град, щебень. При соприкосновении с твердой поверхностью возникает глухой барабанящий звук:

(14) *Stundenlang ist schwerer* ***Regen*** *auf das Blechdach* ***heruntergeprasselt*** ‘Проливной дождь уже несколько часов барабанит по жестяной крыше’ [5].

(15) *Dort seien jedoch* ***Regen*** *und* ***Hagel*** *auf sie* ***niedergeprasselt*** ‘Однако там на них обрушился дождь с градом’ [5].

С помощью глагольных единиц *herabrieseln* ‘стекать’, *herunterrieseln* ‘сыпаться, стекать’, *hinunterrieseln* ‘стекать’ и их производящей базы *rieseln* ‘струиться, течь’ описывается движение вниз капель дождя, воды, снега, чего-либо сыпучего, например, песка, штукатурки, а также различной пыли (примеры (16), (17)). Движение вниз данных объектов и их соприкосновение с поверхностью характеризуется возникновением тихого, едва слышимого звука. Из семантики данных лексем выводится информация о множественности объекта движения.

(16) *Wir aber rutschen mehr, als daß wir gehen, während sich Nebel über die Baumkronen senkt, aus denen* ***Regen herunterrieselt*** ‘Но мы больше скользим, чем идем, а туман опускается на верхушки деревьев, с которых стекает дождь’ [5].

(17) *Der Bass wummerte mit einer solchen Wucht durch das Haus, dass* ***Staub*** *aus den Ritzen der Deckenverkleidung* ***rieselte*** ‘Бас грохотал по дому с такой силой, что пыль сыпалась из щелей в потолочной обшивке’ [5].

Таким образом, в результате сопоставительного анализа глаголов, обозначающих движение вниз, сопровождающееся звуком, в русском и немецком языках установлено, что в семантике данных лексических единиц профилируется информация о неконтролируемом перемещении вниз, обусловленном падением или разрушением объекта/субъекта движения. Выявлено, что в сравниваемых языках отражается информация о характере звука, предопределяемом поверхностью, на которую осуществляется падение (водная, вязкая, твердая), материалом, из которого сделан падающий предмет (металл, стекло, дерево), причиной (усталость, испуг) и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. МАС – Словарь русского языка: в 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз. ; под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Русский язык, 1981–1984. – 4 т.
2. Duden online [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.duden.de. – Дата доступа: 20.04.2021.
3. Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов ; РАН, Ин-т лингвист. исслед. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
4. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ruscorpora.ru/. – Дата доступа: 23.10.2021.
5. Национальный корпус немецкого языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dwds.de. – Дата доступа: 28.10.2021.

Ц. Цзюй
г. Минск, Беларусь

СЕМАНТИЧЕСКИЕ ПОЛЯ ЕДИНИЦ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОГО ТИПА СО СВЕТООБОЗНАЧЕНИЯМИ «СВЕТЛЫЙ» И «ТЕМНЫЙ» В РУССКОМ И КИТАЙСКОМ ЯЗЫКАХ

Проблема цветообозначений широко разрабатывается как русской, так и китайской лингвистикой. Изучению цветовой картины мира и цветообозначений в русском языке посвящены работы Д. Н. Борисовой [1], А. П. Василевич [2], А. Вежбицкой [3], Е. И. Пакулевой [4], С. В. Кольцовой [5] и др. В сопоставительных исследованиях лексики с обозначением цвета пристальное внимание уделено наименованиям цвета при формировании языковой картины мира, например, в работах Е. Н. Алымовой [6], Н. Б. Бахилиной [7], А. К. Башариной [8], В. А. Богушевской [9], Ван Янь [10], Е Джун [11], Ли Аньфэн [12] и др. Однако единицам фразеологического типа (далее ЕФТ) со светообозначениями «светлый» и «темный» в русском и китайском языках пока не уделено должного внимания в научном дискурсе.

Наше исследование проходило в несколько этапов.

На первом этапе методом сплошной выборки из фразеологических словарей [13; 14; 15; 16] были отобраны ЕФТ со светообозначениями «светлый» и «темный» в русском и китайском языках.

Общая выборка составила: для русского языка 4 ЕФТ со светообозначением «светлый», 11 со светообозначением «темный»; для китайского языка 15 ЕФТ с лексемами, обозначающими «свет», «светлый» (чаще всего это был иероглиф 光), и 13 ЕФТ со светообозначением «темнота», «темный» (чаще всего это был иероглиф 暗).

Важно отметить, что среди ЕФТ русского языка мы отбирали исключительно те, в которых содержались прилагательные «светлый» и «темный»; для китайского же языка, ввиду его специфичного грамматического строя, были отобраны иероглифы, имеющие значения «свет» и «темнота».

Отобранный нами материал мы сгруппировали по основным тематическим группам, или лексико-семантическим полям. При этом нас интересовало не значение ЕФТ как таковой, но значение светообозначения в устойчивом выражении, и именно на основе значения светообозначения мы формировали семантические поля.

В результате проведенного анализа ЕФТ были выявлены:

1) **в русском языке**: со светообозначением **«светлый»** – 3 семантических поля: «ум», «уважение» (2 единицы) и «праздничный» (см. рис. 1); со светообозначением **«темный»** – 6 семантических полей: «тайное» / «скрытное» (3 единицы), «неизвестное» / «непонятное» (3 единицы), «наугад», «невежество» (2 единицы), «плохое» и «заболевание»; при этом семантическое поле «неизвестное» / «непонятное» с большой долей уверенности можно отнести к более обширному семантическому полю «тайное» / «скрытное» (см. рис. 2).

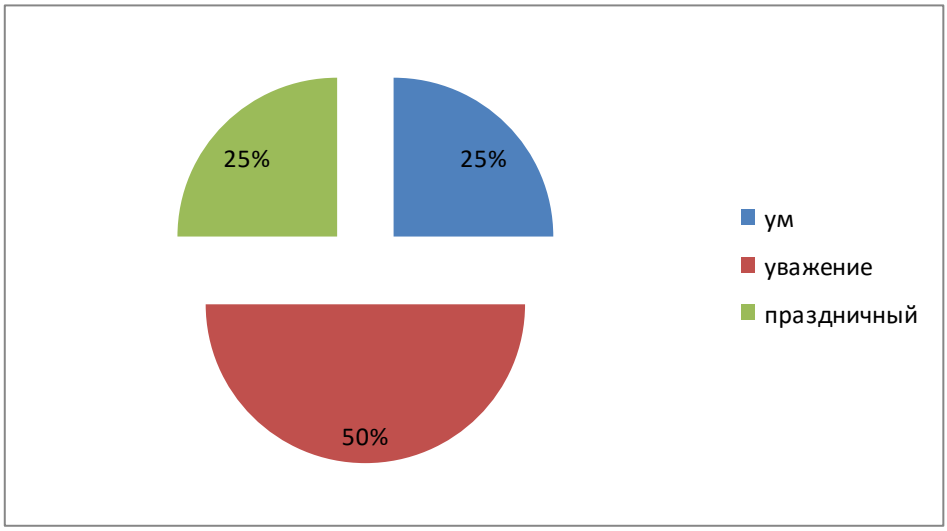


Рис. 1. Семантические поля единиц фразеологического типа
со светообозначением «светлый» в русском языке

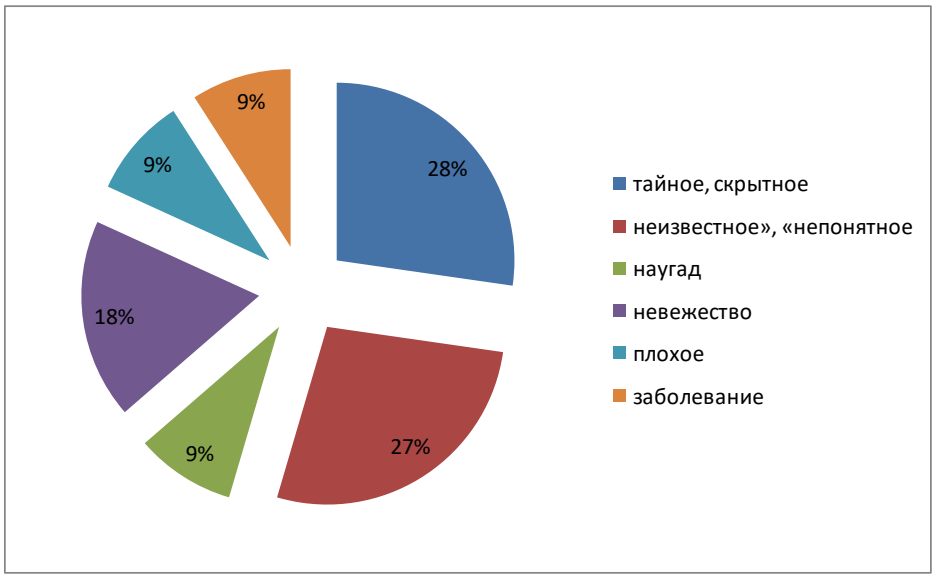


Рис. 2. Семантические поля единиц фразеологического типа
со светообозначением «темный» в русском языке

2) **в китайском языке**: со светообозначением **«светлый»** – 9 семантических полей: «качественный» (3 единицы), «красивый» (3 единицы), «яркий» (2 единицы), «разный» (2 единицы), «знание», «добрый», «активный», «собственно хороший», «честный» (см. рис. 3); со светообозначением **«темный»** – 5 семантических полей: «скрытый» / «тайный» (7 единиц), «трудность» (3 единицы), «плохой», «непонятный», «хмурый»; причем семантическое поле «трудность» представлено одной ЕФТ, которая собственно обозначает трудность и 2 ЕФТ, которые обозначают разрешение трудной ситуации (см. рис. 4).

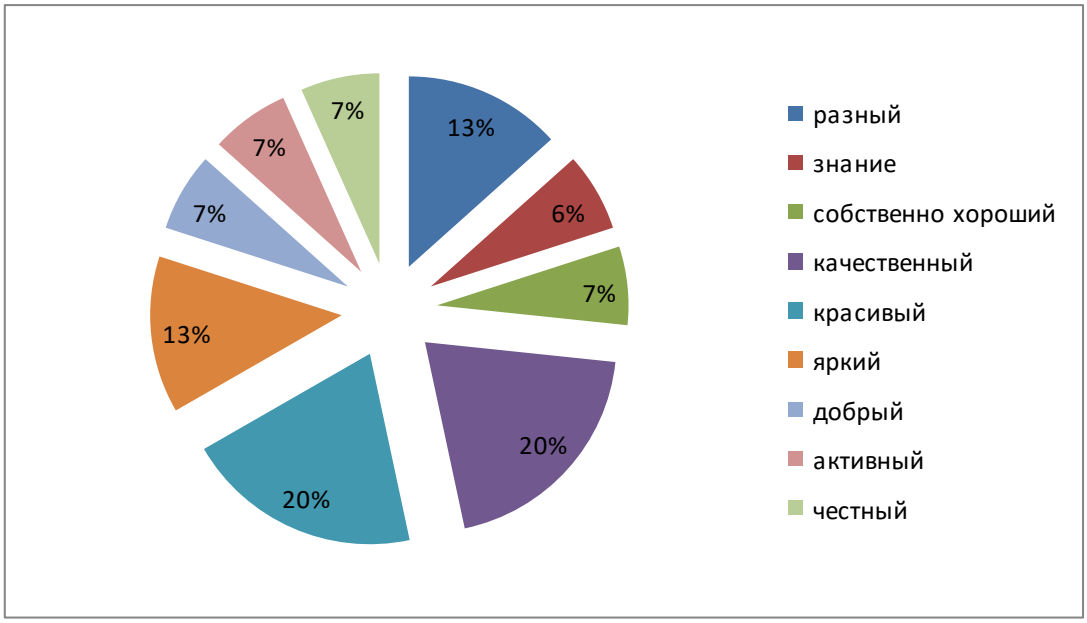


Рис. 3. Семантические поля единиц фразеологического типа со светообозначением «светлый» в китайском языке

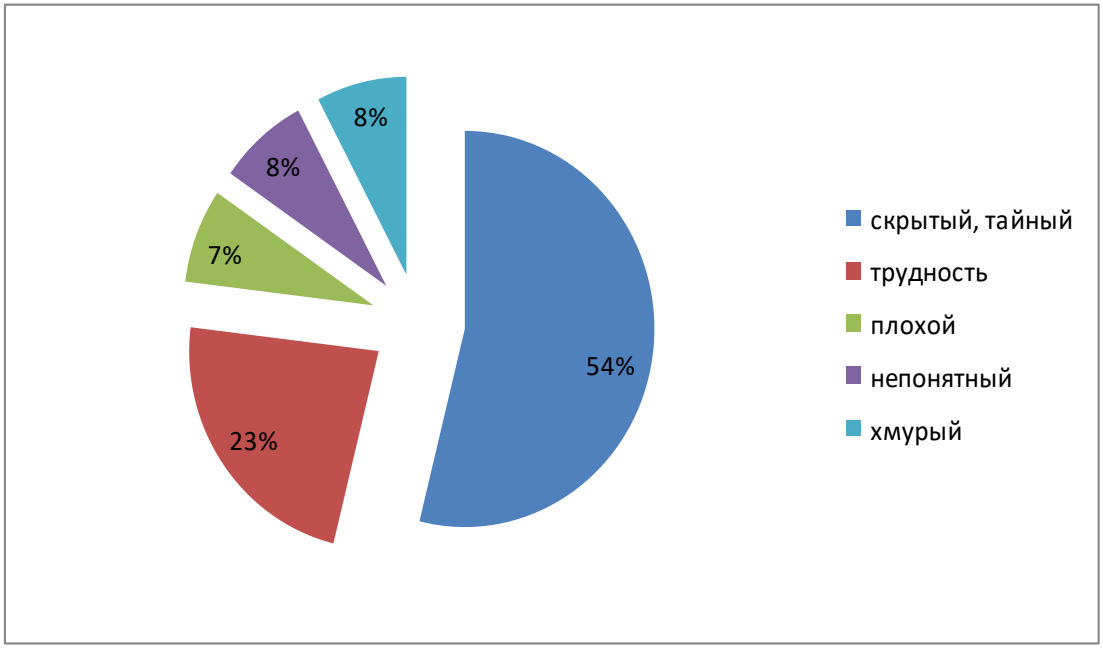


Рис. 4. Семантические поля единиц фразеологического типа со светообозначением «темный» в китайском языке

Сопоставительный анализ ЕФТ со светообозначениями в обоих языках показал, что некоторые семантические поля выявляются как в русском, так и в китайском языках (см. табл.).

Таблица

Сопоставительный анализ семантических полей единиц фразеологического типа со светообозначениями «светлый» и «темный» в русском и китайском языках

Светообозначение	Семантическое поле	Количество единиц	
		Русский язык	Китайский язык
светлый	нет	0	0
темный	скрытый, тайный	3	7
темный	непонятный	3	1
темный	плохой	1	1

Как видно из представленных данных, общих семантических полей для ЕФТ со светообозначением «светлый» в русском и китайском языках обнаружено не было.

Частотность проявления данных семантических полей представлена на рис. 5.

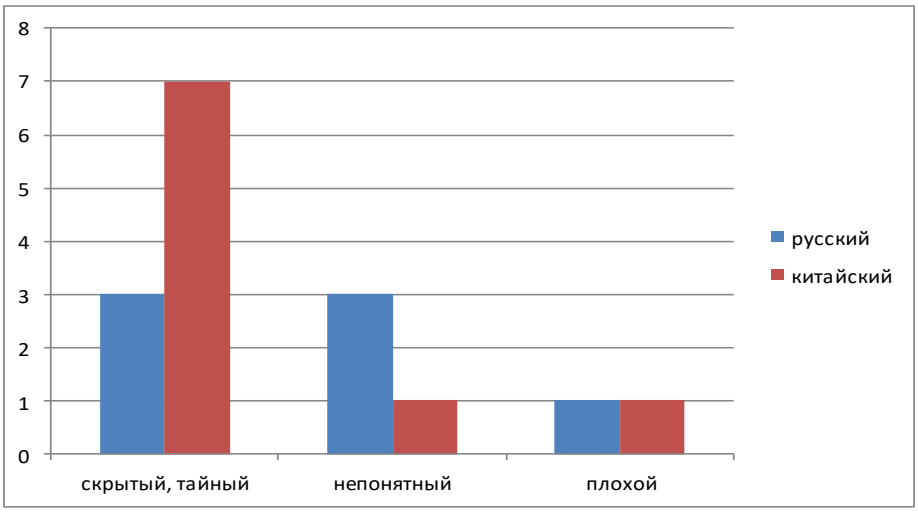


Рис. 5. Частотность семантических полей со светообозначением «темный» в составе ЕФТ в русском и китайском языках

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1) ЕФТ со светообозначениями присутствуют в обоих языках (в китайском языке мы рассматривали иероглифы со значением соответственно «свет» и «темнота»);

2) общих семантических полей для светообозначения «светлый» в составе ЕФТ в русском и китайском языках не обнаружено;

3) общими для светообозначения «темный» в составе ЕФТ в русском и китайском языках стали семантические поля «скрытый» / «тайный», «непонятный», «плохой»; причем поле «скрытый» / «тайный» является ядерным, поскольку именно оно представлено в наибольшем количестве ЕФТ.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Борисова, Д. Н.* К проблеме выбора термина для названия форм цветообозначения в языке / Д. Н. Борисова // Вестн. Челябин. гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. – Т. 23, № 21 (122). – 2008. – С. 32–37.
2. *Василевич, А. П.* Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте: на материале цветообозначения в языках разных систем / А. П. Василевич. – М. : Наука, 1987. – 140 с.
3. *Вежбицкая, А*. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия / А. Вежбицкая // Язык. Культура. Познание. – М. : Русские словари, 1997. – С. 231–290.
4. *Пакулева, Е. И*. Теория эволюции основных терминов цветообозначения в приложении к языкам енисейской группы / Е. И. Пакулева // Сравнительно-историческое и типологическое изучение языков и культур : сб. ст. междунар. науч. конф. – Томск, 2005. – С. 127–129.
5. *Кольцова, С. В*. Лингвокультурный анализ фразеологических единиц с компонентом цвета / С. В. Кольцова // Вопросы методики преподавания в вузе. – 2018. – Том 7, № 27. – С. 23–32.
6. *Алымова, Е. Н.* Цвет как лингвокогнитивная категория в русской языковой картине мира : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.01 / Е. Н. Алымова; Санкт-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 2007. – 18 с.
7. *Бахилина, Н. Б.* История цветообозначений в русском языке / Н. Б. Бахилина. – М. : Наука, 1975. – 288 с.
8. *Башарина, А. К.* Семантика цветообозначений в фольклорных текстах / А. К. Башарина // Опыт сопоставительного анализа на материале якутских олонхо и русских былин. – М. : Академия, 2000. – С. 136–141.
9. *Богушевская, В. А.* О цветонаименовании в китайском языке / В. А. Богушевская // Известия Восточного института ДВГУ. – 1999. – № 4. – С. 131–138.
10. *Ван, Я.* Типы и характеристики цветового семантического поля китайских идиом / Я. Ван. – М. : Проспект, 2011. – 280 с.
11. *Е, Дж*. Основные цветообозначении в современном китайском языке / Дж. Е. – М., 2000. – 84 с.
12. *Ли, А.* Русские фразеологические единицы с цветовым компонентом на фоне китайской лингвокультуры / А. Ли. – М., 2009. – 180 с.
13. *Бирих, А. К*. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник / А. К. Бирих, В. М. Мокиенко, Л. И. Степанова. – СПб. : Фолио-Прес, 1998. – 704 с.
14. *Федоров, А. И.* Фразеологический словарь русского литературного языка : ок. 13 000 фразеологических единиц / А. И. Федоров. – 3-е изд., испр. – М. : Астрель : АСТ, 2008. – 828 с.
15. Фразеологический словарь китайского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cy.5156edu.com/html4/1037.html. – Дата доступа: 12.01.2022.
16. *Хао, Цз.* Фразеологический словарь Синьхуа / Цз. Хао, Цз. Ли, С. Чжан. – М. : Китайский язык, 2009. – 1185 с.

П. С. Шиш
г. Минск, Беларусь

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В РУССКО- И НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТАХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ДОГОВОРОВ В АСПЕКТЕ ПЕРЕВОДА

В условиях глобализационных процессов и связанной с ними интенсификации межгосударственных связей в сфере экономики, политики и культуры особое значение получает международно-правовая документация, регулирующая отношения между различными субъектами международного права. Высокая значимость текстов международных договоров, обеспечивающих функционирование межгосударственных механизмов, обусловливает интерес к деловым документам со стороны таких лингвистов, как Л. Р. Дускаева, М. В. Колтунова, Л. В. Рахманин и многих других.

Лингвисты, изучающие деловую письменную речь, выделяют некоторые базовые стилевые черты деловой прозы, которые можно отнести и к характеристике текстов международных договоров как к текстам официально-делового функционального стиля. Среди этих черт следует назвать предписывающий характер речи, объективность, безличность, логичность, а также стандартизированность языковых форм, которые реализуются при помощи соответствующих лексических и грамматических средств, обеспечивают точность изложения. «Доминантой делового стиля является предельная точность, не допускающая инотолкований» [1, с. 87], поэтому точность формулировок и необходимость абсолютной адекватности их понимания должны способствовать осуществлению основной цели составления международного договора – определению условий, которые обеспечивают достижение договоренности между двумя заинтересованными сторонами. Следует также отметить, что международные договоры отличаются от других юридических документов масштабом последствий, которые могут наступить в результате неверной трактовки положений документа, что неизбежно приведет к существенным материальным и имиджевым потерям участников соглашения.

Выражение такой лингвокоммуникативной характеристики документных текстов, как точность, не допускающая инотолкования, достигается, главным образом, с помощью специальной терминологической лексики. Стремление к точности ограничивает возможности синонимических замен, так как последние вызывают обычно изменение оттенков смысла, поэтому характерная особенность текстов договоров – повторяемость одних и тех же слов, преимущественно терминов [2, с. 320].

Несмотря на то, что изучению терминологии посвящено большое количество исследовательских работ, до настоящего времени нет общепринятого определения понятия «термин». В целом, лингвисты придерживаются обобщенного определения, представленного, например, в работах В. М. Лейчика, согласно которому «термин – лексическая единица определенного языка для специальных целей, обозначающая общее – конкретное или абстрактное – понятие теории определенной специальной области знаний или деятельности» [3, с. 32].

В каждой сфере деятельности оперируют определенными терминами, которые составляют терминологическую систему данной отрасли. По результатам исследования текстов международных договоров можно выделить две группы терминов.

К первой группе относится отраслевая терминология, отражающая содержание той предметной области, которой посвящен документ (например, экономике: *die Besteuerung – налогообложение, die Umsatzsteuer – налог с оборота, die Freihandelszone – зона свободной торговли;* образованию: *die allgemeinbildende Schule – общеобразовательная школа, die berufsbildende Schule – профессионально-техническое училище, der Fortbildungskurs – курсы повышения квалификации;* транспорту: *das Luftfahrzeug – воздушное судно, die Beladung – погрузка, das Besteigen – посадка*).

Ко второй группе следует отнести специальные слова и выражения сферы дипломатического предписания (*die Vertragspartei – договаривающаяся сторона, das vorläufige Verbot – безотлагательное аннулирование, die Auflage – приостановление действия*).

Определенное значение термина может изменяться в зависимости от сферы деятельности, где он употреблен. При сопоставлении терминологий различных отраслей, с одной стороны, выявляется стремление к однозначному пониманию термина, а с другой – появляются разные толкования понятий в одной сфере коммуникации, но в разных культурно-языковых традициях, что препятствует однозначной интерпретации соответствующих терминов. Лексика международного договора и используемые термины должны быть освоены, понятны и известны специалистам, а новые термины необходимо разъяснять.

Для обеспечения тождественности текстов международного договора на двух языках в тексте договора может быть указано, какое значение им придается. В этом случае в отдельной структурной части договора, которая, как правило, помещается в начале основной (содержательной) части текста, приводятся определения терминов, которые имеют значение для договора в целом:

Art. 1 Begriffe

Für die Anwendung dieses Abkommens und seines Anhanges bedeuten:

a) der Ausdruck «Übereinkommen von Chikago» das am 7. Dezember 1944 in Chikago zur Unterzeichnung aufgelegte Übereinkommen über die internationale Zivilluftfahrt, einschliesslich jedes nach Artikel 90 dieses Übereinkommens angenommenen Anhangs und aller nach Artikel 90 und 94 angenommener Änderungen der Anhänge oder des Übereinkommens, soweit diese Anhänge und Änderungen für beide Vertragsparteien rechtswirksam sind;

Статья 1 Определения

Для целей настоящего Соглашения и Приложения к нему:

а) термин «Конвенция» обозначает Конвенцию по международной гражданской авиации, открытую для подписания в Чикаго седьмого декабря 1944 года, и включает любое Приложение, принятое согласно со Статьей

90 настоящей Конвенции, и любую поправку к Приложению или Конвенции согласно со статьями 90 и 94 настоящей Конвенции, как только эти Приложения и поправки будут одобрены обеими Договаривающимися Сторонами;

Анализ текстов договоров между немецко- и русскоязычными государствами указывает на то, что терминологическая лексика с морфологической точки зрения представлена существительными (*die Bewachung – охрана*), сочетаниями существительных с другими частями речи (например, с прилагательными (*unmittelbare Verhandlungen – прямые переговоры*) или с другими существительными (*Gebühren für die Benützung von Flughafen – сборы за пользование аэропортом*)), глаголами (*einführen – импортировать*) и также глагольными сочетаниями (*die Versicherung durchführen – осуществлять страхование*). При этом способы выражения определенных понятий могут не совпадать в русском и немецком языках: *die Freihandelszone – зона свободной торговли, die Geschäftstätigkeit – коммерческая деятельность*.

В качестве терминологической лексики в текстах международных договоров нередко выступают наименования организаций и названия международных документов. При переводе наименований организаций используются их официальные общепринятые на международном уровне названия: *die Internationale Zivilluftfahrt-Organisation – Международная организация гражданской авиации*, *die Gemeinschaft Unabhängiger Staaten – Содружество Независимых Государств*.

При переводе названий международных документов *das Übereinkommen über die Anerkennung und Vollstreckung ausländischer Schiedssprüche – Конвенция о признании и приведении в исполнение иностранных арбитражных решений*, *Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und Kunst – Бернская Конвенция по охране литературных и художественных произведений*, *das Abkommen über strafbare und bestimmte andere an Bord von Luftfahrzeugen begangene Handlungen – Конвенция о преступлениях и некоторых актах, совершающихся на борту воздушных судов* становится очевидным, что русскому термину *конвенция* в немецком языке соответствуют три варианта: *das Übereinkommen, die Übereinkunft, das Abkommen*. При этом в названиях анализируемых договоров используется и термин *das Abkommen*, который соответствует русскому *соглашение*. В подобных случаях переводчику необходимо знать, что термин *конвенция* традиционно использовался для обозначения двусторонних соглашений в предыдущем столетии, а в настоящее время он применяется в большинстве случаев только в отношении официальных многосторонних договоров. Такие документы обычно заключаются под покровительством международных организаций и открыты для участия большого числа государств или международного сообщества в целом. Согласно существующей в дипломатической коммуникации тенденции термин *соглашение* употребляется для обозначения двусторонних договоров или многосторонних договоров с ограниченным числом участников. Соглашения носят технический или административный характер и подписываются представителями правительственных департаментов [4].

Употребление терминологической лексики, безусловно, способствует краткости, лаконичности и точности изложения, но термины заключают в себе больше информации, чем всякая другая лексика, и с этим фактором также связана сложность их перевода. Для корректной передачи соответствующих терминов необходимо разбираться в существе переводимого материала. Кроме того, термины не всегда однозначны и далеко не всегда выражают только одно понятие. Так, например, одно и то же наименование может использоваться как разные термины в зависимости от профессиональной области применения: *der Zahlungsverkehr – взаиморасчеты, der Luftlinienverkehr – (регулярное) воздушное сообщение, der Luftverkehr – воздушный транспорт; das Übergabe-Übernahme-Protokoll – акт приема-передачи, das Abschlussprotokoll – заключительный договор*.

При переводе договоров следует также учитывать, что в рамках одного и того же специального текста одно слово может выражать как специальное понятие (*das Gebiet der Vertragspartei – территория Договаривающейся Стороны*), так и не являться термином (*um die internationale Zusammenarbeit auf dem Gebiete des Luftverkehrs zu entwickeln – желая развивать международное сотрудничество в области воздушного транспорта*).

О степени проявления универсальности в терминосистемах свидетельствуют интернационализмы – так принято обозначать номинанты, отмечаемые не менее, чем в трех языках. Под интернационализмами ряд авторов (В. В. Акуленко, И. К. Белодед, Д. С. Лотте) понимает лексические и фразеологические единицы, а также словообразовательные элементы различных языков, объединенные сходством значений и форм [5, с. 14; 6, с. 8; 7, с. 36].

Так, например, в исследуемых немецко- и русскоязычном текстах международных договоров используется термин-интернационализм *der Know-how – ноу-хау*, пришедший из английского языка и обозначающий «совокупность знаний научно-технического, производственно-технологического, управленческого, финансово-экономического, коммерческого характера, а также опыта их применения на практике, еще не ставших общеизвестными» [8, с. 235]. Данный термин может передаваться как с помощью беспереводного заимствования на немецкий язык, так и способом транскрипции на русский язык.

Термин *das Joint-venture*, встречающийся в немецком тексте договора, является также беспереводным заимствованием с английского языка (хотя в немецком языке существует переводной синоним *das Gemeinschaftsunternehmen*, но он не является термином). В русском договоре используется перевод данного понятия: *совместное предприятие*.

Согласно Д. С. Лотте, в случаях, когда имеется звуковое соответствие основ терминов при наличии национальных аффиксов или суффиксов, или же соответствие буквального значения элементов при буквальном переводном заимствовании, речь идет об относительных терминах-интернационализмах: *die Diversifizierung – диверсификация, die Nichtdiskriminierung – недискриминация*.

Для интернационализмов могут существовать в переводном языке национальные эквиваленты, которые в ряде случаев употребляются наряду с заимствованной единицей. Так, в немецкоязычных текстах договоров иностранным *importieren, exportieren, der Import, der Export* предпочитаются исконные *einführen, ausführen, die Einfuhr, die Ausfuhr*. В то же время в договорах на русском языке используются лексические единицы латинского происхождения: *импортировать, экспортировать, импорт, экспорт* – которым соответствуют русскоязычные *ввозить, вывозить, ввоз, вывоз*. Здесь, однако, следует заметить, что для достижения точности международного договора необходимо при переводе одного понятия использовать только один вариант обозначения. В противном случае синонимия приведет к затрудненному восприятию текста и даже к искажению смысла документа.

Подводя итог, можно сделать однозначный вывод о том, что терминологическая лексика в процессе перевода международных договоров вызывает значительную трудность, что требует от переводчика определенных компетенций. Безусловно, в тексте перевода должны быть соблюдены семантические, грамматические, стилистические и орфографические нормы. Но особенно тщательно следует подходить к поиску соответствий при переводе терминов, сравнивая объем и содержание понятия на двух языках, и делать выбор в пользу корректного варианта, не допускающего инотолкования. Для этого переводчику необходимы зачастую не только общие фоновые, но в некоторых случаях и специальные знания в той области профессиональной деятельности, которой посвящен соответствующий документ.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гольдин, В. Е.* Русский язык и культура речи / В. Е. Гольдин, О. Б. Сиротинина, М. А. Ягубова. – М. : URSS, 2008. – 216 с.
2. *Кожина, М. Н.* Стилистика русского языка : учебник / М. Н. Кожина, Л. Р. Дускаева, В. А. Салимовский. – 4-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2011. – 464 с.
3. *Лейчик, В. М.* Терминоведение : предмет, методы, структура / В. М. Лейчик. – М. : Либроком, 2019. – 264 с.
4. Глоссарий договорной терминологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.wipo.int/wipolex/ru/info/glossary.html. – Дата доступа: 01.03.2022.
5. *Акуленко, В. В.* Лексические интернационализмы: итоги, перспективы, методы исследования / В. В. Акуленко // Интернациональные элементы в лексике и терминологии. – Харьков : Вища школа, 1980. – С. 10–42.
6. *Белодед, И. К.* Интернационализмы в современных языках (вводная статья) / И. К. Белодед // Интернациональные элементы в лексике и терминологии. – Харьков : Вища школа, 1980. – С. 7–9.
7. *Лотте, Д. С.* Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминоэлементов. / Д. С. Лотте. – М. : Наука, 1982. – 149 с.
8. *Райзберг, Б. А.* Словарь современных экономических терминов / Б. А. Райзберг, Л. Ш. Лозовский. – 4-е изд. – М. : Айрис-пресс, 2008. – 480 с.

ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ЖАНР, КОМПОЗИЦИЯ, СТИЛЬ

Ю. В. Бекреева
г. Минск, Беларусь

РОЛЬ ГЛАГОЛА В КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ПЕРСОНАЖА БИОГРАФИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В литературоведческих и текстологических исследованиях мы находим примеры создания портретов или образов персонажей на основе анализа глагольной лексики (например, [1; 2]), однако анализ глаголов как средств характеризации в подобных работах ограничен конкретным произведением. В этой связи актуальным становится разработка когнитивно-семасиологического обоснования **характерологической функции** глагольного слова, а именно: его способности транслировать информацию о характере человека. Такая теория, на наш взгляд, способствовала бы решению проблемы, как читатель через текст, описывающий деятельность, формирует знание-мнение о действующем лице (персонаже повествования).

Словесное описание деятельности замещает непосредственное наблюдение за поведением человека и служит особым способом концептуализации, который заключается в познании личности персонажа на основе восприятия и интерпретации языковых знаков (глаголов), избранных автором повествования для передачи мысли. Авторская картина мира, его знание, его видение личности персонажа отражены в тексте. Читатель же выстраивает картину мира и концепт персонажа в ней, опираясь на собственные лингвистические знания, в частности, о значении и функции языковых знаков, и экстралингвистические знания, «опыт жизни».

Концептуализация персонажа как процесс становления смыслов в системах знания и мнения [3, с. 241] включает следующее:

а) выявление отличительных признаков персонажа (чем уникален этот человек, чем он выделяется из общей массы);

б) определение персонажа как представителя некой категории людей (кто такой этот человек в системе социальной стратификации).

Отдельный интерес в исследовании особенностей концептуализации персонажа через описание действий представляют биографические повествования, героями которых являются реальные, не вымышленные, люди. Личность реальной персоны в биографическом произведении подвергается субъективной интерпретации автора. Как отмечает Б. З. Докторов: «Биографии исторических личностей, написанные в разное время, даже если они базируются на одном и том же фактическом материале, различны в силу двух обстоятельств. Во-первых, автор, стремящийся написать новую биографию героя, находится в ином поле судьбы последнего, чем те, кто воспринимал его жизнь и дела десятилетиями, часто – столетиями раньше. Во-вторых, данный

автор и герой будут находиться совсем в ином коммуникационном пространстве, у них будет иное общение, чем у тех, кто писал на эту же тему раньше» [4, с. 25].

Автор оценивает личность персонажа ретроспективно. На основе знания того, кем этот человек стал в истории, гением или злодеем, выстраиваются факты, воспроизводятся события, устанавливаются причинно-следственные связи между действиями описываемой личности, начиная с самых ранних лет жизни, и теми чертами характера, которые этой личности приписываются в настоящее время. Г. О. Винокур указывает, что в поведении биографического персонажа прослеживаются «повторения и возвращения, позволяющие говорить о данном поведении как своеобразном и отличном от других». Эти повторения «уже заранее позволяют угадывать, как поступило бы данное лицо в соответствующих положениях и вообще сообщают ему все те особые качества, на основании которых мы различаем его среди прочих» [5, с. 53]. Таким образом, выбор глагольной лексики для описания деятельности персонажа, стратегии построения глагольно-предикатной линии текста зависит от оценки биографа изображаемой им личности. Читатель, продвигаясь по предикатной линии в текстовом пространстве, выстраивает характерологический портрет личности на основе субъективной оценки тех видов деятельности, которые отражены в семантике глагольных слов.

Способность глагола индуцировать характеристику персонажа через обозначение процесса зависит от наличия в его семантической структуре признаков атрибутного типа, ориентированных на концептуальную сферу «человек». Человек как некая сущность концептуального плана обладает такими атрибутами, как тело, интеллект, воля, чувство, эмоция, мораль и т.п. Особенностью семантики глагола является репрезентация человека как функциональной системы, атрибуты которой характеризуются определенным состоянием (временной ракурс) и находятся в определенных отношениях (пространственный ракурс) с другими элементами внутри и вне системы «человек».

По степени семантической насыщенности атрибутными признаками глаголы можно разделить на три группы: безатрибутные глаголы, семантически ненасыщенные и семантически насыщенные атрибутные глаголы.

Безатрибутные глаголы в структуре значения не имеют семантических компонентов, отражающих атрибуты человека. К данной группе относятся, например, широкозначные экзистенциальные и локативные глаголы, такие как: *go* ‘двигаться, передвигаться’, *have* ‘иметь’, *be* ‘быть’, *live* ‘жить’, *stay* ‘останавливаться, пребывать’. Характеристика человека с участием подобных глаголов может производиться в синтагме при включении в актантную рамку существительных или прилагательных с характеризующей семантикой. Например, в следующем отрывке в сочетаниях с глаголом *be* раскрываются черты характера воина, правителя гуннов Аттилы в молодом возрасте.

Attila was only twenty-one years old when he became their king. But although he was young, he was very brave and ambitious [6]. ‘Аттиле был только 21 год, когда он стал их королем. Но, хотя он был молод, он был очень храбр и амбициозен’.

Безатрибутные глаголы актуализируют пространственный и временной ракурсы характеризации персонажа, создают необходимую динамику развития героя, маркируя сюжетные повороты, смену событий или ситуативных ролей персонажа. Безатрибутные глаголы могут наделяться сакральным смыслом, и отражать действия, субъективно воспринимаемые как важные и влияющие на траекторию жизни. Например, в следующем отрывке из биографии Флоренс Найтингейл глагол *do*, написанный автором прописными буквами, несет отсылку к пониманию действия в философском плане, как изменение мира, как проявление воли и устремление, противостояние судьбе.

There was nothing in the world to prevent her making a really brilliant match. But no! She would think of nothing but how to satisfy that singular craving of hers to be DOING something [7]. ‘Ничто в мире не мешало ей составить действительно прекрасную партию в браке. Но нет! Она думала только о том, как утолить свое единственное стремление что-то ДЕЛАТЬ’.

Отметим, что в английском тексте присутствует некоторое противопоставление двух глаголов *make* и *do*, которые соответствуют русскому эквиваленту *делать*; *make* имеет дифференциальный компонент ‘создавать что-то’, *do* передает значение ‘совершать операцию’. В данном контексте действие, направленное на создание семьи (*make a match*) не относится к «настоящему» действию, которое, если опираться на знание о деятельности Найтингейл, направлено на помощь людям, служение общественным, а не личным целям.

Семантически ненасыщенные атрибутные глаголы отражают общий атрибут, свойственный человеку. Например, *work* ‘работать’ предполагает наличие энергии, активность и, возможно, намерение, связанное с рабочей целью. *Think* ‘думать’ отражает наличие интеллекта, сознания. *Feel* ‘чувствовать’ имплицирует наличие какой-то эмоции у человека. Характеризующая функция подобных глаголов осуществляется при условии контекстуальной конкретизации имплицированного атрибута и/или частоты актуализации атрибута другими лексическими единицами. Например, в биографическом повествовании о философе и просветителе Томасе Арнольде часто используются глаголы интеллектуальной деятельности, сопровождаемые риторическими вопросами и цитатами, которые призваны передать мысли Арнольда. В представленном ниже отрывке транслируются мысли персонажа, мыслительная деятельность определена глаголом *think* с сирконстантными конкретизаторами (*long, earnestly*). Кроме того, на основе сложившихся знаний о мимической демонстрации умственных процессов читатель моделирует характеристику персонажа, отмечая склонность к умственной деятельности.

But what was the position of the Unitarians? Were they, or were they not, members of the Church of Christ? This was one of those puzzling questions which deepened the frown upon the Doctor's forehead and intensified the pursing of his lips. He thought long and earnestly upon the subject; he wrote elaborate letters on it to various correspondents; but his conclusions remained indefinite [7]. ‘Но какова позиция унитариев? Были ли они, или не были членами Церкви Христа? Это был один из тех озадачивающих вопросов, которые делали

глубже морщины на лбу и складки у рта. Он долго и добросовестно обдумывал эту тему; он писал тщательно сформулированные письма разным корреспондентам; но его выводы оставались неопределенными’.

Емкую характеристику, которая соответствует картине, выстраиваемой по предикатной линии, автор приводит в цитате от лица «одного из поклонников», называя Доктора Арнольда *a thoughtful believer* ‘вдумчивый верующий’.

Семантически насыщенные атрибутные глаголы включают в значение конкретизированный признак, отражающий характеристику человека. Данные глаголы обладают наибольшим характерологическим потенциалом, однако актуализация импликативного атрибутного признака зависит от контекстуального окружения глагола. Например, в следующем отрывке из биографического повествования о кардинале Г. Э. Мэннинге употребляются семантически насыщенные глаголы: *doom* включает в структуру значения импликативный компонент ‘беспомощность перед лицом негативных обстоятельств’; *withstand* содержит компонент ‘сила воли, намерение противостоять’; *plunge* и *commune* обозначают ‘действия под влиянием сильных эмоций, увлеченности, страсти’.

At Oxford, he was doomed. He could not withstand the last enchantment of the Middle Age. It was in vain that he plunged into the pages of Gibbon or communed for long hours with Beethoven over his beloved violin [7]. ‘В Оксфорде он был обречен. Он не мог противостоять последним чарам Средневековья. Напрасно он погружался в труды Гиббона или долгие часы делил с Бетховеном за его любимой скрипкой’.

В представленном выше примере можно проследить некоторые стратегии, которые используются для характеризации персонажа посредством глагольной лексики:

- выбор глагольного слова из ряда синонимических единиц, например, можно было бы обозначить процесс чтения через глагол *read* вместо *plunged into the pages*;
- повторная актуализация характеристики в лексических единицах разного типа, например, признак «отсутствие воли» актуализирован в значении словоформ и выражений *was doomed, couldn’t withstand, in vain*.

Противопоставление персонажей по манере поведения – еще одна стратегия концептуализации, которая часто используется авторами биографических повествований. Проиллюстрируем ее на примере биографического повествования о короле Альфреде Великом из книги «Famous Men of the Middle Ages» Дж. Х. Харена и А. Б. Поуланда [6]. В тексте описывается противостояние Альфреда с датчанами, при этом автор через использование глаголов *plunder* ‘грабить’, *invade* ‘захватывать’, *ravage* ‘опустошать’, *fight* ‘биться, сражаться’, *defeat* ‘побеждать’, *take* в значении ‘захватывать, отнимать’, *destroy* ‘уничтожать’ создает образ датчан как захватчиков, агрессоров. В описании военных действий Альфреда автор избегает употребление глаголов с импликациональными признаками ‘агрессивный’, ‘деструктивный’. Например, Альфред *gave battle* ‘букв. дал битву’ в значении ‘напал’; *determined to meet the pirates* ‘букв. решил встретить пиратов’ в значении ‘сразиться’; *gained … victory* ‘букв. приобрел победу’ вместо ‘победил, захватил, завоевал’.

Субъективность изложения биографических событий становится очевидной в сравнении с текстом «King Alfred and the Danes» Т. Ламберта [8], который отмечен большей документальностью. Например, эпизод, описывающий бегство Альфреда послед поражения в битве. У Т. Ламберта это одно предложение: *King Alfred was forced to flee and hide in the marshes of Athelney* ‘Король Альфред был вынужден бежать и прятаться в болотах Этельни’. В повествовании Дж. Х. Харена и А. Б. Поуланда [6]: *Alfred was obliged to flee for his life* ‘вынужден был бежать ради спасения жизни’. В переводе на русский язык семантическое отличие между *forced* и *obliged* нивелируется, поэтому поясним: глагол *obliged* включает импликацию долга, обязанности, скорее перед другими, чем в угоду своим желаниям, глагол *force* профилирует силу, принуждение к действию. Кроме того, у Дж. Х. Харена и А. Б. Поуланда продолжается рассказ о перипетиях Альфреда после поражения: *For many months he wandered through forests and over hills to avoid being taken by the Danes. He sometimes made his home in caves and in the huts of shepherds and cowherds. Often he tended the cattle and sheep and was glad to get a part of the farmer's dinner in pay for his services* [6]. ‘Много месяцев он скитался по лесам и холмам, чтобы не попасться датчанам. Иногда он устраивал себе жилище в пещерах и в хижинах пастухов. Часто он пас коров и овец и был рад получить часть обеда фермера в качестве платы за свои услуги’. Глаголы в данном отрывке индуцируют образ мирного скитальца, но не воина.

Для категоризации персонажа по предикатной линии текста необходимо установить частотные семантические группы глаголов-предикатов и, соответственно, определить преобладающие виды деятельности.. Например, преобладание глаголов, отражающих интеллектуальную деятельность, характеризуют персонажа как интеллектуала, частотность глаголов передвижения может определять личность как путешественника, тиран идентифицируется через семантические группы глаголов принуждения и деструктивного воздействия. Параллельно определяется степень семантической насыщенности глагола-предиката, выделяются атрибуты человека, имплицируемые семантикой глагола, верифицируется факт их актуализации в контексте. Регулярность актуализации атрибута, имплицированного в значении семантически насыщенных глаголов, в разных актантно-предикатных конструкциях подтверждает относительную устойчивость, выделенность характеристики в моделируемом портрете личности. Дополнительное подтверждение характеристики обнаруживается в семантике имен существительных и прилагательных, используемых в тексте для описания персонажа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Никандрова, И. А.* Лексико-семантические группы глаголов как средство репрезентации персонажа в художественном дискурсе (по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание») / И. А. Никандрова // Научный диалог. – 2013. – №10 (22). – С. 36–47.

2. *Шаповаленко, Ю. В.* Средства характеризации героев романа Л. Н. Толстого «Война и мир»: предикатная лексика : дис. … канд. филол. наук : 10.02.01 / Ю. В. Шаповаленко. – М., 2010. – 230 л.
3. *Павиленис, Р. И.* Язык, смысл, понимание / Р. И. Павиленис // Язык. Наука. Философия: логико-методологический анализ : сб. ст. / ред.-сост. Р. И. Павиленис. – Вильнюс, 1986. – С. 240–263.
4. *Докторов, Б. З.* Биография и судьба / Б. З. Докторов // Телескоп: журнал социологических и маркетинговых исследований. – 2010. – № 4. – С. 21–27.
5. *Винокур, Г. О.* Биография и культура. Русское сценическое произношение / Г. О. Винокур. – М. : Русские словари, 1997. – 176 с.
6. *Haaren, J. H.* Famous Men of the Middle Ages [Electronic resource] / J. H. Haaren, A. B. Poland. – Mode of access: https://www.gutenberg.org/ebooks/3725. – Date of access: 4.02.2022.
7. *Strachey, L.* Eminent Victorians [Electronic resource] / L. Strachey. – Mode of access: https://www.gutenberg.org/ebooks/2447. – Date of access: 15.01.2022.
8. *Lambert, T.* King Alfred and the Danes [Electronic resource] / T. Lambert. – Mode of access: https://localhistories.org/king-alfred-and-the-danes/. – Date of access: 15.01.2022.

А. У. Бразгуноў
г. Мінск, Беларусь

АЎТАР ЦАРКОЎНА-ПАЛЕМІЧНАГА ТВОРА XVI–XVII стст.: ПАМІЖ “МЫ” І “Я”

Змест паняцця *аўтар* да сярэдзіны XVIII ст., канца эпохі рэфлектыўнага традыцыяналізму, не супадаў з тым, якім аперыруе сучаснае літаратуразнаўства, а сама творчасць разумелася як узнаўленне добра вядомага, таго, што *ўжо* напісана аўтарытэтнай асобай раней (напрыклад, антычнымі аўтарамі або айцамі Царквы) і служыць узорам для астатніх. Асноўных прычын неразвітасці аўтарскага пачатку ва ўсходнеславянскім пісьменстве Сярэднявечча і Новага часу было дзве: а) у аб’екце выяўлення адлюстроўвалася калектыўнае, а не індывідуальнае стаўленне [1, с. 60–61]; б) адзінкавае зводзілася да агульнага (вядомага і аўтарытэтнага), падзея ці з’ява адносілася да пэўнага разраду [2, с. 25]. Словам, аўтар павінен быў пісаць “як трэба”, чаго вымагаў традыцыяналісцкі тып мастацкай свядомасці. Характарыстыкі твора пры гэтым задаваліся жанрам, а сам аўтар выступаў, хутчэй, у іпастасі майстра-рамесніка, чым мастака, г. зн. ён раскрываў сваё ўменне, але не індывідуальны талент. Аднак нарматыўны характар творчасці зусім не азначаў закаснеласці, шаблоннасці – творчая свабода не адмаўлялася, але была магчымай толькі ў межах жанру. Пры гэтым адсылкі і спасылкі на папярэднікаў (аўтарытэтаў) былі элементам структуры твора і мелі абавязковы характар.

У аспекце заяўленага прадмета даследавання нас цікавіць найперш творчая свабода аўтара ў межах царкоўна-палемічнага пісьменства, якое, здавалася б, калі й дапускае нейкія “вольнасці”, то ў мінімальным аб’ёме. Дарэчы, у самім гэтым азначэнні нібы закладзены пэўны парадокс: ці

магчыма *палеміка* (г. зн., дыскусія ў пошуку ісціны) у межах царкоўнага пісьменства? Так, паколькі яе ўзнікненне было абумоўлена самім фактам шматканфесійнасці ў Вялікім Княстве Літоўскім.

Сітуацыя канкурэнцыі спарадзіла ўзаемную спаборлівасць паміж каталікамі, праваслаўнымі і пратэстантамі. Простай апалогіі веры тут, відавочна, было недастаткова. Хаця, здавалася б, на тое прама ўказваюць самі назвы твораў – "Берасцейскі сабор і яго абарона" (1596) П. Скаргі, "Антырызіс, або Апалогія супраць Хрыстафора Філалета" (1599) І. Пацея, "Апалогія" (1628) і "Верыфікацыя невінаватасці" (1621) М. Сматрыцкага, "Літас, або Камень з прашчы праўды" (1644) П. Магілы і інш. Аднак аўтары, усё ж, засяроджвалі свае намаганні на крытыцы апанентаў; дамінаваў палемічны элемент, які патрабаваў пазбягаць бяздоказнасці ў адстойванні догматаў уласнай канфесіі. Пры гэтым творчыя прынцыпы названых і многіх іншых аўтараў маглі істотна разыходзіцца. Так, П. Скарга зыходзіць з апрыёрнай праўдзівасці вучэння Каталіцкай царквы, а метад яго творчасці палягае ў паслядоўным пацвярджэнні ўласных тэзісаў спасылкамі на аўтарытэтныя крыніцы і жыццёвую практыку, у апеляцыі да разважлівасці рэцыпіента, у інтэрпрэтацыі адмоўных з'яў у жыцці праваслаўя як доказу непраўдзівасці гэтага веравызнання, паслядоўна называнага "схізматычным", г. зн. ерэтычным. Разам з тым, у творах, скажам, І. Пацея мы маем справу з традыцыйнай палемікай: аўтар прадстаўляе не толькі свае перакананні, але і пазіцыю апанента, якую спачатку аргументавана аспрэчвае, і толькі потым паказвае слушнасць уласнага падыходу і робіць высновы.

Пры гэтым неабходна памятаць, што ў айчынным пісьменстве не было *традыцыі* міжканфесійнай палемікі і, адпаведна, нейкіх жанравых форм яе выражэння. Гэта, з аднаго боку, паставіла асобу аўтара ў сітуацыю выбару метаду творчасці, з іншага, дало ёй шырокія магчымасці ў самавыяўленні – яна як бы набыла ўласнае аблічча, зрабілася "бачнай" для чытача. Кожны аўтар, аднак, прадстаўляў саборны, агульны для сваёй канфесіі погляд на дагматычныя пытанні. Дзе ж пралягала мяжа паміж гэтым саборным "мы" і асобасным "я"? Відавочна, што "мы" ў дадзеным кантэксце ўключала выклад асноў канфесійнай дактрыны ў палемічным творы. Іншымі словамі, гэта было тое ядро, дапусціць змяненні ў структуры якога аўтар не меў права, бо яно як бы належала ўсім адзінаверцам і ўвасабляла традыцыю. (Само жаданне змяніць гэтае ядро вядзе аўтара да змены канфесійнай прыналежнасці, што было нярэдкай з'явай у тагачасным ВКЛ.) Адпаведна, "я" – гэта індывідуальны (асобасны) творчы кампанент, г. зн. такая творчая свабода, якую аўтар палічыць прымальнай для дасягнення пастаўленай мэты. Падобная свабода, безумоўна, немагчымая без пэўных ваганняў, пакутлівых разваг, барацьбы думак і жаданняў – усяго, што спадарожнічае працэсу творчасці. Сказанае наводзіць на думку, што ў разгляданы перыяд значна змяняецца роля аўтара, які ўжо выступае не столькі майстрам-рамеснікам, колькі творцам, для якога самавыяўленне, прэзентацыя свайго суб'ектыўнага погляду набывае каштоўнаснае і эстэтычнае значэнне, бо "аўтарская суб'ектыўнасць арганізуе твор і спараджае яго мастацкую цэласнасць" [3, с. 69].

Паколькі мэта любога аўтара-палеміста – пераканаць апанента ў слушнасці ўласнай пазіцыі, відавочна, што яго творчасць адбываецца ў гнамічным модусе, які ў якасці найважнейшай прыкметы вызначае здольнасць чалавека да мыслення. Таму заканамерна, што “сярод вобразаў свету, што адкрыліся чалавеку, ён *свядома абірае* для выяўлення тыя, якія, на яго погляд, *заснаваны на скрупулёзна-лагічным аналізе з’яваў*, найбольш дакладна адлюстроўваюць Першавобраз” [4, с. 63]. Падобнае самастойнае і разважлівае думанне патрабавала адпаведнага ўпарадкавання, якое было знойдзена ў логіцы і рыторыцы Арыстоцеля з яе сістэмай аргументацыі, развітым катэгарыяльным апаратам, узорамі рацыянальнага мыслення.

Згодна з арыстоцелеўскай канцэпцыяй, усе спосабы пераканання / аргументацыі можна размеркаваць на тры групы, паколькі “адны з іх знаходзяцца ў залежнасці ад характару прамоўцы, другія – ад таго або іншага настрою слухача, трэція – ад самаго маўлення” [5, с. 19]. Прычым, падкрэслівае аўтар, для гарманічнасці і паспяховасці прамовы важна скарыстацца ўсімі трыма элементамі аргументацыі разам: маральнымі (правільны і дарэчны выбар тэмы, спосабы звароту да суперніка і аўдыторыі), эмацыянальнымі (інтанацыя, заклікі, ускліканні), лагічнымі (план прамовы, паўната зместу, моўныя прыёмы, сафізмы).

Крытычна засвоеная антычная філасофская спадчына пачынае выкарыстоўвацца ў дагматычных мэтах, у рацыяналістычным і натуралістычным тлумачэнні Святога Пісання і г. д. Так, М. Сматрыцкі ў змешчанай у “Фрынасе” прадмове да кн. М. К. Вішнявецкага зазначыў: “сама Цнота (сцвярджае Сэнека) дае чалавеку вечную і бесклапотную радасць”; аднак жа, на думку аўтара, яна не давала язычнікам ніякай карысці, паколькі “была ім наогул невядома крыніца, з якой выцякаюць шчодрым струменем ручаі, гэта значыць, пазнанне ісціннага, у Тройцы адзінага Бога і пазнанне Яго найвышэйшай волі” [6, с. 1–2].

Так успрынятая антычная філасофска сістэма спрыяла канцэптуалізацыі тэалагічных дактрын розных канфесій і рацыяналізавала палеміку. Пры гэтым пратэстанцкія намінацыі імкнуліся да перагляду асноўных догматаў хрысціянства шляхам рацыянальнага абгрунтавання, а каталікі і праваслаўныя засяродзіліся на абароне ўласных пазіцый. Адметна, што магутным аргументам у адстойванні ўласнай дагматычнай пазіцыі ўсе аўтары палемічных сачыненняў лічылі як мага большую колькасць спасылак на разнастайныя крыніцы, не абавязкова рэлігійнага плану. Калі ў Сярэднявеччы асноўным сродкам творчасці была алегорыя, дзякуючы чаму аўтар мог прадукаваць бясконцую колькасць сэнсаў і тым дэманстраваць уласную вучонасць, то гуманісты прынцыпова адкінулі алегорыю ў гэтай якасці, пакінуўшы за ёй значэнне тропа. Аднак пры кожнай нагодзе яны стараліся падкрэсліць сваю дасведчанасць: яе дэманстрацыя, пачынаючы з канца XVI ст., набывае нарматыўны характар, узнікаюць цэлыя кампендыумы прыкладаў з розных галінаў ведаў. Прыклады бяруцца з антычных і хрысціянскіх твораў свецкага і рэлігійнага пісьменства, з матэрыялаў юрыдычнага, дыпламатычнага і палітычнага зместу, з гістарыяграфічных крыніц і г. д. Рацыянальны падыход да хрысціян-

скай дагматыкі, іррацыянальнай з пункту гледжання чалавечай логікі, вёў у гістарычнай перспектыве “да падрыву тых асноў, на якіх базіравалася тэалогія” [7, с. 173].

Побач з лагічна-паняційным неад’емнай часткай царкоўна-палемічнага твора стаў эмацыйна-экспрэсіўны кампанент, што сведчыць пра пашырэнне метадаў уздзеяння на чытача з боку аўтара, а разам з тым і выяўлення аўтарскай суб’ектыўнасці. На значнасці апеляцыі да чалавечай эмацыйнасці, зноў жа, акцэнтуе ўвагу Арыстоцель у сваёй “Рыторыцы”: “Доказ знаходзіцца ў залежнасці ад саміх слухачоў, калі апошнія прыходзяць ва ўзбуджэнне пад уздзеяннем прамовы, таму што мы выносім разнастайныя меркаванні пад уздзеяннем задавальнення і незадавальнення, любові і нянавісці” [5, с. 20]. Па-сутнасці, эмацыйнасць у дадзеным выпадку з’яўляецца своеасаблівым трыгерам, які схіляе рэцыпіента да прызнання слушнасці аўтарскай пазіцыі, што палемісты XVI–XVII стст. цудоўна ўсведамлялі і чым карысталіся ў поўнай меры.

Так, у свой час П. Скарга ў 3-й частцы трактата “Пра адзінства Царквы Божай пад адзіным пастырам” (1577) раскрытыкаваў Праваслаўную царкву. Закрануўшы шырокі спектр пытанняў жыцця апошняй – ад дагматыкі да маральнага аблічча святарства,– ён прыйшоў да непрыемнай, але ў цэлым карэктнай высновы: “вядома, што ў русі ўся навука заняпала, а папы абмужычыліся, і ніколі ад іх не маюць авечкі [паства. – *А. Б.*] суцяшэння, якога патрабуюць” [8, с. 359]. Своеасаблівым адказам на падобныя закіды з боку каталікоў стаў “Фрынас” (1610) М. Сматрыцкага, дзе ў непрыглядным абліччы паўстала ўжо сама Каталіцкая царква. Напрыклад, у III-м раздзеле, скіраваным супраць рымскага біскупа, чытаем: “Павер мне, сыне,– звяртаецца Царква да сваіх дзяцей, – што патрапіць у рукі італьянскіх бандытаў страшна ў такой самай меры, як і ў рукі турэцкіх разбойнікаў” [6, с. 30 адв.]. Як бачым, М. Сматрыцкі без ваганняў атаясамлівае рымскага біскупа (хрысціяніна) і турэцкага разбойніка (мусульманіна). Негатыўная ацэнка яшчэ больш узмацняецца ў IV-м раздзеле, дзе змяшчаюцца выказванні з розных заходніх крыніц (М. Кузанскі, Э.-С. Пікаламіні, Э. Ратэрдамскі і інш.) супраць папства і яго нораваў. (Па падліках В. Нічыка, спіс цытаваных аўтараў складае ў “Фрынасе” 141 пазіцыю [9, с. 286–287].) У ліку іх зняходзяцца творы рэнесансных італьянскіх паэтаў Батыста Мантуана і Франчэска Пятраркі. Асаблівую пікантнасць цытаванню надае тое, што першы з названых быў каталіцкім манахам, а другі – адданым прыхільнікам Каталіцкай царквы.

Верш Ф. Пятраркі,– гэта знакаміты CXXXVIII санет “Fontana di dolore, albergo d’ira” (“Крыніца смутку, прытулак гневу”), з яго “Canzoniere”, пададзены ў перакладах на польскую і лацінскую мовы. Працытуем пачатак санета ў польскім перакладзе М. Сматрыцкага:

Rzymie, źrzodło nieszczęścia, domie gniewu pełny,
Szkoło błędów, herezyi, kościele odmienny.
Rzymem byłeś, a teraz iesteś Babylonem,
Stąd tak wiele kłopotów płynie w każdą sronę [6, с. 69 адв.].

Квінтэсенцыяй аўтарскай думкі відавоча з'яўляецца эмацыйна насычаны афарызм *Rzymem byłeś, a teraz iesteś Babylonem* 'Быў ты Рымам, цяпер жа стаў ты Вавілонам'. Падобная ацэнка павінна была спадабацца праваслаўнаму верніку, паколькі адсылала яго да біблейскага архетыпа Вавілона як месца найбольшай грахоўнасці, распусты і неразважлівасці. У дадзеным выпадку, аднак, варта звярнуць увагу, што адсылка да архетыпа – толькі адзін з элементаў эмацыйнага ўдзеяння, якое павялічвае ўжо сама вершаваная форма (санет), зварот да безумоўнага аўтарэтэту эпохі Адраджэння (Пятрарка), усведамленне, што аргументацыю супраць папства забяспечвае адданы каталік. У цэлым варта пагадзіцца з Я. Мішальскай, якая, робячы параўнанне перакладаў гэтага санета на польскую мову, зробленых праваслаўным М. Сматрыцкім (1610) і кальвіністам К. Краінскім (1611), прыходзіць да высновы, што перакладчыкаў цікавілі не так паэтычныя вартасці санета, як яго тэматыка, а таму яны "не вагаліся ў яго выкарыстанні ў палемічнай і палітычнай функцыі" [10, с. 27].

Як бачым, праблематыка палемічных твораў выходзіла за межы ўласна дагматычных пытанняў і царкоўнага жыцця, што з'явілася прамым вынікам звароту аўтараў-палемістаў да разнастайных аргументаў свецкага паходжання. Таму не дзіўна, што з часам "напал жарсцяў і маса рознагалоссяў канфесійнага характару (...) надалі веравызнаўчым адрозненням характар сацыяльных" [7, с. 287]. Непадзельнасць палемічнай, культурнай, сацыяльнай і палітычнай функцый разгляданай намі літаратуры пацвярджаецца самім зместам твораў. Не паглыбляючыся, аднак, у працяглыя дыскусіі, адзначым на заканчэнне найбольш істотныя моманты праведзенага разгляду.

Аўтар царкоўна-палемічнага твора быў абмежаваны дагматычным канонам, які ўяўляе своеасаблівае непадуладнае аўтару ідэйнае ядро ("мы"); яно выражае калектыўную каштоўнасць (дагматычныя ўстаноўкі пэўнай канфесіі).

Аўтар меў справу з зададзеным прадметам апісання і адпаведнымі апошняму стылявымі патрабаваннямі – ён арыентаваўся на пэўныя ўзоры і "гатовае" слова, зададзенае рыторыкай і нарматыўнай паэтыкай.

Усё гэта, аднак, пакідала пэўныя магчымасці для праяваў аўтарскай суб'ектыўнасці ("я"): у выбары шляхоў эмацыйнага ўздзеяння на рэцыпіента, сродкаў кампазіцыйнай і стылістычнай арганізацыі твора, у спосабах апеляцыі да разважлівасці, досведу і жыццёвай практыкі чытача.

ЛІТАРАТУРА

1. *Лихачев, Д. С.* Поэтика литературы / Д. С. Лихачев // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII веков / РАН. Ин-т философии ; рук. проекта, отв. ред. В. В. Бычков. – М. : Ладомир, 1996. – С. 57–94.
2. *Конявская, Е. Л.* Авторское самосознание древнерусского книжника (XI–середина XV в.) / Е. Л. Конявская. – М. : Языки рус. культуры, 2000. – 199 с.
3. *Хализев, В. Е.* Теория литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2002. – 437 с.

4. *Левшун, Л.* История восточнославянского книжного слова XI–XVII веков / Л. Левшун. – Минск : Экономпресс, 2001. – 352 с.
5. Античные риторики / под ред. А. А. Тахо-Годи. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1978. – 352 с.
6. ΦΡΗΝΟΣ, to jest Lament iedyney Ś. Powszechney Apostolskiey Wschodniey Cerkwie z obiaśnieniem Dogmat Wiary. Przez Theophila Orthologa. – W Wilnie, Roku Pańskiego 1610. – XXVIII + 436 s.
7. Гісторыя філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі : у 6 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т філасофіі. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – Т. 3. Рэфармацыя, Контррэфармацыя. Барока / В. Б. Еваронскі [і інш.]. – 615 с.
8. *Skarga, P.* O iedności Kościoła Bożego pod iednym pasterzem z o Greckim od tey iedności odstąpieniu / P. Skarga. – W Wilnie : W drukarni... Mikołaia Chrysztopha Radziwiła, Roku 1577. – XXII + 404 + XVI s.
9. *Нічик, В. М.* Гуманістичні і реформаційні ідеї на Україні (XVI – поч. XVII ст.) / В. М. Нічик, В. Д. Литвинов, Я. М. Стратій ; під. ред. В. С. Горського. – Київ : Наукова думка, 1990. – 384 с.
10. *Miszalska, J.* Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z języka włoskiego / J. Miszalska // Italica Wratislaviensia. – 2010. – T. 1. – S. 18–36.

С. Г. Васильева
г. Витебск, Беларусь

ДИСКУРС СИМВОЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ В. БРЮСОВА И М. БОГДАНОВИЧА

Проблема дискурса – одна из актуальных в современной филологии. Истоками актуализации дискурса (фр. *discours*, англ. *discourse* от лат. *discursus* ‘бегание взад-вперед; движение; беседа, разговор’) послужили теоретические исследования в зарубежном и отечественном научном мире (работы Н. Л. Мышкиной, Т. ван Дейка, В. А. Андреевой, А. П. Неустроевой, Т. В. Плехановой, Н. Д. Арутюновой, Ж. Деррида, Р. Барта, П. Серио, М. Фуко, Ю. М. Лотмана и др.). Затрагивали проблему поэтического дискурса в своих исследованиях Н. В. Монгилова, Е. Ю. Пономарева, П. А. Ковалев, А. В. Громова, Л. А. Ермакова, Т. Н. Яковлева, Н. И. Конарева, С. Ю. Кристаль, Н. С. Маниева, Е. С. Аникеева, Е. Б. Рябых и т.д. Цель статьи – на материале современных литературоведческих исследований выявить смысловое поле понятия дискурс, актуальное для анализа поэтического творчества В. Брюсова и М. Богдановича в контексте эстетики символизма.

Считается, что активно понятие дискурса стало разрабатываться в 1960-е годы (некоторые исследователи говорят о более точной дате появления дискурса – исследование Э. Бюиссанс «Язык и дискурс» (Брюссель, 1943 г.)), а структура дискурса дорабатывалась преимущественно американскими лингвистами (С. Томпсоном и У. Манном) в 80-е годы прошлого столетия. Однако, например, М. Тарасов утверждает, что понятие *дискурс* существовало задолго до научного обоснования, еще в эпоху Возрождения, обозначая

«процесс личного творчества» [1, с. 11]. Согласно концепции М. Тарасова, в последующие эпохи под дискурсом понималось «научное мышление». У Гегеля и Канта для понятия «дискурсивный» есть антоним «интуитивный».

Характеризовать дискурс как речь и дискурс как текст, не является верным, так как эта синонимичность однобока и не описывает понятие *дискурс* в полной мере. Также ошибочно говорить о полной тождественности дискурса с определением диалога. Это объясняется тем, что у всех приведенных выше понятий со временем появилось внушительное число значений, а «термин «дискурс» удобен как родовой термин, объединяющий все виды использования языка» (А. А. Кибрик, 2003). В любом виде дискурса, как правило, существует ключевой концепт (В. И. Карасик, 2000).

В нашем случае, употребляя понятие *дискурс символизма*, можно охарактеризовать ключевой концепт как «символ / поэзия». Дискурс шире концепта: поэтический дискурс является пространством функционирования концептов (Е. В. Пономарева, 2008). И. В. Знаешева подчеркивает неоднозначность термина, аналогичная тенденция прослеживается в значительном количестве опубликованных работ, затрагивающих понятие «анализ дискурса» («мыслится как переосмысление идей Соссюра») [2, с. 111]. Не во всех научных работах, посвященных данной проблеме, можно найти четкую дефиницию «дискурса». Это объясняется тем, что определение данного понятия зависит от сферы употребления. Так, профессор А. Кибрик выделяет две коннотации дискурса, где традиционное значение – это «любые формы речевого взаимодействия между людьми» [3], а второе – это «образ мышления, идеология и то, как она проявляется словесно» [3].

Что касается формы дискурса, здесь также приходится сталкиваться с неоднозначностью дефиниции. Затрагивая многоуровневость языка, А. Кибрик говорит о неограниченности в объеме и разнообразии дискурса, который может быть оформленным как запиской (в нашем случае это поэтическая речь), так и романом. Но как подчеркивает М. Тарасов, термин «дискурс» в последнее время применяется лишь в научной сфере. На наш взгляд, наиболее универсальное определение дискурса – «это система текстовых языковых форм, зависящих как от внутренних законов языка и мышления, так и от экстралингвистических условий их осуществления» [1, с. 12]. М. Тарасов, говоря об эволюции дискурса от обозначения до дискурса рассуждения, отмечает предшественников концепций дискурса – М. Бахтина, В. Проппа, Р. Барта и др.

Таким образом, дискурс оказался своеобразным связующим звеном между живой речью, мышлением и текстом: «Феномен дискурса, который, с одной стороны, представляет собой отражение живой речи, а с другой – показывает ее не хаотической и непредсказуемой, а определенной» [1, с. 12]. Современные исследователи проблемы дискурсивности справедливо утверждают, что для полноценного анализа дискурса художественных произведений важен междисциплинарный подход: историческое исследование, культурологическое, этнопсихологическое, учет национального характера, образа жизни, поведения и восприятия определенных событий, вплоть до обычаев, религии, привычек и т.п.

Наиболее подходящую для нашего исследования дефиницию дискурса находим в трудах Е. Ю. Пономаревой: «Поэтический дискурс является одной из разновидностей дискурса и представляет собой особый вид эстетической коммуникации и ее продукт в виде совокупности поэтических текстов, которые находятся в тесном динамическом взаимодействии с различными вариантами их вербального или невербального выражения, включая экстралингвистические, социокультурные, психологические и другие факторы, которые необходимы для успешной реализации этих текстов в данном культурно-историческом пространстве» [4, с. 8]. Иными словами, если в «классическом» понимании мы видим взаимодействие горизонтальных перспектив автор-текст-читатель (триада М. Бахтина), то в понимании дискурса символизма обязательным объединяющим вертикальным компонентом добавляются символы – образы, которые читатель разгадывает при взаимодействии с текстом (образы, «заложенные» автором текста в результате индивидуального переживания), а узнавание символа происходит в мышлении читателя. Как отмечает А. В. Карпенко, «символ – это образно представленная идея или вид идеи, представленный образом. Формой воплощения идеи в символе является образ. Образность – это «материальное тело» символа» [5]. Так, символ – это представление идеи или вид идеи, представленный образом. Далее исследователь констатирует, что «единство противоположностей» является сущностью символа: «Это – изменчивость и постоянство, форма и содержание, тождественное и различное, единичное и всеобщее, подвижность и покой, конкретное и абстрактное, конечное и бесконечное» [5].

Разделять эти два понятия сложно, «образ» многограннее понятия «символ». «В своих высших проявлениях символ сливается с образностью, в низших же – со знаковостью. Иначе говоря, символ в своем предельно завершенном, наивысшем виде, т.е. в собственном смысле слова, может быть представлен как образ» [5]. С этим солидарна Н. С. Валгина, обозначая градацию «образной системы» тремя ступенями «восхождения» от образа-индикатора, под которым понимается использование буквального, прямого значения слова через образ-троп (переносное значение) к образу-символу, подразумевающему обобщенное значение на базе частных переносных значений [6, с. 125].

Описывая дифференциацию образа действительности и образа искусства, А. Белый дал точное понимание дискурса символизма в работе «Символизм» (1906 г.): «В чем отличие образа действительности от образа искусства? В том, что образ действительности не может существовать сам по себе, а только в связи со всем окружающим; а связь всего окружающего есть связь причин и действий; закон этой связи – закон моего рассуждающего сознания… Образ же искусства существует для меня как независимый, одушевленный образ. … Если жизнь порождает во мне сознание о моем «я», то не в сознании утверждается подлинность этого «я», а в связи переживаний. Познание есть осознаваемая связь: предметы связи здесь – только термины; творчество есть переживаемая связь; предметы связи здесь –

образы; вне этой связи «я» перестает быть «я». Творческий образ есть как бы природа самой природы, т. е. проявление подлинного «я». Это «я» раскалывается созерцанием на переживаемую, безобразную природу творчества и на явленную в образах видимую природу» [7, с. 325].

Идеи А. Белого поддерживал В. Брюсов: «Согласно эстетике Брюсова, умение с помощью образов, заимствованных у видимого мира явлений, из мифологии или истории, выражать свои воззрения на мир и жизнь, свое понимание мира явлений и выступает одной из значимых характеристик символизма» [8, с. 34]. Творчество М. Богдановича и В. Брюсова репрезентует дискурс символизма.

В современном глобализирующемся, этнически мобильном мире символизм как направление литературоведческих исследований, несомненно, актуален, востребован, перспективен, согласно утверждениям большинства авторитетных специалистов. Критик С. Белая указывает на сложность оценки творчества декадентов и отношения литературоведов к декадентству. В конце XIX – начале XX века символизм был нововведением, но со временем стал привычным направлением. Естественно, консерватизм не сделав исключения для идей В. Брюсова, не сразу принял символизм: «Заўсёдная праблема барацьбы новага з аджыўшым робіць шмат перашкод на шляху наватарства. І толькі калі навізна, вастрата апошняга паменшыцца, спадае і напал барацьбы» [9], на эту мысль, которая удобно игнорируется сторонниками традиционализма, С. Белую натолкнула статья белорусского поэта М. Богдановича «Аб цікавым поглядзе П. Глебава», где он рассказывает о принятии новаторской деятельности Мусоргского в музыкальном мире. В связи с этим можно отметить, что М. Богданович не относил себя ни к одному литературно-эстетическому направлению, однако применял новаторские идеи в своем творчестве.

На примере рассказа «Апокрыф» С. Белая говорит о принципах создания литературного произведения Богдановичем, о которых говорил также и В. Брюсов*:* «Змест і форма ў мастацтве ўзаемазалежныя велічыні. І гэта Багдановіч пераканаўча паказаў у сваім апавяданні» [9]. В своих выводах критик полностью солидарна с авторитетным белорусским ученым П. Васюченко: «А вось заўсёды важная ў мастацтве праблема − суадносін традыцыі і наватарства. Як ставіўся да яе М. Багдановіч? Ён у сваіх поглядах наватар і адначасова “традыцыяналіст”» [9].

Читая биографии Брюсова и Богдановича, можно понять, что оба познакомились с классической мировой литературой рано. Как отмечал в воспоминаниях Адам Богданович, специальной детской литературы он сыну не читал, зато тщательно выбирал произведения: «Дети декламировали и заучивали стихи только высокохудожественные. Попутно выяснялись приемы художественного творчества: меткие и живописные эпитеты, искусные метафоры и вспомогательные приемы художественной речи» [10, с. 27]. Основная цель знакомства с «высокохудожественной литературой» – формирование способности понять психологизм творчества, воспитание осознанного чтения. У В. Брюсова родители также не были сторонниками детских сказок: «Читать научился с четырех лет по газетам… Вместо

игрушек покупали модели паровых машин, приборы для физических и электрических опытов. Мальчик еще не выучил как следует таблицу умножения, а уже услышал имя Дарвин» [11, с. 19].

Используя классические жанры, формы, размеры (сонет, триолет, рондо, октаву, пентаметр, александрийский стих, верлибр, стихотворение в прозе и т.д.), М. Богданович хотел приобщить белорусского читателя к достижениям мировой литературы. Стремясь к мелодичности, музыкальности, простоте, минуя использование вычурных и ярких метафор, не теряя при этом многозначности образов, белорусский поэт по-своему вкладывал символическое в свои произведения. Одним из первых М. Богданович репрезентовал в белорусской поэзии мотивы философской, любовной и пейзажной лирики.

«Вечерний» настрой любовной лирики белорусского поэта (как характеризует ее П. Васюченко) многогранен. Творчество М. Богдановича не лишено мифологической образности, поэтики фольклора, поэт заострял внимание на образах персонажей из преданий и легенд именно белорусского прошлого (цикл «У зачарованым царстве»). «Сознательное и бессознательное мифологическое мышление» символистов А. Ханзен-Лёве объясняет стремлением синтезировать мифологические и религиозно-философские категории, отраженные в работах К. Г. Юнга, З. Г. Минц, Ю. М. Лотмана, В. В. Иванова, В. Н. Топорова, И. П. Смирнова и других [12, с. 13]. В отличие от М. Богдановича В. Брюсов в прозе и поэзии ориентировался прежде всего на античность (цикл «Любимцы веков»).

М. Богданович вдохновлялся природой белорусского края: «Прырода – аснова чалавечага быцця, і мы б хацелі ўкласці ў гэтае паняцце самы шырокі сэнс, паставіць яго ў адзін шэраг з панаяццямі матэрыі, універсуму, сусвету, надаць яму філасофскае разуменне як усяго існага, усяго ўлоння і натуральных умоў чалавечага існавання. Паводле свайго становішча паэзія з'яўляецца прамежкавым звяном паміж прыродай і культурай, матэрыяй і духам. Паэзія з аднаго боку, як частка культуры паказвае на тое, что вылучае чалавека з прыроды, з другога боку, яна – адно з тых увасабленняў духу, якія не парываюць з прыродай, блізка ёй» [13, с. 8]. Для урбаниста В. Брюсова основой человеческого существования начала XX века является природа городских пейзажей.

Подводя итог сказанному, можно констатировать, что теоретическая база белорусской дискурсологии находится в состоянии разработки. Свидетельство тому – последние публикации ученых Е. П. Жигановой, В. А. Масловой, А. В. Шаколо, В. М. Ляшук, В. В. Гниломедова, Т. Е. Старостенко и т.д. Вместе с тем, сама дискурсология на современном этапе своего развития является одним из перспективных, приоритетных и, несомненно, научно активных направлений белорусского литературоведения. Опираясь на теоретические и практические разработки европейских и американских ученых, на содержательные публикации русских и украинских исследователей, белорусской дискурсологии жизненно необходимо далее нарабатывать отечественную теоретическую и методологическую базу в данном направлении, так как в творчестве и классиков, и современных национальных авторов нашли разностороннее воплощение культурные коды разных эпох.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тарасов, М. И.* Теория текста и дискурса. Дискурс рассуждения : учебник и практикум для вузов / М. И. Тарасов. – М. : Юрайт, 2021. – 285 с.
2. *Знаешева, И. В.* К проблеме анализа дискурса как исследовательской методике / И. В. Знаешева // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2015. – № 3. – С. 110–117.
3. *Кибрик, А. А.* 7 фактов об одном из центральных понятий современной лингвистической теории [Электронный ресурс] / А. А. Карасик. – Режим доступа: https://postnauka.ru/faq/10456. – Дата доступа: 25.03.2021.
4. *Пономарева, Е. Ю.* Концептуальная оппозиция «Жизнь – Смерть» в поэтическом дискурсе: на материале поэзии Д. Томаса и В. Брюсова : дис. … канд. филол. наук : 10.02.20 / Е. Ю. Пономарева. – Тюмень, 2008. – 241 л.
5. *Карпенко, А. В.* Символ. Знак. Образ [Электронный ресурс] / А. В. Карпенко. – Режим доступа: https://goo.su/p2e2Lr. – Дата доступа: 25.03.2021.
6. *Валгина, Н. С.* Теория текста : уч. пособие для вузов / Н. С. Валгина. – М. : Альянс, 2017. – 278 с.
7. *Белый, А.* О символизме : избр. работы / А. Белый. – М. : Изд. Юрайт, 2017. – 486 с.
8. *Бычков, В. В.* Символистская эстетика Валерия Брюсова / В. В. Бычков // Вестник славянских культур. – 2019. – Т. 52. – С. 20–36.
9. *Белая, С. А.* Максім Багдановіч – крытык [Электронный ресурс] / С. А. Белая. – Режим доступа: https://coollib.com/b/369225/read. – Дата доступа: 26.02.2022.
10. Максім Багдановіч. Песняр чыстае красы : успаміны, артыкулы, прысвячэнні / ўклад. Т. Шэляговіч. – Мінск : Маст. літ., 2011. – 350 с.
11. *Шаповалов, М. А.* Валерий Брюсов. Годы и книги / М. А. Шаповалов // Литература в школе. – 1991. – № 3. – С. 19–27.
12. *Ханзен-Лёве, А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Лёве ; пер. с нем. М. Ю. Некрасова. – СПб. : Академический проект, 2003. – 816 с.
13. *Гніламёдаў, У.* Ад даўніны да сучаснасці: нарыс пра беларускую паэзію / У. Гніламёдаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2001. – 244 с.

А. В. Вильчинская
г. Минск, Беларусь

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ПОЛИТИЧЕСКОГО РОМАНА

> “One key to understanding the complexities introduced by the circumstances of the twenty first century would be an inquiry into novels” (Stuart Scheingold)

Жанр политического романа в литературе в настоящее время недостаточно изучен. Поэтому сложно привести пример художественного произведения, которое можно было бы считать классическим образцом

политического романа. Ученые литературоведы и литературные критики спорят о том, какие жанровые доминанты присутствуют в политических романах разных исторических периодов. Тему политики можно обнаружить уже в текстах античной литературы. В литературе XX века политический аспект присутствует в реалистическом романе или романе-антиутопии. При этом проявляются определенные жанровые доминанты, которые помогают отнести тот или иной роман к жанровой разновидности политического романа. Например, в политических произведениях, как правило, героями являются политические лидеры, или те, кто стремится к власти. Действие разворачивается в условиях правления определенных личностей или описывается влияние существующего уклада на жизнь общества. Таким образом, представляется необходимым сформулировать определенные черты, жанровые доминанты политического романа в современной литературе, а также проследить эволюцию данного жанра.

Некоторые литературоведы говорят о так называемой «смерти романа» в современной литературе. Данная тенденция означает, что романы в классическом виде становятся неактуальными в условиях новейшего времени. Традиционные формы романа, такие как психологический, исторический, роман-фельетон, бульварный роман, детективный, шпионский, триллер, роман в стихах, роман в повестях, роман-поэма, роман-эпопея не отвечают интересам читателей и не отображают современный уклад жизни общества во всей полноте. Несмотря на это, романы, включающие в себя черты сразу нескольких жанров, пользуются популярностью среди читателей. Во многом это объясняется гибкостью и синтетичностью жанровой сущности романа. Так, например, В. Е. Хализев сравнивает роман с губкой, впитывающей в себя опыт других жанров и их отличительные черты. «Жанровая сущность романа синтетична, он способен соединять в себе смысловые начала множества жанров, а также оказался способным сблизить литературу с жизнью в ее многоплановости и сложности, противоречивости и богатстве» [1, с. 88]. Подобный взгляд на сущность романного жанра разделяет и З. И. Карцева. Исследователь полагает, что синтетичность изначально присуща роману, «вбирающему на своем пути целые миры, культуры, стили и языки», а интерес к синтезу и потребность в эксперименте возникает, по ее мнению, «на изломе литературной традиции, когда к писателю приходит ощущение дискомфорта и становится тесно в рамках старой формы» [2, с. 70].

Таким образом, в эпоху постмодернизма происходит смешение жанров, литература соединяется с историей, переплетаются различные стили и дискурсы, усложняются формы и способы повествования, что подтверждает разноплановость современного романа в общем и политического романа, в частности. Политический роман – это не набор определенных строгих характеристик, а жанр, вбирающий в себя отличительные черты других литературных жанров и дискурсов.

Рассматривая исторические этапы развития политического романа как жанра, исследователь М. Ш. Шарифов выделяет следующие вехи:

- романы, в которых доминирующей является политическая тематика;

- романы, в которых среди других поднимаемых проблем затрагивается и политическая тематика;

- появление политического романа как самостоятельного жанра романа [3].

Романы с доминирующей политической тематикой создавались как в эпоху античности, так и Средневековья. Как правило, в них присутствовали элементы документальной литературы или утопии. Политическая тематика присутствует в таких произведениях как «Дневник Троянской войны» Диктиса (IV век н. э.), «История Александра Великого» неизвестного автора (III век н.э.), «Египтяне, или О провидении» Синесия (IV век н.э.). Во всех них описываются реальные исторические личности в качестве главных героев, и основными темами являются вопросы о государственной власти, о причинах установления тирании. Говоря об утопиях, самым ярким примером является «Утопия» Т. Мора (1516). В этом произведении поднимаются вопросы социальной справедливости, частной собственности, легитимности власти, войны, мира и др. Позже появляются утопии Т. Кампанеллы «Город Солнца» (1623) и «Новая Атлантида» (1626) Ф. Бэкона.

Говоря о романах второй группы в классификации М. Ш. Шарифова, можно отметить, что вопросы политики в них занимают не основное место. Главный конфликт может быть связан с другой проблемой, однако, политический подтекст помогает лучше понять героев, или по-другому воспринять ситуацию. Дж. Свифт в романе «Путешествия Гулливера» (1726 использует описание вымышленных стран для критики политики современной ему Англии.

М. Ш. Шарифов в своей работе относит появление политического романа как отдельного литературного жанра к середине XIX века. В этот период характерные для жанра произведения можно условно разделить на две группы: социальные романы и романы-антиутопии. Таким образом, в XIX веке происходит эволюция жанра политического романа. Документализм заменяется социальным романом, а утопия уступает место антиутопии. Меняется и политический строй, изображаемый в произведениях. Если в эпоху Просвещения основными обсуждаемыми политическими системами были аристократия и либерализм, то в XIX веке фокус сместился на социализм и коммунизм.

Уже в СССР появилось такое направление в литературе, как социалистический реализм. Согласно идеям жанра писатель представляет собой пропагандиста, т.к. предполагается, что своим талантом он способен влиять на читателя и воспитывать в нем преданность партии [4]. Таким образом, происходит слияние литературы и идеологии.

Позже, в XX веке, писатели-реалисты также обращаются к политической тематике. Однако, они уже не пытаются воспитывать у читателя любовь к «партии», а наоборот, позволяют читателю самому сделать выводы, исходя из правдиво описанных событий. Например, Эрих Мария-Ремарк, изображая военные действия, не приукрашивает картину возможностью совершения героями благородных подвигов, а обращается к теме разрушительности войн и ничтожности человеческих жизней в руках правящих режимов и оппонирующих сторон.

К реалистическим политическим романам XX века относят также такие произведения, как «Гроздья гнева» Дж. Стейнбека (1939), «Вся королевская власть» Р. П. Уоррена (1946), «Коридоры власти» Ч. П. Сноу (1964). В них политическая жизнь становится фоном, на котором разворачиваются события. Главные герои либо живут в условиях, созданных эксплуатирующим политическим режимом, либо являются частью этого режима. Но в обоих случаях отражена разрушительная сила власти и политики для личности человека. Мир политики в этих произведениях связан с шантажом, подкупом, нечестными подковерными интригами. Все эти методы приводят к разочарованию главных героев в жизни и ценностях.

Говоря о романах-антиутопиях, они относятся к литературе модернизма и постмодернизма. Наиболее известные авторы, работавшие в жанре антиутопии – это Е. Замятин, О. Хаксли, Дж. Оруэлл, Р. Брэдбери. Все они в своих знаковых произведениях критикуют тоталитарный режим и демонстрируют его разрушительное воздействие на моральные и духовные человеческие ценности, а также на личность каждого члена общества в отдельности.

Американский литературный критик И. Хоу в работе «Politics and the Novel» (1958) связывает появление политических романов в литературе с конфликтами, реально происходящими на политической арене в мире. И. Хоу считает, что после событий Второй мировой войны политический роман как литературный жанр испытал упадок, т.к. тема войны перестала быть актуальной. «Политическая литература не процветала в условиях относительной стабильности западных стран в течение десятилетий после Второй мировой войны. Ни консервативный застой, ни социал-демократическое послабление … не способны вдохновлять на создание первоклассных романов, посвященных политическим темам. … Политическая литература требует мучительных конфликтов, драмы слов и часто крови, возвышенных состояний бытия или, по крайней мере, воспоминаний о них. В течение десятилетий после Второй мировой войны подобные волнения присутствовали в изобилии только в Восточной Европе и некоторых частях третьего мира» [5].

В своей работе Хоу рассматривает в качестве примеров романы Достоевского, Стендаля, Тургенева и Оруэлла. По мнению Хоу, политический роман – это роман, в котором тесно переплетаются политические идеи и их реализация в литературе. Анализируя политический роман, Хоу приходит к выводу о том, что жанр политического романа как таковой прекратил свое развитие после произведения Дж. Оруэлла «1984» (1948). Согласно мнению критика, политический роман – это роман с доминирующими политическими взглядами, роман, формулирующий идеологию [6]. В таком романе идеология государственного строя и частная жизнь отдельного человека вступают в конфликт. При этом, понимая и осознавая угрозу полного тотального подавления личности, эта личность отказывается от борьбы. В таких произведениях авторы изображают идеологию как мощную силу, которой способны противостоять немногие. По мнению Хоу,

именно этот процесс достиг апогея в романе «1984», где политика и идеология полностью контролируют личность, ее частную жизнь. И все сферы жизни, включая литературу, подвергаются цензуре.

Роман «1984», несомненно, является краеугольным произведением, осуждающим тоталитарный режим. Но говоря о жанре политического романа в XX веке, необходимо упомянуть романы, в которых политика является лишь одной из затрагиваемых тем. В таких романах политическая жизнь служит фоном для событий, позволяя читателю лучше понять замысел автора и поступки героев. Как правило, в таких романах присутствуют реалистичные описания, психологические портреты главных героев, а также исторические события, которые, однако, авторы вольны интерпретировать по-своему, не придерживаясь документальной точности.

Можно согласится с идеями Хоу касательно идеологии в литературе, однако, не стоит полностью сбрасывать со счетов более поздние произведения, также связанные с тематикой политической жизни. К примеру, Р. Бойерс в своем труде «Atrocity and Amnesia» (1985) не согласен с Хоу и говорит о том, что взгляд последнего на жанр политического романа слишком узок [7, с. 140]. Бойерс упоминает произведения Гр. Грина, Г.-Г. Маркеса, а также А. Солженицына, которые также связаны в той или иной степени с политикой. Бойерс понимает политический роман как произведение, события в котором отражают реальную жизнь и конфликты, происходящие в мире. Также он отмечает, что в политических романах судьбы главных героев всегда неразрывно связаны с социально-политическим укладом жизни общества. Окружение героев не является простыми декорациями к их жизни, а непосредственно влияет на развитие характеров. Политика в романе предстает еще одним действующим лицом. Власть представляет собой силу, с которой необходимо бороться и которой противостоять. Основной целью политических романов является поиск решений неотступных и кажущихся неразрешимыми проблем политической жизни.

В то же время Ст. Шайнголд лишь отчасти согласен с таким пониманием политического романа, отмечая, что в политических романах конца XX века фокус внимания авторов переключился с политических партий и лидеров на простых людей. Он говорит о том, что для политической литературы стал интересен человек как объект, на который направлена политическая деятельность, тот, мнением которого как правило не интересуются [8, с. 154].

Подводя итог, отметим, что эволюция жанра политического романа является актуальной научной проблемой по причине связи рассматриваемого жанра с реальными историческими событиями. С развитием политического романа, его документальность сменяется социальным реализмом, утопия уступает место антиутопии. Работа литературного критика Хоу может быть взята за основу для изучения теории жанра политического романа, однако, его идеи нуждаются в адаптации к современным условиям. Литература XX века синтезирует в себе черты различных литературных жанров, и политический роман не исключение. В современной литературе политический роман стал сложным и многоплановым жанром, вобрав в себя черты

реализма, социального романа, историзма, а также был дополнен комплексными психологическими портретами главных героев. В тематике политических романов к описаниям и критике существующих политических режимов добавились вопросы морального и этического аспектов власти.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хализев, В. Е.* Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2005. – 406 с.
2. *Карцева, З. И.* О «странностях» жанра: роман и время (на материале болгарской и русской прозы) / З. И. Карцева // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 2006. – № 4. – С.60–71.
3. *Шарифов, М. Ш.* Этапы развития политического романа [Электронный ресурс] / М. Ш. Шарифов. – Режим доступа: https://goo.su/MJusYUz. – Дата доступа: 25.02.2022.
4. Социалистический реализм [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа: https://goo.su/WAzTU6f. – Дата доступа: 10.03.2022.
5. *Howe, I.* Politics and the Novel / I. Howe. – New York : Fawcett Publication, 1967. – 255 p.
6. *Ayres, J.* After Orwell: Totalitarian Fears and the English Political Novel, 1950–2010 / J. Ayres [Electronic resource]. – Mode of access: https://goo.su/PjX9eWo. – Date of access: 04.02.2022.
7. *Boyers, R.* Atrocity and Amnesia: The Political Novel since 1945 / R. Boyers. – New York : Oxford University Press, 1985. – 259 p.
8. *Scheingold, St.* The Political Novel: Re-Imagining the Twentieth Century / St. Scheingold. – New York : Continuum, 2010. – 272 p.

A. V. Dranevich
Minsk, Belarus

SYMBOLISM IN “THE YELLOW WALLPAPER” BY CHARLOTTE GILMAN THROUGH THE PERSPECTIVE OF THE FEMINIST LITERARY CRITICISM

Throughout history, male and female relationships have been under close scrutiny especially in the late 19th century and throughout the 20th century. The determined attempts to shed light on the issue of traditional gender roles and their assignment have been a constant source of investigation and discussion in all areas of the society.

The story “The Yellow Wallpaper”, written by Charlotte Perkins Gilman, was published in the first Wave of Feminism and, thus, represents a wonderful example of women’s writing skills and the criticism of the position of women within the institution of marriage and society. Since that time, Gilman’s story has been subjected to both critical acclaim and controversy, and has been analyzed by literary critics through a wide range of different perspectives, including historical, sociocultural, political, educational, biographical, psychological and, no doubt, feminist.

It should be noted, that "The Yellow Wallpaper' is autobiographical and takes its roots in the life of Charlotte herself, who has endured the horrors and sufferings of the androcentric society and its dehumanizing attitude to the fair sex. After giving birth to her daughter, Charlotte was receiving special treatment on the advice of her husband, Charles Stetson, who believed she was suffering from mental disorders. She was diagnosed with a post-partum depression by a prominent nerve specialist, Dr. Silas Weir Mitchel, whose prescription was the rest-cure: Live as domestic life as possible. Lie down an hour after every meal. Have two hours of intellectual life a day. And never touch pen, brush or pencil as long as you live [1, p. 96].

The merciless rest-cure limited all possible manifestations of intellectual, physical and emotional activities of women: reading, writing, expressing thoughts and ideas, painting, thinking, social interaction. In the nineteenth century cultural discourse that was a common tool of transforming women into docile creatures when their behavior went beyond the established order of things which was mainly expressed by fulfilling the role of a silent, obedient mother and wife together with the absence of rights, individual needs and aspirations in life. Women were forced to believe that such "beneficial" restrictions imposed on them would heal their mental wounds.

Later Gilman wrote of her treatment, which reminds more of a prison confinement rather than the attempt to improve her condition: "I came perilously close to losing my mind. The mental agony grew so unbearable that I would sit blankly moving my head from side to side…I would crawl into remote closets and under beds – to hide from the grinding pressure of that distress" [1, p. 96]. After several dreadful months of sticking to recommendations, Charlotte refused such treatment, plucked up her courage and got down to writing "The Yellow Wallpaper". Therefore, writing became the only available effective tool of resistance for Gilman that allowed her to focus on her society in an imaginary distance setting, and provide fresh perspectives. [2, p. 4].

Such painful and nerve-racking experience allowed Charlotte Gilman not only to expose the significant repercussions and detrimental effects of such medical treatment on women's nature, but also express a female indignation and outcry against the cruelty, ruthless suppression of women's identity in the patriarchal society. Her personal illness and relationships with husband inspired Gilman to write "The Yellow Wallpaper" where she puts the narrator of the story into the horrible conditions she witnessed herself, thus representing all the women deprived of their voices and freedom.

Charlotte managed to set off a series of feminist fireworks, which sparked numerous points of view on "The Yellow Wallpaper". Ashley N. Brooks, for instance, believes that "The Yellow Wallpaper" reflects the narrator's ensnarement in a feminist paradox: to remain trapped in her illness while preserving her autonomy, or to become forever confined by domestic life and lose any sense of control over her own identity and fate [3, p. 102]. This "feminist paradox" is reflected in the use of various symbols that allegorically illustrate an ongoing fight against the patriarchal influence.

Gilman masterfully applies the first-person narration technique. The story itself is written in the form of a diary, which immediately establishes intimacy and closeness to the protagonist. This type of narration arouses interest and provides access to the inner world and thoughts of the heroine, makes the reader plunge and live through the events and feelings. It gives the reader an opportunity to clearly visualize the distress and the dramatic changes that take place within the woman's consciousness, her perception of the male world around.

Writing a diary, by the way, can be taken as a symbol of women's constant search of identity, a valuable source of support that empowered the narrator. Such form of expression also evokes empathy and compassion, even though the atmosphere of the whole story is depressing, gloomy and tense. The heroine's writing abounds in exclamatory sentences, which also shown her rebellious and emotional nature.

From the heroine's words, it becomes evident that her husband, John, has brought her to the old mansion as a part of helping the narrator overcome her "illness", which she herself describes as a kind of depression. At those times, it was an ordinary practice within the patriarchal society to isolate women who suffer from "nervousness" and separate them from the outside world. In her book, "Victorian Renovation of the Novel", Suzanne Keen states that Victorian novels surround characters with spaces, places, homes and geography in a variety of ways [4, p. 66]. The mansion and its geographical remoteness can be viewed as a symbol of physical imprisonment of women. Right from the beginning, the mansion is described as the hereditary, even haunted place with hedges, walls and gates that lock. The narrator is impressed by the breathtaking beauty of the surroundings, but she admits that there is something queer about it. This place evokes the feelings of unrest, anxiety and separation in the inner world of the heroine. It enhances the instability of heroine's emotional state close to hysteria through the mysterious and eerie atmosphere. This setting arouses the picture of a typical female gothic novel, where a young lady is haunted and tortured by a male tyrant.

Hence, a binary opposition of male and female beginning can be traced in the faces of John and the narrator. The narrator comes across as a young woman, very imaginative, emotional and unconfident, who secretly writes a diary and is scared of being caught by John or his sister Jennie: *I wouldn't say it to a living soul, of course, but this is dead paper and a great relief to my mind* [5].

This fear shows that the narrator is discouraged and even not allowed to do the things she takes pleasure in. The narrator is perceived as an *inanimate* object, she is passive and weak, her desires, wishes and women's identity are suppressed by her husband. The narrator is unable to write, she can't even talk too much, because it will be "detrimental" to her recovery. Though the narrator expresses her desire to change rooms, this request is overruled by her husband and she is confined to a prison-like nursery room, where she spends most of her time. The setting and the description of the house and the room also contain a lot of symbolism. The room, where she was kept, was destroyed, neglected, with barred windows and scratched walls. On the one hand, the nursery room might be taken as a constant reminder of the narrator's duties of motherhood and household chores.

It, ironically, represents that endless entrapment of women in the dullness of domestic life. On the other hand, there is also a huge immovable bedstead in the middle of the room, which is nailed down to the floor. Probably, barred windows and nailed bed give the reader way to think that this place was used as an asylum for mentally ill people. The bed itself might also symbolize women's sexuality, which was oppressed by men, the inability to control the situation. Men didn't care much about women's pleasure and desires, they aimed at satisfying themselves everywhere, especially in sexual life.

The barred window in the room overlooks the garden which at first is viewed by the heroine as fertile and bright, but as the story goes, the descriptions of the garden become more apprehensive: *I do not like to look out of the windows even – there are so many creeping women, and they creep so fast…deepshaded arbors, riotous old-fashioned flowers, gnarly trees* [5]. The change of the narrator's descriptions of the garden and women there might symbolize the change of her attitude towards traditional gender roles in society, domestic life, motherhood, outdated ideas about women's identity and femininity in general.

The narrator's husband John represents a stronger and active side. He is a respected physician in the patriarchal society, which can be connected with the figure of authority, endless power over people's lives and fates. He is in charge of the house and their family, which makes the narrator emotionally and economically dependent on him. He feels himself superior to the narrator and constantly imposes his point of view on the wife and believes that he knows what is better for her. John stands for all men who dominated the society, who were practical, rational and always kept cool. John always uses different diminutive suffixes and pet names: *a blessed little goose*, *darling*, *little girl*, which shows that he infantilizes his wife, perceives her as a creature or object without feelings and thoughts. In other words, he takes her as the "second sex". Moreover, he tries to control her in every possible way. When she tries to mention about the way she feels in the room, John silences her, constantly interrupts her and dominates the conversation by saying that he knows better. He even makes her lie down after each meal, which suppresses her will to make her own decisions.

Jennie can be considered as a foil character to the narrator, because she represents *The Cult of True Womanhood* ideology – she is the symbolic embodiment of the best traditions of gender roles of those times, all characteristics and virtues women were supposed to cultivate and adhere to. She is a type of woman, who keeps the house, takes care of anyone apart from herself and is completely satisfied with it. She is a kind of caricature of the women's position at those times. Moreover, Jennie highlights the narrator's features of a woman that stands out. Even though the narrator is oppressed, through the writing, the reader still can feel the narrator's guilt, horror and inner protest, rebellion, that she tries to express towards John, but all her attempts are in vain, because women were not supposed to have or show any feelings in the androcentric society. They were expected to be always happy, calm, quiet and meant to please their husbands all the time. Submissiveness was considered to be one of the major qualities instilled in women, as they were expected to be passive bystanders and supplements to men.

Obviously, one of the main symbols of the story is the yellow wallpaper in the narrator's room [6]. First of all, yellow is generally believed to be the colour of energy, happiness, optimism, freshness, sunshine, intellectual activity. Ironically, the heroine right from the start becomes somehow distracted by the colour: *The color is repellent, almost revolting, a smouldering, unclean yellow, strangely faded by the slow-turning sunlight. It is dull, yet lurid orange in some places, a sickly sulphur tint in others* [5]. She seems to even abhor the wallpaper itself: *I never saw a worse paper in my life. One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin* [5]. On the one hand, the yellow colour of the wallpaper might refer to the established order of things, the corrupt patriarchal society, which constantly tortures and drives women crazy. Then, the wallpaper is described by the narrator as ripped, unclean, which may refer to the sickness, decay and degradation which women faced in marriages in the male-dominated society. On the other hand, the yellow colour may indicate the narrator's illness, madness and psychosis caused by patriarchal constraints, her inner mental state. The floral pattern is normally perceived as something genuinely feminine. All elaborate interlacing lines and elements might represent the magnificent maze of the female thought process, their subconscious aspirations, desires, drives, inclinations which are generally regarded as inappropriate and abnormal by the androcentric society.

The heroine feels trapped, helpless and paralyzed by her illness and the commands of her husband, so as the illness progresses, she becomes more concentrated and even obsessed with the wallpaper and its pattern. The pattern of the wallpaper is hideous and nightmarish at first, the narrator looks at it for hours and even notices the formless posture of a woman who is trapped under the pattern and tries to escape: *I have really discovered something at last…The front pattern DOES move and no wonder! The woman behind shakes it! Sometimes I think there are a great many women behind, and sometimes only one, and she crawls around fast and her crawling shakes it all over* [5]. This has the parallel with all the women who are trapped by the male pattern of behavior in the androcentric society.

In fact, analyzing the pattern of the wallpaper becomes the moment of illumination for the narrator. On the one hand, the wallpaper symbolizes *the disease*, the decay, the patriarchal standards, authority and control which holds her prisoner. On the other hand, her illness becomes *the cure*, as it's the only thing that truly belongs to the narrator. Though she feels oppressed and surrounded by the wallpaper much in the same way that she is oppressed and surrounded by the male figures in her life, the wallpaper provides her with something to rebel against [3, p. 104]. The wallpaper pattern doesn't enslave the heroine anymore; it becomes a key source of strength.

At the end of the story, the narrator undergoes severe spiritual transformation, when she locks herself in the room and tears apart the wallpaper. She turns from an object into subject by freeing the woman from that awful pattern and establishes her own identity. By releasing the woman and surrendering to her disease, she liberates herself from the patriarchal chains and regains control over her own life and fate [7]. The narrator chooses to go through mental disorder and madness rather than be subdued by the male society. That is the price she has to pay.

The light also acquires a symbolic meaning in the story. It is interesting that by moonlight the wallpaper pattern changes and becomes less creepy. In folklore and mythology, the moonlight is generally associated with divine female energy, immortality, eternity, subconscious drives. Whereas, sunlight is attributed to the masculine energy and the destructive power as well. This might show that during the day time, women are subdued (like the narrator by her husband), but at night they are alone, left to themselves and free from the male influence. In general, the moonlight symbolizes intuition, sensitivity, intimacy, holy women's energy, that is released when no one can see.

It's vital to mention that the story "The Yellow Wallpaper" symbolically reveals the huge consequences of the patriarchal views and values on women's personality, exposes the effect of the reclusive lifestyle women had to lead under the suppression of men. And, more importantly, it provides an artful example of feminist writing.

REFERENCES

1. *Gilman, C. P.* The Living of Charlotte Perkins Gilman : an autobiography / C. P. Gilman, A. J. Lane, Z. Gale. – Madison, WI : Univ. of Wisconsin Press, 1935. – 394 p.
2. *Booker, M. K.* The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism / M. K. Booker. – Westport, Conn. : Greenwood Press, 1994. – 197 p.
3. *Brooks, A. N.* Nursery Versus Straightjacket: The Feminist Paradox of "The Yellow Wallpaper" / A. N. Brooks // Papers & Publications: Interdisciplinary Journal of Undergraduate Research. – 2017. – Vol. 6, Art. 18. – P. 102–107.
4. *Keen, S.* Victorian Renovations of the Novel / S. Keen. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1998. – 242 p.
5. *Gilman, C. P.* The Yellow Wallpaper [Electronic resource] / C. P. Gilman. – Mode of access: https://goo.su/Rz6ARqp. – Date of access: 20.03.2022.
6. *Simon, M.* Symbolism in The Yellow Wallpaper by Charlotte Gilman Perkins / M. Simon // Eruditio-Educatio: Research Journal of the Faculty of J. Selye University. – 2012. – Vol. 3. – P. 165–171.
7. *Chalak, G. R.* The Helpless Angel in Charlotte Perkins Gilman's The Yellow Wallpaper / G. R. Chalak, S. A. Helan // International Journal of English Language & Translation Studies. – 2018. – Vol. 6, iss. 3. – P. 130–136.

К. А. Зиновьева
г. Минск, Беларусь

ВЛИЯНИЕ ИСТОРИОГРАФИИ НА РАЗВИТИЕ БРИТАНСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

В последние десятилетия наблюдается повышенный читательский интерес к историческому роману, и на полках книжных магазинов появляется все больше новых образцов данного жанра. А. С. Байетт, автор таких исто-

рических романов, как «Обладание» («Possession», 1990) и «Детская книга» («The Children's Book», 2009), отмечает, что такое возрождение интереса к историческому роману может быть связано с переосмыслением отношения истории к повествованию самими историками [1].

Отечественный литературовед Т. Е. Комаровская отмечает работу английского философа и историка Р. Коллингвуда «Идея истории» («The Idea of History», 1946), где обоснована важность критического анализа и сопоставления различных источников для установления исторических фактов [2, с. 18]. Эта научная работа изменила понимание истории во второй половине XX века и повлияла на дальнейшее развитие жанра исторического романа. Ю. С. Райнеке также фиксирует влияние подхода к истории в ту или иную эпоху на исторический роман, говоря, что «концепция истории придает форму историческому роману» [3, л. 31].

Определение исторического романа остается проблемным полем литературоведения. Одно из традиционных определений исторических романов гласит, что это «романы, действие которых происходит в период времени, узнаваемо «исторический» относительно момента написания» [1]. Сюжет исторического романа, как правило, охватывает как общественные, так и частные события, а главный герой может быть либо реальной фигурой из прошлого, либо вымышленной фигурой, чья судьба связана с реальными событиями.

Начало XIX века совпало с появлением первого исторического романа Вальтера Скотта «Уэйверли, или Шестьдесят лет назад» («Waverley; or 'Tis Sixty Years Since», 1814) и с оформлением истории как науки. С появлением философского направления позитивизма, основателем которого был Огюст Конт, стартовали попытки предоставить истории научную основу и методологию исследования. В данной статье мы проследим воздействие подходов историографии на исторический роман XIX и XX вв. (историография, иными словами, обозначает процесс описания истории).

Первым подходом к описанию и пониманию истории в начале XIX века был исторический позитивизм. Хотя основателем позитивизма признают Огюста Конта, но именно в русле исторической науки первым позитивистом стал немецкий историк Леопольд фон Ранке. Он считал, что в исследовании истории источник становится главной частью деятельности историка. Позитивизм опирался на перенос законов природы на общество, позитивисты утверждали, что человечество идет по пути прогресса, эволюции: «В определенном смысле позитивизм помогал утвердиться представлению об объективной закономерности, присущей историческому развитию, и о прогрессивном, поступательном движении истории» [4, с. 46]. Философию О. Конта и Л. Ранке продолжил британский ученый Г. Спенсер. Позже такую теорию развития истории раскритиковали и указали на ее примитивность: основным законом он считал постепенную эволюцию, а естественным состоянием и в природе, и в обществе – равновесие.

Крупнейшим представителем британской академической истории в XIX веке был Томас Карлейль. Британский историк заявил, что главный

предмет исторической науки – это великая творческая личность, просвещенная Богом, и на основе этого ученый считал, что мировая история – это биография великих людей. На Британию во времена Викторианства оказал влияние позитивизм, для литературы той эпохи были характерны морализм и дидактизм, из истории извлекалось все полезное.

В это время были написаны многочисленные исторические романы Вальтера Скотта, входившие в «английский» цикл и цикл о Шотландии. Скотт считал, что «вымысел является сознательным приемом романиста, а задачи писателя схожи с задачами историка» [5], то есть писатель приравнивал исторический роман к историческому труду. После Скотта, который смог описать и показать историю в своих произведениях, следовавшие за ним исторические романы ставили своей задачей не описать историю, а придать ей значение. Такими романами стали, к примеру, «Повесть о двух городах» («A Tale of Two Cities», 1859) Ч. Диккенса и «Ромола» («Romola», 1863) Дж. Элиот.

Исторический роман Чарльза Диккенса, как и другие его реалистические произведения, представляет собой поучительный урок из истории. Согласно историкам, Диккенс «зачастую бесцеремонно обращается с историческим контекстом, используя его лишь как декорации для своих личных художественных целей» [6, p. 260] и пытается осмыслить такое историческое событие, как Французская революция. Революция представляется писателю как неизбежный процесс, который навлекла аристократия длительной эксплуатацией простых людей.

Вышеупомянутый роман Элиот «Ромола» призывал англичан-современников задуматься над нынешним положением женщины в обществе на примере главной героини, жившей во Флоренции во времена Ренессанса. Однако, помимо романов Скотта, исторический роман эпохи Викторианства не представлял взору читателей образы великих личностей, создающих историю.

В конце XIX века выявляется кризис историографии, так как позитивизм не мог дать объяснения новым явлениям и проблемам в обществе. На рубеже веков (XIX–XX вв.) в Европе наблюдается кризис исторических наук, ученые отрицают возможность объективного познания истории. Этот кризис совпал с новым направлением в искусстве – модернизмом. За время ощутимого влияния модернизма в литературе только один роман оказался приближен к жанру исторического романа – это роман «Орландо» («Orlando», 1928) В. Вульф. Отнести его к историческому роману достаточно сложно, так как британскому модернизму характерен антиисторизм, предполагающий фокус на внутреннем мире человека и его эмоциональном опыте, что, в свою очередь, отдаляет литературное произведение от реального исторического контекста изображаемых эпох. Вследствие этого, жанр исторического романа оказался в упадке.

50-60-е гг. XX века – время революции в исторической науке. Начали формироваться круги историков, выдвигавшие новые принципы исторической науки, история начинает плодотворно сотрудничать с общественными

науками, происходит ревизия традиционной истории. В это время возобновился интерес к историческому материализму, изначально возникшему в конце XIX века. Основоположниками такого подхода к истории стали К. Маркс и Ф. Энгельс, которые разработали идеи исторического материализма. Основой такого понимания истории является признание ведущим фактором развития истории производительных сил, в частности, материального производства, по отношению к процессам изменения общественного сознания [4, с. 62].

Согласно историческому материализму, ход истории человеческого общества обусловлен не только волей вождей и лидеров, а, в первую очередь, подчиняется объективным социальным законам, которые ничем не отличаются от объективных законов природы и не зависят от воли этих людей. Движущей силой исторического процесса становится борьба классов.

В 1980-х годах возникло новое движение – **новый историзм**, который возник как в некотором роде реакция на структурализм и формализм. Считается, что основателем подхода нового историзма является Стивен Гринблатт. Новый историзм, во многом обязанный политической, постструктуралистской теории и теории читательской рецепции, фокусируется на интертекстуальности (литературных и нелитературных текстов) и наличии различных культурно специфических дискурсов внутри и вокруг исследуемого текста. Новый историзм признает как радикальное отличие прошлого, так и невозможность доступа к нему вне контекста собственного исторического момента критика.

Критики стремятся быть бдительными как в отношении своих собственных предубеждений, так и в отношении традиционной тенденции рассматривать историческую критику как нечто объективное, а не как возможную интерпретацию. В Великобритании новая историцистская критика развивалась под названием «культурный материализм», в котором узнавалось огромное влияние работ Рэймонда Уильямса. Согласно новому историзму, история превращается в текст и интерпретируется, воссоздается через текстуальные следы. Райнеке отмечает, что «ключевое слово нового историзма – интерпретация» [3, л. 110]. В данном подходе окончательной правды нет, есть только бесконечность интерпретаций.

Не менее важным фактором развития исторического романа во второй половине XX века стала поэтика постмодернизма, которой характерны неопределенность, фрагментарность, многовариантность истолкования, ирония, интертекстуальность и игровой характер искусства. Многие эти черты удачно переплелись с постулатами нового историзма.

А. Ю. Перевезенцева утверждает, что исторические романы писателей-постмодернистов связаны с новыми концепциями в философии истории, и что для большинства таких писателей характерен «принцип уравнивания личностного опыта и всеобщей истории» – одна из концепций, которую упоминает исследователь, концепция «персоналичной» истории, в которой история показывается через внутренний мир и личную жизнь отдельного человека [7, с. 503]. В качестве примера можно привести роман «Антуанетта»

(«Wide Sargasso Sea», 1966), где Дж. Рис ставит проблему самоидентичности главной героини, при этом для произведения характерна амбивалентность и неопределенность, что предполагает множество интерпретаций романа.

Ю. А. Барашковская прослеживает в творческом методе таких исторических романистов, как Дж. Барнс и П. Акройд, пренебрежение историческими фактами и альтернативное видение общеизвестных исторических событий, что обусловлено полемическим отношением авторов к традиционному видению истории [8, с. 5]. Так, в романе «История мира в 10 1/2 главах» («A History of the World in 10½ Chapters», 1989) Дж. Барнса «основа нравственной философии автора – в противостоянии «тоталитарному сюжету»» [9, с. 7]. Под этим подразумевается сюжет, препятствующий личностному становлению героя, в случае с вышеупомянутым романом это определенное представление об истории.

В романе «Обладание», в котором литературоведы исследуют поэтов Викторианской эпохи, Н. А. Антонова видит «переосмысление исторических фактов, восприятие прошлого как того, что не может быть познано» [10, с. 6], что подкрепляет ключевой концепт нового историзма о невозможности объективно изучать историю. При этом история периода раскрывается через личный опыт запутавшихся героев-исследователей.

Роман «Возрождение» («Regeneration», 1991) П. Баркер представляет собой критику самосознания британцев времен Второй мировой войны, разрушая каноническую точку зрения о войне. Автор обличает государственную пропаганду Великобритании в отношении войны, которая у Баркер получает новую художественную обработку как «невроз массового сознания» [11, с. 134].

Примеры современных исторических романов (появившихся на рубеже XX – XXI вв. и позже), а это трилогия Х. Мантел о Томасе Кромвеле («Вулф Холл» («Wolf Hall», 2009), «Внесите тела» («Bring Up the Bodies», 2012), «Зеркало и свет» («The Mirror and the Light», 2020)), романы С. Уотерс («Бархатные коготки» («Tipping the Velvet», 1998), «Нить, сотканная из тьмы» («Affinity», 1999), «Тонкая работа» («Fingersmith», 2002) и др.), «Мастерская кукол» («The Doll Factory», 2019) Э. Макнил и «Хамнет» («Hamnet», 2020) М. О'Фаррелл, показывают историю через личностное формирование главного героя.

В заключение, можно сказать, что позитивизм не полностью, но значительно повлиял на поэтику исторического романа в XIX веке. Затем, вместо подхода XIX века, в котором исторический роман давал поучительный урок истории и направлял на мысли о прогрессе человечества, в подходах XX века наблюдается скептическое, негативное видение будущего. Исторический роман XX века дает возможность множественных интерпретаций, показывает как критику исторического периода, так и критику современности, уличает культуру в гегемонии. В современных образцах исторического жанра история проходит процесс «субъективизации», обретает свой «голос» и не поддается единичной интерпретации. Представляется перспективным проследить дальнейшие изменения в жанре исторического романа на фоне развивающейся исторической науки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Childs, P.* The Routledge Dictionary of Literary Terms / P. Childs, R. Fowler. – London : Taylor and Francis, 2006. – 272 p.
2. *Комаровская, Т. Е.* Исторический роман США XX века / Т. Е. Комаровская. – Минск : БГПУ, 2019.
3. *Райнеке, Ю. С.* Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ю. С. Райнеке. – М., 2002. – 211 л.
4. Теория и методология истории : учебник для вузов / В. В. Алексеев [и др.] ; под ред. В. В. Алексеева. – Волгоград : Учитель, 2014. – 504 с.
5. *Shaw, H. E.* The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors / H. E. Shaw. – New York : Cornell University Press, 2018. – 256 p.
6. *Paroissien, D.* A Companion to Charles Dickens / D. Paroissien. – Malden, MA : Wiley-Blackwell, 2008. – 535 p.
7. *Перевезенцева, А. Ю.* Развитие исторической прозы в английской литературе XX века / А. Ю. Перевезенцева // Вестник ННГУ. – 2011. – № 6-2. – С. 500–503.
8. *Барашковская, Ю. А.* История и вымысел в английском романе 1980-х – 1990-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ю. А. Барашковская ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2006. – 30 с.
9. *Радченко, Д. А.* Проза Джулиана Барнса: жанровая природа, проблема героя и нравственная философия автора : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Д. А. Радченко ; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2008. – 23 с.
10. *Антонова, Н. А.* Полистилистика романа А. С. Байетт «Обладание» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Н. А. Антонова ; Воронеж. гос. ун-т. – Волгоград, 2008. – 24 с.
11. *Рогачевская, М. С.* Война и национальное сознание британцев в романах Пэт Баркер и Хелен Данмор / М. С. Рогачевская // Вестник МГЛУ. Сер. 1, Филология. – 2019. – № 6 (103). – С. 134–144.

T. Y. Kizilova
Moscow, Russia

METAPHORS IN JOHN UPDIKE'S *OF THE FARM*

A man-of-letters who mastered many genres, wrote in a vigorous style and with great intellectual power, John Updike had been commenting on American cultural and political life for nearly six decades. He left us most poignant and precise descriptions of this life in a feast of language focusing on the mystery of the commonplace, on making seemingly insignificant details appear to be resonant and significant.

Of the Farm (1965) is one of his best and most prophetic novels. Its author appeared to be a visionary who presaged great social and cultural cataclysms of the Industrial society, its movement down the slippery slope of godlessness and

consumerism. The time-span of the narrative occupies 3 days. It begins on Friday evening with the arrival of Joey Robinson, his wife Peggy and her son Richard at the farm. It ends next Sunday evening with their retreat to New York, with the protagonist being morally compromised by leaving his mother sick and bed-ridden.

Between these points are incorporated Joey's inner monologues, which are either flashbacks of his first marriage, or self-abusive and self-accusatory reflections; his impressions of mowing the farm and arguments between his mother, on the one hand, himself and Peggy, on the other.

The action in the novel is mediated through the consciousness of an unreliable character, Joey Robinson, and in this respect it celebrates the removal of the author in first person narration. Thus, due to the access to his innermost thoughts, the narrative gains in the effect of 'felt life', in immediacy and authenticity.

On the face of it, the focalizing of the action through an individual limited viewpoint might suppress the authorial control of the literary work and deprive the latter of an important channel of meaning because of the author's distancing from the central character. Far from that, though the events are presented through Joey's lens, the reader is persistently made aware of the creative consciousness behind the text, ruminating on social maladies and man's alienation from his family. The implied author's values are explicitly articulated in the characters' dialogues, the narrative technique that cannot privilege a single viewpoint. The quartet of voices pierces the stillness of rural countryside, quarrelling, seeking alignment, pleading for reconciliation. It must be admitted here that the painterly language of the novel helps to shape and represent the author's vision of the world.

It is the aim of this article to analyze some of John Updike's metaphors[1] in *Of the Farm* [3] and to establish their role in rendering the purport of the author. We proceed from the assumption that the connotative power of metaphors helps to reveal the author's attitude to the issues discussed in the novel and evokes a certain emotional response in the reader.

At the very outset of the novel there are very clear comments on that 'unheroic hero' that should put the reader on the alert against identifying too readily with Joey's attitudes and opinions. His confessions *I am a* ***blank*** *to myself, I am a weak man, the* ***scintillating dregs of my corruption***, his mother's remark *he had a cruelty streak as a boy, not able to stand up to anything* may be taken as signs of his moral deficiency.

With these reservations it is true that the action is narrowed to Joey's perspective, so that the reader is bound, on the one hand, to share his impressions, feelings and mistakes, on the other hand, to make moral judgments on the "unreliable" narrator [4, p. 158].

Formally, the novel begins and ends with the word *farm*. The title is a revealing clue, indicating both the subject matter and its importance for the plot. From the

[1] As is well known, a metaphor is a transfer of some quality from one object to another [1, p. 139], a matter of understanding one concept in terms of another [2, p. 5]. Its expressive power depends on realizing two meanings simultaneously: it equates two objects for the sake of comparison or symbolism.

very outset the image of the farm becomes invested with symbolic significance. Balanced with tenderness, the pivotal narrative question *What's the point of a farm nobody farms*? posed by the 9-year-old Richard three times at the beginning of the novel anticipates the motif of an unfarmed farm (a neglected farm), the use of the indefinite article raising it to the level of a general philosophical problem of the meaning of life, of man's relationship with the world around.

The theme of 'an unfarmed farm', of fall and decline, is insistently articulated through the metaphor of *fall:* we are reminded both of Adam's fall in the Bible as the story portrays the man seduced by another woman, and of American English 'autumn', conventional enough to be perceived as a figurative expression:

***Fall**, which comes earlier inland, was present not so much as the scent of fallen fruit, as a sense of **expiration**. The smell was not of youth, but of **dust**.*

The beginning of the paragraph is mirroring its end, pushing the symbolic significance of *fall* to the fore due to the use of the poetic word *expiration*, end or death, and the religious connotations of *dust* (Genesis 3:19; Ecclesiastes 3: 20) [5].

The seasonal symbolism which is attached to the autumnal mood of expiration, is further echoed in a plethora of epithets and metaphoric expressions, bearing on the idea of decline and fading. Their expressive force is not infrequently enhanced by alliteration and assonances, so that the images evoked become not only visible, but even audible, binding sound and meaning together. Updike's style is polished to the point of perfection in the phrases:

Weedy fields; the gloom of the lawn; the lawn painfully ragged with plantain and crabgrass; the lawn tall with plantain; the air tasted of dung dust; the pump and the privet bush had the air of interlopers frozen by fright at our appearance; a little rivulet hardly a creak, choked by weeds and watercress, trickled and breathed.

Most of these images, especially personifications: *the **gloom** of the lawn, interlopers **frozen with fright**, river **choked by watercress**, **breathing** rivulet,* are tinged with feelings of loss and sorrow to be further communicated to the reader. Persistent personification, on the other hand, emphasizes the idea of the Farm being alive and living. On the other hand, it is evocative of the Bible verses about farmers and farming on hard work and unity of people (2 Timothy 2:6) as well as the Parable of the Sower (Mark 4:14-26) [5]. The liveliness of animate nature is brought into sharp relief by the artifact metaphors of the standardized, uniform, sterile and inanimate world of an Industrial city (*all houses and glasses and subways*, nouns naming the inanimate manmade objects).

The contrast of Nature and Industrial Civilization is too obvious to be understood as the mainspring of the narrative discourse. Thus, the *acres of land flowing outward* are ousted by *acreage of brightly shoddy goods, this sordid plenty,* combining large supply with units of measurement. The beauty and liveliness of Nature rendered through metaphors and personification *the world becoming **a cup running over with light***, evincing synesthesia in *an **absolute visual silence**, the grass and lawn **drenched in a glistening stillness***, contrasts with the ugliness and inanimacy of city descriptions.

The open air on the farm, with its pleasant *smell of lavender tinge, the scent of spicy fruit*, is put off by *the air-conditioned city* with its *uniform and faintly sour coolness of plastic*. In the shopping centre *nothing smelt, even the turnips were bagged in the cellophane*.

*The **garish** abundance, the **ubiquitous** music, the **surrealistic** centrality of automobiles … made me feel like visitor from the dead.*

The rejection of the values of the standardized, artificial and inanimate world with its uniformity and trumpery is revealed in the connotative expressions *brightly shoddy goods, ubiquitous music, surrealistic centrality of automobiles, uniform and faintly sour coolness of plastic,* where neutral words (*music, plastic, goods, automobiles*) become tinged with dislike being combined with adjectives of negative evaluation, as well as through the device of oxymoron (*garish abundance, sordid plenty*): *garish* is 'bright in an unpleasant way", *sordid* means 'dirty and unpleasant' as well as 'dishonest' [6]. The notion of *the sordid plenty* was introduced in this novel as a casual remark to be developed, fleshed out and given resonance to in Updike's later writings.

The opposition of two worlds is implicitly backed up by changes in the rhythmical pattern: parallel constructions with balanced rhythm of country life, on the one hand, jerky rhythm echoing city bustle, on the other.

Here on my farm every week is different, every day is a surprise. New faces in the fields, the birds say different things and nothing repeats. Nature never repeats.

New York, the living memento of my childish dream of escape, called to me, urged me away; into the car, down the road, along the highway, up the Turnpike

The two worlds are shown as coexisting yet opposed to each other. Their antagonism is kept up by manifestly contrasting views of two characters, Joey and his mother, epitomizing respectively the pragmatic and poetic tempers.

As the story unfolds, there emerges the image of Joey's mother as a reliable reflector of the author's views. A true (though aging) custodian of the farm, Missis Robinson sticks to the values of rural lifestyle, the animate world (*It's important that the farm should be **kept**, otherwise people would forget that there could be anything except **stones** and **glasses** and **subways***).

That Joey's mother becomes inseparable from the farm is brought home through the use of metaphors, connected with land and space (since a farm is 'a stretch of land'). To begin with, this personage is introduced into a narrative by a phrase: *My mother's **shape, a solid blur**, emerged from the house*, in which the key descriptive word *shape*, the form of something which is seen, is, as it were, implicitly repeated, dissolved in the oxymoronic combination *solid* 'not needing shape', *blur* 'something shapeless' [6] at once indicating the resoluteness in *solid* and rendering the idea of merging with one's surrounding in *blur*.

To emphasize this unity, there are other spatial metaphors. Missis Robinson's physical appearance and her face are featured as landscapes:

*The **plains of her face**, like those of a cloud, eluded **perspective**; The **space** between her eyebrows was damp; being **surrounded** by her farm we had been*

plunged into ***the territory of her thought****; In sleep my mother had slipped from my recognition and flame and had entered* ***a far territory, the arctic of the old****; Peggy had to accommodate herself to that* ***enclosing spirit****.*

In the line *her hair, whose* ***dominant*** *grey was mixed with* ***residual*** *black, hang loose along her face,* the adjective *residual* entails associations with plots of land, opening up vistas of Law and Property, as it means 'having the right to what is left after a dead person's debts' [6].

The description of Joey's mother also abounds in poetic weather metaphors and similes related to water, sea, wind and air, thus, underlying her harmony with nature: *She panted in* ***faint eddies****, like a* ***resting dog****; Her face was almost featureless, like the head of a* ***goddess recovered from the sea****; …her talk seemed the* ***murmur of Nature*** *…, the* ***vocal outpouring*** *in which I had* ***bathed****; My mother's face seemed* ***vast****, as the slanting reined* ***faces of rocks*** *in tidewater look* ***vast, wet*** *and* ***stricken****, between* ***waves****;" " her voice was* ***breathy*** *…"*

Similarly, mother's being in her element, her consonance with nature is brought home through insistent overlapping of the language means used in reference to this personage and the tropes describing the rain. Her conditions and emotional states are presented like the activities of the landscape and atmosphere.

It should be mentioned here that in the Bible the overcast sky as a sign of Heaven augurs ill and betrays lack of ethical skills in Pharisees (Matthew 16:3) [5]. John Updike appeared to be spinning some original images from this biblical metaphor. Thus, the clouds in the sky – at first occurring as a *sullen solid pitch, fainting mirages of translucent bluish clouds,* then *boiling clouds of the afternoon, coalition of clouds,* and as the signs of the storm gathered developing negative connotations of menace – *translucent clouds developed* ***opaque bellies****;* ***dramatic*** *clouds; dull clouds which had* ***the persistence of an ache*** – became *the* ***clouds of grief over*** *the fate of her abandoned fatherless grandchildren; the* ***plains*** *of her face, like those of a* ***cloud****, eluded* ***perspective****; she had* ***clouded*** *having felt a personal affront; my mother's display of temper* ***hung heavily*** *on the afternoon; She was calm,* ***unclouded****; her outburst* ***had cleared her****.* In these contexts the metaphoric use of the verb *to cloud* as 'to show sadness' becomes deliberately literal under the influence of *hung* and *cleared* usually used about the atmospheric conditions. Thus, the literal and the metaphoric, the trivial and the heavenly grow inseparable.

Again, the symbolism of Rain as indicating collision in relations between the characters persists throughout Literature. In Updike's work the rain seems to be a sympathetic companion, even advocate of Mrs. Robinson in her moral dispute with Peggy. The rain, like everything on the Farm is thought of as a living being, and as such it is personified, watering, tending the land and the house.

The rain, having ***announced*** *itself,* ***hesitated****,* ***held off****. A gagged rapidly drifting piece of smoky nimbus* ***travelled*** *across the* ***heavenly*** *territory. The rain,* ***having taken one last breath, signed and subsided*** *into the earth,* ***gently*** *at first,* ***swiftly*** *then with steady relaxed force. The rain* ***breathed*** *on the sides of the house,* ***swept*** *across the barnyard panes with an* ***imperious*** *gesture and* ***lived*** *sparkling amid the green surface. The rain* ***whipped****,* ***caressed****,* ***embraced the house****.*

*Though the rain **beat sweetly** around us, **urging** us to unite at the fire, there were distances that did **not close**, an atmospheric **soreness** that pressed on my ears with a fine high **ringing**.*

Moreover, the rain is endowed with its own voice. The voice of the rain and the voice of Mrs. Robinson merge; they leak and flow into each other, forming a curious blend. Just as the rain possesses a purifying force, so Mrs. Robinson turns out to chastise and purge her children with her breathy voice.

*There was **an evenness** in her voice, like a day of the sky on a day before rain. Her voice was **breathy**. Her voice **relaxed** and **swerved**.*

*Parallel to **the rain's infiltrating murmur** my mother was answering Peggy.*

*The rain **lowed its voice**. The rain **had reconciled itself** to steadiness. In the staircase the rain had a **different voice**.*

*Thunder **muttered** from beyond. The **rain and my mother's voice had merged** for Peggy.*

The Farm gradually acquires new shades of meaning: it becomes a living space, inhabited by living beings, a space where the art of tending and caring is cultivated (alongside with the rain which caressed, swept, embraced the land).

Thus, in the context: *I realized that my mother must **water** and **tend** and "**keep**" these plants ... I felt around me, throughout **the farm**, a thousand of such details of **nurture** about to sink into the earth with her*, 'to farm' is synonymous with 'to water', 'to tender', 'to keep', 'to nurture', taking on the overtone of 'taking care', 'looking after', 'cultivating.' The author seems to be baring the root of the word *culture*, which denotes 'manifestations of human intellectual achievements' [6], to remind the reader of its derivation from Latin *cultura/ colere*, which means 'to tend to the earth and to grow'. The farming of the mind is the capacity denied to the dehumanized pragmatic vision. For Peggy and Joey who are by-products of the industrial civilization the land is the desirable object of selling (*She is thinking of money sitting in these acres)*.

The episode of mowing the lawn is the key moment in the novel. By some literary critics [7] it was reduced to refreshment and distraction, the satisfaction, which the main character feels and which his office work never gives him. I would argue, in my analysis, that on close inspection it was **destruction** rather than **distraction** on the part of the main character, who came not to feel at one with his environment, but to ruin it, not **to explore**, but **to exploit** it. Indeed, there are grounds for such an interpretation, the linguistic cues and clues which allow the interpreter to draw such an inference from the text. Much favoured by the author device of antithesis in *my **mother's** method when she mowed was **to embrace** the field… **mine** was **to slice**, in one ecstatic straight thrust. I imitated **war**, she **love***, hints at Joey's the Conqueror coming to the land, to be further reverberated in metaphoric expressions which trail in connotations of war and battle: *the engine **shuddered with a violence**, plummeted into an infinite well of **power**; the individual teeth of the tread were like **the blank heads of an advancing army**; **two dwindled armies** of uncut grass **stood against** me**, flowers crudded** past the wheels; crickets **sprang crackling** away; butterflies **loped** through their **tumbling***

universe; the ***triumph of floating*** *between the steady wheels, that reduced all* ***unruly*** *flowers to the contour of a cropped field; I* ***destroyed*** *two quails,* ***hit*** *many rocks,* ***ruined*** *nests,* ***butchered*** *birds; I* ***felt excited by destruction***.

However, the triumph of destruction is a Pyrrhic victory over Nature, a step into self-destruction, because it is achieved at the cost of killing the human in the man, it warps human nature. The gift of 'farming', i.e. 'taking care', 'being responsible for' is alien to him. Hence the analogy which works by implication throughout the novel: 'unfarmed farm' – *abandoned children – the eternal damnation of my three children*.

The pending question – What's the point of a farm nobody farms? – posed by another fatherless child Richard at the beginning and laid over, in the development of the story, recurs implicitly at the end, when Mrs. Robinson is suffering from heart attack and Joey has to undertake *the burden of mothering my mother*. The hypostatical root repetition in the phrases of similar syntactic structure (*farm nobody farms/ the burden of mothering my mother*) together with the Shakespeare metaphor of the *husbandry of language*, interacting with the terms of kinship and care of the land, enhances the idea of responsibility, protection and cultivation which are in danger of atrophy as concerns the main character.

Central to the story, the theme of betrayal is evoked through the recurrent use of words and word-combinations: *my dismissal of Joan; my betrayal of Peggy; I subjected her to a series of disappointment and humiliations,* a *desertion* of mother which he means to be a rescue. Thus, there appear in the novel three strong-willed women (Joan, Peggy and Mrs. Robinson) struggling for the obedience of one weak irresponsible waning man whose life is reduced, in his own words, "to sex and money" [3].

The image of the farm, thus, takes on a new metaphoric dimension: it becomes a touchstone, where the character's worth (or unworthiness) is tested, measured and valued. On the final pages of the novel, it grows into a powerful symbol, conjuring up the forces not benign, but sinister and malevolent: ***weeds*** *thrust everywhere, the* ***malevolent*** *idleness of Sunday lay on everything. The farm seemed no longer a lush and fatten haven, but a wild* ***place***, ***an unspoiled emptiness*** *attracting* ***slum-dwellers***, *a* ***vacuum*** *pulling into itself* ***madmen*** *and* ***rapists***. This is what life becomes when it is dehumanized and uncultured – a wild place, a vacuum, an emptiness, a spiritual void, Updike seemed to be saying.

In reading "Of the Farm" one has an overwhelming sense of a creative mind behind the text, its 'implied author' who forged its labyrinth of thought with great mastery. This feeling is so intense, because, to use a quotation from the minister's sermon in the novel, in it "language aerates the barren density of brute matter with the penetration of the mind, of the spirit."

To sum up, the connotative power of metaphors in "Of the Farm" helps to impart the underlying themes and values of the story, contributes to the creation of plausible characters and determines the reader's response to the narrative issues. The novel revolves around the dualistic struggle of the pragmatic and the poetic tempers, epitomized respectively by the protagonist and his mother. The powerful religious strand is intertwined with the spatial and water metaphors in the portrayal

of Mrs. Robinson, highlighting her inseparability from nature and adherence to the traditional lifestyle. Departing from it is the sequence of the artifact city metaphors, interwoven with the metaphors of destruction and ruin, associated with the narrator. Updike's gift of metaphors becomes a fragile instrument of raising the commonplace and the ordinary to the realm of Art.

REFERENCES

1. *Galperin, I. R.* Stylistics / I. R. Galperin. – 2nd ed. – Moscow : Higher School, 1977. – 332 p.
2. *Lakoff, G.* Metaphors we live by / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2003. – 191 p.
3. *Updike, J.* Of the Farm / J. Updike. – New York : Random House, 2012. – 145 p.
4. *Booth, W. C.* The Rhetoric of Fiction / W. C. Booth. – Chicago ; London : The Univ. of Chicago Press, 1961. – 455 p.
5. 48 Bible Verses about Farming [Electronic resource]. – Mode of access: http://bible.knowing-jesus.com/topics/Farming. – Date of access: 20.03.2022.
6. Oxford Advanced Learner's Dictionary. – 5th ed. – Oxford : Oxford Univ. Press, 1999. – 1428 p.
7. *Woods, J.* John Updike's Complacent God / J. Woods // The Broken Estate: Essays on Literature and Belief. – New York : Random House, 1999. – P. 195–202.

Д. А. Кириченко
г. Севастополь, Крым

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ПРОБЛЕМАТИКА ПЬЕСЫ МАРКА РАВЕНХИЛЛА «БАССЕЙН (БЕЗ ВОДЫ)»

Статья посвящена изучению сюжетно-композиционных особенностей и проблематики пьесы «Бассейн (без воды»)» современного английского драматурга Марка Равенхилла. Автор предпринимает попытку доказать, что анализируемый текст является монопьесой. В исследовании использован метод нарративного анализа.

Марк Равенхилл – современный английский драматург, актер и журналист, один из представителей течения *In-yer-face theatre* 'театр, бьющий в лицо' [1]. Первая пьеса Равенхилла *Fist* 'Кулак' была написана в 1995 году. Однако дебютом драматурга на большой сцене принято считать пьесу *Shopping and Fucking* 'Шоппинг и секс', премьера которой состоялась в 1996 году на сцене театра *Royal Court Theatre* 'Ройял-Корт' в Лондоне. В своих ранних текстах драматург выводит на первый план новый тип героев, поведение и образ жизни которых не отвечает общепринятым нормам общества. Это молодые люди, занимающиеся проституцией, принимающие наркотики, жертвы насилия, представители ЛГБТ-сообщества. Подобный выбор не случаен и легко объясним. Совместно с Сарой Кейн и Мартином МакДонахом, Равенхилл стремился сделать все для того, чтобы читатели

и зрители наконец-то покинули «зону комфорта» и обратили внимание на животрепещущие проблемы своего времени. Драматургия и театр с середины 90-х годов XX столетия перестают существовать в отрыве от реальной жизни.

Пьеса *Pool (No Water)* ‘Бассейн (без воды)’ вышла в 2006 году и стала результатом совместной работы Марка Равенхилла и независимой театральной компании Frantic Assembly. Отправной точкой для создания текста послужила коллекция снимков *The Ballad of Sexual Dependency* ‘Баллада сексуальной зависимости’ и факты биографии американской фотохудожницы Нэн Голдин [2]. На них были запечатлены люди из ближайшего окружения Голдин – наркоманы, фрики, транссексуалы, представители богемы. Это помогает понять нам, кто является возможным прототипом героев, описанных драматургом в пьесе.

Нельзя сказать, что текст драматурга довольно часто становился предметом изучения отечественного и зарубежного литературоведения. Из наиболее известных на сегодняшний день работ можно назвать исследование О. В. Ловцовой, в котором анализируются игровые принципы, реализованные в пьесах современных английских авторов, в частности, драме М. Равенхилла [3]. Иностранные ученые (Mesut Günenç [4], S.-A. Wetzlmayr [5]) рассматривают пьесу в контексте эстетики постдраматического театра.

По сюжету, группа малоуспешных художников отправляется в гости к своей подруге, которая преуспела в области современного искусства, и теперь с радостью принимает близких в своем роскошном загородном доме. Шумная вечеринка заканчивается приглашением хозяйки дома поплавать. Решив прыгнуть первой, она оказывается в бассейне без воды и к всеобщему удивлению, фактически переламывает себе все тело, а затем мучается от нестерпимой боли:

There was
The crack
The cracking of her body.
The harsh crack of her body against the concrete.
Then there was silence.
Then there was her groan and her squeal and her screams of pain [6, p. 9].

Чуть позже, навещая подругу в больнице, кому-то из собравшихся, приходит в голову идея принести в следующий раз с собой камеру и начать снимать весь путь постепенного человеческого угасания. На протяжении восьми недель, покалеченное тело, находящееся в бессознательном состоянии, пребывает в статусе объекта для создания произведения искусства. Все дело в том, что полученные снимки должны лечь в основу будущей выставки – амбициозного проекта, который позволит наконец-то добиться успеха непризнанным творцам. Однако их подруга, подобно героиням сказок братьев Гримм, внезапно приходит в сознание, узнает о задуманном и решает присвоить идею себе. Теперь она сама руководит съемочным процессом, в перерывах между встречами с агентами и продюсерами. Подобное положение дел не устраивает ее друзей, они удаляют весь отснятый материал и сжигают уже распечатанные фотографии.

Если место действия основных событий пьесы четко определено (загородный дом, больница), то время требует отдельного комментария. Оно не линейно. Фактически весь текст – это череда хаотичных, кажущихся до определенного момента бессвязными, воспоминаний нарратора. Несколько маркеров времени можно встретить на первых страницах пьесы: *Years ago when she was in – when she was in the Group* [6, p. 3]; *And each of us knows that our body is not what it was those ten years before – that there's sag and fat and lines even the littlest hints of grey* [6, p. 8]. Упомянутые десять лет – время, когда группа художников перебивалась сомнительными заработками, полу-успешными выставками, хоронила друзей, чьи жизни забрали смертельные болезни и зависимости. Основная часть произведения охватывает период продолжительностью в восемь недель, именно столько *Она* находилась в больнице. Последняя смысловая часть текста начинается с временных характеристик, которые одновременно дают понять, что мы вновь возвращаемся в некое неопределенное настоящее и в тоже время будущее, с точки зрения ранее описанных событий: *And now. Years have gone* [6, p. 30]. Финал пьесы исполнен в духе старого-доброго и типичного для зарубежного кинематографа хэппи-энда. Нарратор констатирует, что его жизнь изменилась в лучшую сторону: *And look at these arms – no track marks – nothing. Clean. And these four here – new teeth. Beauties. And I actually met someone who I rather like and I have two children – one is two, the other is four – and they like me so that makes it feel rather better* [6, p. 30].

В тексте отсутствуют авторские ремарки, указывающие на количество действующих лиц, их возраст, социальный статус, степень взаимоотношений или родства. Группа людей называет себя словом *Community* 'сообщество'. Встречаются только упоминания двух имен, Сэлли и Рэя – художников, жизнь которых забрал рак и СПИД. Пьеса построена таким образом, что по форме повествования напоминает монолог, написанный частично с использованием техники потока сознания. Первая постановка «Бассейна (без воды)» предполагала участие четырех актеров, соответственно пьеса должна была быть разделена на ряд равнозначных смысловых частей. Здесь необходимо уточнить, что разбивка текста на отдельные фрагменты не была связана с половой принадлежностью исполнителей и очередностью их появления на сцене. Историю могли рассказывать как в последовательности A, B, C, D, так и, например, A, B, C, B, D, A. Причем как отмечали сами постановщики, подобная смена исполнителей лишь обогащала первоначальный текст, позволяла наполнить каждый отдельный фрагмент новыми смыслами: *By splitting the text we find new characters who share aspects of the same story but also appear to have individual opinions about what they relay, coloured by what we perceive to be their unique outlook on events* [7, p. 13]. Е. Г. Доценко также обращает внимание на то, что «пьеса выстроена как монолог, однако, от чьего лица ведется повествование, не уточняется» [8, с. 228]. Исследователь подчеркивает присутствие неограниченного количества исполнителей, наличие в тексте обезличенного «мы» и размышляет об отсутствии ответственности за совершаемые коллективом поступки.

Все же, опираясь на текст, можно сказать, что повествование ведется от лица кого-то из *группы*, попеременно в тексте появляются личные местоимения первого лица *I* ‘я’ и *we* ‘мы’. Пьеса фактически адресована одному-единственному человеку, которого нарратор обозначает как некая *she* ‘она’. Произведение драматурга обращает на себя внимание не только содержанием, но и формой: «Равенхилл использует большое количество восклицательных знаков, повторы, эллиптические конструкции – все это можно отнести как к общим, так и к монологическим элементам повествования» [5, p. 115].

Проблемно-тематический комплекс пьесы «Бассейн (без воды)» строится вокруг таких понятий как Искусство, Художник, Успех, Консьюмеризм. Все они, в той или иной степени, встречаются на страницах представителей *in-yer-face theatre*. Однако именно в тексте Равенхилла данные категории возведены в абсолют. Искусство отныне не абстрактная категория, к нему предъявляют такие же претензии, как и к простому человеку. Нарратор задается вопросом, почему Искусство не смогло спасти их подругу, Сэлли, умершую от рака: *And you’re just stripped naked because suddenly all the art was worth nothing, it is nothing, it means nothing. Sally has gone and Art did nothing and Art could do nothing and Death is big and we are small and really we’re nothing, we’re nothing* [6, p. 4]. Интересно, что во взаимоотношениях индивида и искусства появляется новая модель. Человек теперь не только тот, кто создает произведение искусства или потребляет чужой конечный продукт: картину, скульптуру, инсталляцию. Предметы человеческого быта отныне тоже становятся материалом для создания нового произведения современного искусства: *It’s that quality in her work that sells. The pieces that first began when we lost Ray to the whole Aids thing. And she used Ray’s blood and bandages and catheter and condoms. Pieces that sold to every major collector in the world* [6, p. 3].

Таким образом, мы видим, что пьеса Марка Равенхилла «Бассейн (без воды)» написана в эстетике художественного направления *in-yer-face theatre*. Повествование ведется от первого лица, что позволяет назвать проанализированное произведение монопьесой. Однако сценическая история постановок говорит о возможности разбить текст на неограниченное количество частей, распределив их между определенным режиссером числом исполнителей. Одна из главных проблем пьесы – вопрос соотношения жизни и искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Sierz, A.* In-Yer-Face theatre: British drama today / A. Sierz. – London : Faber, 2001. – 256 p.
2. In at the deep end [Electronic resource] // The Guardian. – Mode of access: http://www.theguardian.com/stage/2006/sep/20/theatre1. – Date of access: 17.02.2022.
3. *Ловцова, О. В.* Мотив игры в пьесах «Бассейн (без воды)» М. Равенхилла и «Человек-подушка» М. МакДонаха / О. В. Ловцова // Вестн. Челябин. гос. пед. ун-та. – 2015. – № 1. – С. 217–226.
4. *Günenç, M.* Postdramatic Aspects of Mark Ravenhill’s Faust is Dead and Pool (No Water) [Electronic resource] / M. Günenç. – Mode of access: https://goo.su/N8R8kR. – Date of access: 19.03.2022.

5. *Wetzlmayr, S.-A.* Mark Ravenhill's «Pool (no water)» and Martin Crimp's «Attempts on her life»: postmodern theory and postdramatic theatre / S.-A. Wetzlmayr. – Wien, 2011. – 118 p.
6. *Ravenhill, M.* Pool (no water). Citizenship / M. Ravenhill. – London : Methuen Drama, 2014. – 112 p.
7. *Graham, S.* A Comprehensive Guide to pool (no water) [Electronic resource] / S. Graham. – Mode of access: http://surl.li/bybjf. – Date of access: 2.03.2022.
8. *Доценко, Е. Г.* Современная британская драма: Стоппард, Черчилл, Равенхилл / Е. Г. Доценко, Е. Н. Шилова, О. В. Ловцова ; под ред. Е. Г. Доценко ; Урал. гос. пед. ун-т . – Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2018. – 256 с.

И. К. Кудрявцева
г. Минск, Беларусь

ГЕНДЕРНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА Х. АРНОУ «СОЗДАТЕЛЬНИЦА КУКОЛ»

Изучение гендерной составляющей художественных произведений является актуальной литературоведческой задачей, о чем свидетельствуют работы современных отечественных и зарубежных исследователей, в которых рассматриваются стратегии репрезентации женского либо мужского опыта в художественной литературе, влияние гендерных ролей и стереотипов на формирование личности автора, героя, читателя. По определению Е. И. Трофимовой, гендерные исследования – это «отрасль знания, с помощью которой изучается, как тот или иной социум определяет, формирует и закрепляет в общественном сознании и в сознании личности социальные роли женщины и мужчины, а также какие последствия это для них имеет» [1, с. 180]. Гендерные исследования зародились под влиянием идей феминизма и феминистской литературной критики, обратившихся к проблемам дискриминации женщин и гендерного неравенства в рамках традиционной патриархальной культуры. Понятие «гендер», обозначающее «все те социальные и культурные нормы, правила и роли, которые общество предписывает людям в зависимости от их биологического пола» [2, с. 428], стало концептуальной основой современного феминизма.

Роман «Создательница кукол» («The Dollmaker», 1954) американской писательницы Харриетт Арноу (Harriette Arnow, 1908–1986) был опубликован еще до того, как в 1960–1970-х годах произошел подъем феминистского движения и феминистского литературоведения и появились работы Бетти Фридан, Элен Сиксу, Юлии Кристевой, Люс Иригарэ, Элейн Шоуолтер, Сандры Гилберт, сыгравшие важнейшую роль в пробуждении женского социокультурного самосознания в США и Европе. Однако именно Х. Арноу в своем романе удалось представить актуальную для США проблему внутренней трудовой миграции сквозь призму специфически женского жизненного опыта, в разрезе женской психологии и женского творчества. Роман стал заметным явлением в послевоенной литературе США: на

протяжении 31 недели он находился в списке бестселлеров журнала «The New York Times», был назван лучшим романом года в журнале «The Saturday Review», а в 1955 году был выдвинут на получение Национальной книжной премии, впоследствии экранизирован.

Тема женского характера, женской судьбы звучит с первых страниц романа. Герти Невелс, которая с мужем и пятью детьми живет на арендуемой ферме в горах Кентукки, пытается добраться с больным ребенком до ближайшего города, чтобы получить медицинскую помощь. Ей с трудом удается остановить автомобиль с высокопоставленным военным чиновником и уговорить подвезти их, однако ребенок начинает задыхаться, и в отчаянии Герти решается на то, чтобы облегчить ему дыхание так, как однажды она это сделала корове на ферме: с помощью ножа, которым она частенько строгает фигурки из дерева, ей удается сделать ребенку своего рода трахеотомию и довезти его живым до больницы, где изумленные врачи завершают работу по спасению его жизни. Таким образом, буквально с первых страниц романа читатели ощущают физическую и духовную мощь этой женщины, ее внутреннюю силу. Источник этой силы, как демонстрирует впоследствии Арноу, – прежде всего связь с землей и природой родного края, которую Герти знает, любит и тонко чувствует.

По мере развития сюжета становится все более понятным, что Герти явно не вписывается в стереотипные представления о женственности – она ростом почти 2 метра, сильная и выносливая, сама выполняет большинство работ на ферме, в то время как ее мужу Кловису больше по душе заниматься ремонтом техники и развозить уголь, чем работать в поле. Действие в романе происходит во время Второй мировой войны, которая добралась и до таких отдаленных Аппалачских селений, как то, в котором живут Герти и ее семья. Многие юноши были призваны в армию, некоторые, как брат Герти, погибли на фронтах Европы. Кловиса также вызывают для прохождения медицинской комиссии, и Герти каждый день ходит на почту в ожидании вестей от него. Там она встречает односельчан, преимущественно женщин, которым стремится помочь словом и делом. Так, взвалив на плечи мешок с кормом для коров, чтобы помочь тетушке Кейт, она в шутку говорит: *I recken I'll have to be th man in this settlement* [3, p. 100], и автор вновь акцентирует в образе Герти черты, ассоциирующие с маскулинностью – она независима, является непререкаемым авторитетом для семьи и односельчан, на ней держится ферма[1].

Однако все меняется, когда после прохождения медицинской комиссии Кловису дают отсрочку от армии, и, не советуясь с Герти, он прямо из Цинциннати едет в Детройт, где получает работу на одном из заводов, работающих на нужды военной промышленности. Через некоторое время он вызывает к себе жену и детей. К этому моменту Герти, которая тайком от

[1] «Маскулинность и фемининность (от лат. *masulinus* – мужской и *femininus* – женский) – нормативные представления о соматических, психических и поведенческих свойствах, характерных для мужчин и женщин; элемент полового символизма, связанный с дифференциацией половых ролей» [4, с. 201].

мужа много лет копила деньги, уже договорилась о покупке соседней фермы. Она внутренне сопротивляется переезду, однако в Аппалачских селеньях преобладают традиционалистские ценности, и мать Герти призывает ее присоединиться к мужу, цитируя Библию: *Leave all else an cleave to thy husband* и *Wives, be in subjection unto your husbands, as unto the Lord* [3, p. 139]. Вынужденная подчиниться матери, священнику и диктату патриархальной общины, Герти едет с детьми к Кловису, и далее действие в романе разворачивается уже в Детройте, где героине предстоит пережить череду потерь и разочарований в попытках приспособиться к чуждой для нее урбанистической промышленной среде со своим образом жизни и ценностями.

Физическое и социальное окружение Герти резко меняется. Рабочий поселок Мерри Хилл, где Кловису удалось найти жилье, находится в непосредственной близости от заводов, прямо через него проходит железная дорога, над ним низко летают самолеты, а сами дома – это ряды типовых построек, в которых в тесноте и шуме живут семьи рабочих. Герти и ее дети оказываются в многонациональном, преимущественно католическом окружении, враждебно настроенном по отношению к «Аппалачской деревенщине». Повсюду обсуждаются забастовки, ужасные условия труда на заводах и что будет с рабочими, когда война закончится. Кроме того, Герти оказывается в непривычной для себя роли домохозяйки, полностью зависимой от заработков Кловиса и вынужденной смириться с необходимостью жить в кредит. Если в Кентукки она могла гордиться тем, что вся еда на столе произведена ею на ферме, то в Детройте ей приходиться учиться выбирать незнакомые продукты (например, бананы), сравнивать цены и торговаться с лавочниками, так как из-за множества кредитов семья живет в режиме строгой экономии. Дети ждут от Герти поддержки, защиты от агрессии соседских детей и их родителей, от несправедливости учителей, но Герти от природы спокойна и не разговорчива, она не умеет кричать, возмущаться и настаивать на своем – навыки, которые так необходимы для выживания в городской среде.

Таким образом, Герти сталкивается с такими последствиями миграции, как потеря чувства укорененности, шок от бытовой неустроенности, культурный шок, виктимность – восприятие себя как жертвы [5, с. 94–96]. Из-за упреков детей и мужа Герти ощущает себя беспомощной, при этом она осмысляет свои проблемы не как обусловленные внешними факторами, а как личностные неудачи, что порождает чувство вины. Психологи, изучающие поведение мигрантов, особенно вынужденных, пришли к выводу, что чувство вины является одним из наиболее частых психологических последствий миграции. Причем у мигрантов-женщин оно возникает чаще, чем у мигрантов-мужчин из-за того, что они, как им кажется, не справляются с новыми социальными ролями и недостаточно заботятся о близких – тех, кто остался на родине, или тех, кто рядом. В частности, Г. Конрой отмечает, что одной из болезненных эмоций, с которой должны справляться вновь прибывшие, является чувство вины за то, что они оставили на родине семью и друзей, а также стыд и страх от того, что им приходится сталкиваться с новыми вещами, ситуациями, а иногда и новым языком [6, p. xviii].

Герти переживает кризис идентичности и неспособна поддержать детей, так как сама нуждается в помощи. В попытках «приспособиться» она часто идет на компромисс с самой собой, и это имеет печальные последствия. В частности, под давлением Кловиса и соседей Герти запрещает своей 5-летной дочери Кэсси играть с ее воображаемой подругой Кэлли Лу, и девочка начинает уходить подальше от дома, чтобы продолжать это делать. Результатом становится смерть Кэсси – она пробралась на железнодорожные пути и попала под колеса поезда. Двое других детей Герти, Клития и Енох, наоборот, слишком быстро адаптируются и ассимилируются, перенимают повадки соседских детей и местный акцент и вскоре уже сами насмехаются над своей неумелой и отсталой матерью.

Любимое занятие Герти – вырезание из дерева ножом фигурок животных и кукол, и еще в Кентукки она начала создавать из большого куска древесины фигуру Христа, улыбающегося, в одежде плотника. Однако когда Герти продолжила эту работу в Детройте, фигура начала обретать для нее черты Иуды, становясь проекцией ее собственных чувств горечи и вины, и Герти никак не может решить, какое же у ее деревянной скульптуры должно быть лицо. Кроме того, Герти как художнику приходится идти на компромисс: в Детройте ее куклы, фигурки животных и распятия из дерева пользуются популярностью, и чтобы прокормить семью, она вынуждена подстраиваться под примитивные вкусы покупателей. Под давлением Кловиса она соглашается на то, чтобы он выпиливал заготовки фигурок по шаблону. Таким образом, в романе Арноу характерный для жанровой модели романа о художнике конфликт между стремлением героя к творческой самореализации и требованиями массового, коммерческого искусства усугубляется тем, что разворачивается в контексте патриархальных устоев и ценностей.

Однако проведя свою героиню через череду потерь и разочарований, Арноу все же намечает пути ее возрождения и самоопределения. Это, прежде всего, постепенная интеграция Герти в круг жен, матерей и дочерей, населяющих Мерри Хилл. Несмотря на внешние различия и существовавшее поначалу недопонимание, со временем Герти замечает, что их объединяют очень похожие проблемы, горести и радости. В романе возникает идея сестринства, женской дружбы и солидарности. Соседки начинают ценить такие качества Герти, как надежность и ответственность, и если в начале романа Герти зависит от их помощи, то к его финалу она сама становится для них источником поддержки, и многие литературоведы именно эту эволюцию образа Герти считают главной заслугой писательницы. Свое метафорическое воплощение мысль о женской поддержке и взаимопомощи получает в эпизоде, когда Мэгги, соседская девочка, предлагает Герти помощь (свою и других соседей) в приготовлении печенья для школьной ярмарки: “*I could make um,” Maggie offered. “It’s not such a job. We could chill the dough in Mrs. Bommarita’s icebox and borrow Mrs. Schultz’s cookie press. And I’ll bet Mrs. Anderson’s got a lot a currants and raisins and stuff left from her fruit cake; they’d do for decoration. <…> If you gotta buy sugar yu could git a stamp from Mrs. Miller, on account u she works an her kids is so little she don’t use all her ration points”* [3, p. 262].

В этом контексте значим финал романа, в котором своеобразным образом переплетаются феминистский и психоаналитический дискурсы, актуализируются темы творчества, адаптации мигрантов, женской судьбы. К этому моменту в повествовании война закончилась, Кловис потерял работу на заводе, и семья находится в бедственном положении. Герти принимает решение сэкономить на покупке древесины для изготовления кукол и фигурок на продажу и после трогательного прощания относит свою почти законченную фигуру из дерева к плотнику, который, однако, отказывается ее разрубать. Ей приходится сделать это самой, и в этом жесте критики видят то поражение Герти как жертвы обстоятельств, патриархальных гендерных установок, коммерческого искусства и собственной нерешительности, то, наоборот, ее победу над ними и попытку самоопределения в новых социокультурных условиях. Так, Б. Хилл Ригни считает, что Герти, подобно Христу, пожертвовала собой и своей скульптурой и смирилась с реальностью, где «Бог может потребовать принести в жертву собственного сына, а также множество безымянных женщин. Во вселенной Герти нет места искусству, только выживанию» [7, p. 69–70]. Ш. Гудман, в свою очередь, проводит параллели с Иудой, так как Герти, хотя и из благородных побуждений – чтобы помочь семье, предает и продает за «серебряные монеты» свой талант художника [8, p. 58–59]. С другой стороны, поступок Герти – свидетельство ее «самодостаточности и способности позаботиться о благосостоянии других, когда ее муж этого сделать не может» [9, p. 97]. Примечательно, что подобным образом о разрушении Герти своей скульптуры высказалась и сама Арноу: «она ей больше не нужна» [цит. по: 7, p. 69].

Представляется, однако, что смысловую завершенность и образу Герти, и всему роману придают ее последние слова. На реплику плотника *Christ yu meant it tu be – butcha couldn't find no face fu him* она отвечает *Why, some a my neighbors down there in th alley – they would ha done* [3, p. 609]. То, что в этом высказывании Герти объединяет страдания Христа, свои собственные и окружающих ее в Детройте людей, свидетельствует о сущностном изменении характера героини, которая отходит от мышления в категориях «там–здесь», «мы–они», «деревня–город» и т. п. и приходит к пониманию общности человеческого удела, к принятию себя и других со всеми ошибками и недостатками что, по замечанию Д. Миллера, придает особый смысл и значимость пережитым ею страданиям [10, p. 40]. Таким образом, в романе «Создательница кукол» Арноу удалось представить женский взгляд на проблему трудовой миграции, раскрыть специфику гендерных отношений в определенном политико-экономическом и культурно-историческом контексте, затронуть вопросы гендерных ролей и стереотипов, гендерного конфликта, когда поведение женщины не соответствует фемининному паттерну, женской телесности, женского творчества, материнства, сестринства, своеобразия женской психологии и ее проявлений, что делает роман таким же актуальным сегодня, как и на момент его публикации в 1954 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Трофимова, Е. И.* Терминологические вопросы в гендерных исследованиях / Е. И. Трофимова // Общественные науки и современность. – 2002. – № 6. – С. 178–188.
2. *Усманова, А*. Гендерная проблематика в теории культуры : учеб. пособие / А. Усманова // Введение в гендерные исследования / под ред. И. А. Жеребкиной. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – Ч. 1. – С. 427–464.
3. *Arnow, H*. The Dollmaker / H. Arnow. – London : Vintage, 2017. – 624 p.
4. Психология : словарь / под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Политиздат, 1990. – 494 с.
5. *Мищенко, Л. В.* Психическая травма : практ. пособие / Л. В. Мищенко. – М. : Юрайт, 2018. – 156 с.
6. *Conroy, G. P*. Migration Trauma, Culture, and Finding the Psychological Home Within / G. P. Conroy. – London : Rowman & Littlefield, 2016. – 200 p.
7. *Rigney, B. H.* The Christian and The Classic in “The Dollmaker” / B. H. Rigney // An American Vein: Critical Readings in Appalachian Literature / ed. by D. L. Miller, S. Hatfield, and G. Norman. – Athens : Ohio University Press, 2005. – P. 66–72.
8. *Goodman, Ch.* Portraits of the *Artiste Manqué* by Three Women Novelists / Ch. Goodman // Frontiers: A Journal of Women Studies. –1980. – Vol. 5, № 3. – P. 57–59.
9. *Harrison, E. J.* Female Pastoral: Women Writers Re-Visioning the American South / E. J. Harrison. – Knoxville : University of Tennessee Press, 1991. – 166 p.
10. *Miller, D. L.* ‘For a Living Dog Is Better than a Dead Lion’ : Harriette Arnow as Religious Writer / D. L. Miller // South Atlantic Review. – 1995. – Vol. 60, № 1. – P. 29–42.

Л. В. Левшун
г. Минск, Беларусь

«ЭМОТИВНЫЕ КЛЮЧИ» КАК ИНСТРУМЕНТ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВНЕРУССКОЙ КНИЖНОСТИ

Изучение эмотивности в филологической области до сих пор ведется преимущественно лингвистами, исследующими это явление в разных аспектах: стилистическом, лингвокультурологическом, коммуникативном, психолингвистическом, когнитивном и т.д.: работы Ю. Д. Апресяна, В. И. Болотова, А. Вежбицкой, В. Н. Телии, В. И. Шаховского и др. Причем историки языка обратились к изучению этой категории на материале средневековых произведений относительно недавно: работы Е. Г. Дмитриевой, Л. А. Калимуллиной, В. Б. Силиной и нек. др.

Вместе с тем предметом системных литературоведческих исследований эмотиология пока еще не стала. Эмотиологические штудии в этой области сосредоточены, в основном, на выяснении того, как в художественной литера-

туре (преимущественно в поэтических произведениях) через эмотивы проявляются авторские интенции, создается характер лирического героя, осуществляется воздействие на реципиента: труды А. К. Кабакович, С. В. Колядко, Р. М. Семашкевич и нек. др.

Что касается медиевистических литературоведческих исследований, то в них теория эмотивности еще даже не начала оформляться в отдельную дисциплину, хотя в трудах медиевистов регулярно обращается внимание на характер, способы выражения эмоций и функции эмоционально заряженных образов в средневековых произведениях: исследования О. В. Гладковой, О. Н. Бахтиной, А. Н. Демина, Е. Л. Конявской, А. А. Пауткина, А. Н. Ужанкова и др.

Сложность создания медиевистической теории эмотивности состоит в том, что эмотивный код христианской культуры, на которой основана вся европейская культура, существенно отличается от эмотивного кода секулярного искусства. Изучение базовых положений святоотеческого учения (прежде всего – взаимосвязанных антропологии, психологии, аскетики, гносеологии, сотериологии, иконологии[1]) показывает, что в христианском каноническом творчестве[2] эмотивные структуры и оформляющие их поэтические приемы и инструменты допускаются лишь как средства возведения адресата к Истине изображаемого (к «мысли Бога» о данном предмете/ логосу/ архетипу – в святоотеческом значении этих терминов). И функция эмотивных структур в каноническом произведении – «перенацеливание» страстной силы человеческой души «с телесных наслаждений и мирских чувственных удовольствий на Божественную реальность, и в то же время – … подчинение страстного начала неразумной души нашему разуму (как это и было изначально замыслено Творцом в отношении человека)» [3]. Иначе говоря, образы и символы христианской культуры должны возбуждать в своем адресате эмоции, никак не связанные с естественными реакциями человеческого тела и психики на явления лежащего во зле мира (см. 1 Ин 5:19), но отражающие неизреченный восторг приобщения к Божественному бытию. В святоотеческой психологии и аскетике это состояние называется «желанием Бога» или «святой страстью», что в конечном итоге способствует духовному преображению и обожению реципиента – возведению его к богоподобию. Таким образом, основной функцией эмотивов в художественном каноне христиан-ской культуры с ее специфическим эмотивным кодом является функция анагогическая (от греч. ἀναγογή – возведение, ανάγειν, возвышение) – приобщение адресата к умопостигаемой Истине/ логосу/ архетипу изображаемого.

Этим и отличается эмотивный код христианского художества от эмотивного кода светского искусства – «системы сигналов эмотивности текста,

[1] Здесь: учение об образе.

[2] Под каноническим мы понимаем творчество в согласии с художественным каноном христианской культуры. Поэтика произведений христианской религиозной тематики, не соответствующих принципам художественного канона христианской культуры, существенно отличается от «поэтики Истины» (термин Р. Пиккио). О категории художественного канона в культуре slavia orthodoxa см. [1; 2].

отражающих общий пафос произведения, его прагматический заряд и эмоциональное отношение автора к описываемым реалиям художественного мира» [4, с. 136].

В «поэтике Истины», созданной христианскими книжниками, обнаруживаются весьма разнообразные способы создания преображающих, анагогических эмосем. И одним из действенных способов возведения «животной страстности» в «страстное желание Бога» является прием, который – по аналогии с приемом, обозначенный Рикардо Пиккио как «библейский тематический ключ» [см. 5, с. 431–473] – мы назвали **эмотивным ключом**. И если библейский тематический ключ «служит своеобразным мостом между произвольными знаками человеческих текстов и абсолютными знаками Божественного Писания», помогая читателю «проникнуть в духовный, то есть высший смысл текста и <…> понимать человеческие дела в свете высшей истины» [см. 5, с. 410, 409], то эмотивный ключ задает направление эмоциональному катарсису/ преображению и определяет пафос произведения.

Эмотивный ключ может сопутствовать библейскому тематическому ключу. Объясняется это явление следующим образом: поскольку «Св. Писание выступает как абсолютный образец, обладающий полнотой смысла, тогда как любой текст раскрывает и дополняет отдельные частные смыслы, извлеченные из этой полноты» [6, с. 103], и является в христианской культуре «тем духовным ядром, которое стало основным предметом исследования христианских мыслителей <…> и последним критерием истинности такого исследования» [7, с. 25], постольку можно заключить, что любая библейская цитата – как «слово Бога» – или даже реминисценция или аллюзия почти автоматически придает эмотивность тому контексту, в который она встраивается.

Однако эмотивный ключ далеко не всегда представлен библейской цитатой, он может принимать самые разных облики – архетипического культурного символа, «бродячего сюжета», общеизвестного топоса, этимологии (в том числе и народной), характерной гиперболы, «говорящего имени» и т. д., в том числе, как доказала О. В. Гладкова, – даже отдельной лексемы, включающей в герменевтическое поле новые смыслы [см. 8]. При этом даже полное отсутствие формальных эмотивных маркеров в структуре эмотивного ключа не исключает наведение эмосемы благодаря включению данного художественного, узуально нейтрального (!), образа в культурный контекст pax christiana.

Эмотивные ключи наиболее активно используются в тех канонических произведениях, которые уже по своему жанровому характеру призваны способствовать духовному катарсису и вследствие этого – преображению/ обожению адресата. Особенно это заметно в агиобиографии, где сам факт подвижничества «во имя Господне» имплицитно обладает сильным эмоциональным зарядом в восприятии верущих, а житие святого является своего рода «документом», подтверждающим святость подвижника и определяющим его, так сказать, ранг в соборе святых (преподобный, благоверный, святитель и т.д.). Именно поэтому свидетельство жития должно быть

максимально точно (ноуменально), но и максимально воздействовать на сознание адресата. И наиболее действенным инструментом, создающим эту ноуменальную точность, является, как покажет анализ, эмотивный ключ.

К примеру, жанровый закон мартирия (повествование о мученической смерти подвижника) требует особых эмотивных инструментов и средств, которые можно рассматривать как разные виды эмотивных ключей.

Так, например, в «Сказании о Борисе и Глебе» в основу «сюжета» о мученической смерти князя Бориса Владимировича положен именно эмотивный ключ, который представляет собой цепочку аллюзий на всем известные (по крайней мере, для читателей древней Руси) евангельские события: А. М. Ранчин обратил внимание на то, что «ночное уединенное моление Бориса соотнесено с молением Христа о чаше; слова Бориса убийцам, выражающие приятие горестного и вместе с тем радостного жребия, напоминают о Христе, приемлющем предуготованное; Борис молится перед иконой Христа, прося его сподобить такой же смерти. Тело умершего Христа пронзено копьем (Ин 19:34), убийцы копьями пронзают тело Бориса. Борис уподобляет себя овну: *въмѣниша мя* ***яко овьна*** *на сънѣдь*. Глеба убивает ножом, **как агнца**, собственный повар <…>; эти именования Бориса и Глеба (овен и агнец – *Л.Л.*) уподобляют их Христу – Агнцу Небесному. Роль повара-предателя похожа на роль отступника Иуды. Глеб, обращающий слова моления к убийцам, именует себя молодой лозой – виноградной лозой называет себя Иисус Христос (Ин 15:1–2)» [9, с. 75; ср. 10, с. 415–440, 490–507; 11, с. 40–51].

Этот очевидный и легко опознаваемый читателем эмотивный ключ наводит эмосему, напоминая адресату обстоятельства ареста Иисуса в Гефсиманском саду (см. Мф 26:36–44; Мк 14:32–52; Лк 22:39–53; Ин 18:1–12); несправедливого суда над Ним и трагических событиях на Голгофе (см. Мф 27:1–54; Мк 15:1–38; Лк 23:1–46; Ин 19:1–37).

При этом, как видим, виртуальные эмотивы-аллюзии (аллюзивные эмотивы), объединяясь, разворачиваются в аллюзивную эмотему, которая и проявляет истинный, ноуменальный, смысл рассказа, как бы параллельный очевидному, но неразрывно с ним связанный: становится ясно, что речь идет не просто о гибели молодого князя в династической борьбе, а о добровольной жертве невинного мученика ради спасения русичей, которая уподобляется автором самопожертвованию Единого Невинного ради спасения человечества. И пусть в онтологическом аспекте самопожертвование Бога и самопожертвование князей несоизмеримы (хотя с точки зрения вероучения и целей христианской педагогики и сотериологии вполне сопоставимы), их сопоставление втягивает в герменевтическое пространство «Сказания» даже те евангельские сентенции (легко ассоциируемые читателями), которые текстуально не представлены в мартирии, например, такие: *и будете ненавидими всѣ́ми имене моего ради: претерпѣ́вый же до конца, той спасенъ будетъ* (Мф 10:22, Мк 13:13), *и всякъ, иже оставитъ домъ, или братію, или сестры, или отца, или матерь, или жену, ́или чада, ́или села, имене моего ради, сторицею пріиметъ и животъ вѣ́чный наслѣ́дитъ* (Мф 19:29), *обрѣты́й душу свою погуби́тъ ю́: а иже погуби́тъ душу свою мене ради, обрящетъ ю́* (Мф 10:39)

и др. Так формируется виртуальный эмотивный конвой, сопутствующий реальному эмотивному ключу. И именно их взаимодействие раскрывает или даже создает не только востребуемый мартирием пафос произведения, но его истинные содержание и смысл.

Очевидно, что эмотивные ключи работают как смыслоформирующие не только на уровне сюжета; не менее успешно они используются и при создании отдельных, значимых для донесения идейного содержания, образов. В качестве примера приведу пронзительную сцену из того же «Сказанія о Борисе и Глебе», где юный Глеб молит своих убийц:

Не пожьнете мене от жития несъзьрела,
Не пожьнете класа, не уже съзьревъша,
нъ млеко безълобия носяща!
Не порежете лозы, не до коньца въздрастъша,
а плод имуща!..

Здесь образы «несозревшей жизни», «недозревшего, но молоко незлобия носящего, колоса» и «еще не до конца возросшей, но плод имущей лозы» являются эмотивными ключами, которые в данном случае представлены эмотивными топосами. Но они также раскрывают ноуменальную картину описываемого события, то есть его скрытый истинный смысл, и тем самым обеспечивают адекватную (с точки зрения христианской педагогики и сотериологии) оценку происходящего.

Упоминания «плод имущей лозы» и «молоко незлобия носящего колоса» актуализируют в сознании адресата весьма определенный ассоциативный круг, также оформляемый виртуальным эмотивным центоном. Прежде всего подключаются смыслы Ин 15:1–8, из которых самые значимые для характеристики Глеба следующие: *всяку розгу, о мнѣ́ <…> творящую плодъ, отребитъ ю́, да мно́жайшій плодъ принесетъ* (Ин 15:2), то есть, понимает адресат, мученическая смерть юного князя сделает его еще более плодоносным Господу (ср. со смежной аллюзией «колос-плод»: *аще зе́рно пшенично, падъ на земли, не у́мретъ, то едино пребываетъ; аще же у́мретъ, многъ плодъ сотворитъ* (Ин 12:24)).

Далее адресат припоминает слова Христа, звучащие за Литургией: *иже будетъ во Мнѣ́, и Азъ въ немъ, той сотворитъ плодъ многъ* (Ин 15:5), из чего становится очевидным, что столь ранняя плодовитость «не до конца възросшей лозы» – то есть юного Глеба – свидетельствует о его причастности «Истинной виноградной лозе» (Ин 15:1), что и есть святость.

Наконец, обещание Христа *аще пребудете во Мнѣ́ и глаголы Мои* (ср.: «словесное молоко» (1 Пет 2:2) *въ васъ пребудутъ, егоже аще хощете, просите, и будетъ вамъ* (Ин 15:8) вселяет в читателя радостную уверенность в силе заступничества князей-мучеников... И т. д.

Таким образом читатель уразумевает именно «онтологический портрет», или логос, описанных событий и личностей: приведенные книжником евангельские образы налившегося колоса и плодоносной лозы указывают прежде всего на принципиально иное **качество** жизни молодых князей-мучеников, поскольку актуализируют значение индоевропейского корня

**k'uen-to-* – чего-то ‘набухшего’, ‘возросшего’, ‘распространившегося’, ‘усиленного’ и т.п., к которому восходит корень *свят-* [см. 10, с. 475]. Причем, по наблюдению В. Н. Топорова, не только в отношении «физической массы, материи, но и некоей внутренней плодоносящей силы, духовной энергии и связанной с нею и о ней оповещающей внешней формы ее – световой и цветовой» [см. 10, с. 433; 415–488]. Иначе говоря, Борис и Глеб несмотря на их молодость избраны и святы! Описание блеска водной глади в момент убийства Глеба и над нею – мечей убийц, *бльщащася, акы вода*, поддерживает и усиливает, как заметил В. Н. Топоров, это значение.

Таким образом, очевидно, что эмотивный ключ, создавая определенное эмотивное поле, не просто уточняет и эмоционально высвечивает изображенные в произведении события, задавая адресату правильное направление эмоционального катарсиса, но и собственно формирует смысл произведения, каковой оказывается недоступен для восприятия при изъятии эмотивного ключа из текста.

Данный тезис подтверждается том, что смена эмотивного ключа может настолько изменить аллюзивно-семантическое поле восприятия произведения, что сама его (произведения) идея меняется, порой, на противоположную, хотя и не утрачивает свой эмотивный потенциал.

Яркий пример тому – кардинальное изменение смысла повествования о житии Александра Невского вследствие замены одного эмотивного ключа другим. Во всех известных ныне списках «Повести» разных редакций сообщается, что князь Александр перед выходом на битву со шведскими рыцарями, *нача крепити дружину свою и рече:* ***не в силах Богъ, но в' правде*** [цит. по 12, с. 189]. И именно эта сентенция оформляет смысл «Повести» и задает направление эмоциональному катарсису адресата, вовлекая в герменевтическое поле произведения эмотивно окрашенный концепт «суда Божия». Так, собираясь в поход на шведских рыцарей в 1240 г. Александр Ярославич обращается к Богу, Который *постави предѣлы языком, и повелѣ жити, не преступая в чюжю часть*, словами псалмопевца: ***суди, Господи****, обидящим мя* ***и возбрани*** *борющимся со мною,* ***приими оружие и щитъ, стани в помощь мнѣ*** (Пс 34:1–2) [цит. по 12, с. 189]; а перед битвой на Чудском озере: ***суди и рассуди, Господи, прю мою*** *от языка велерѣчна* (ср. Пс 42:1)*, помози ми, Господи, яко древле Моисѣеви на Амалика и прадеду моему Ярославу на оканнаго Святополка* [цит. по 12, с. 191]. Одержанную же Александром Ярославичем победу агиобиограф характеризует так: *Си же рече: имемъ Олександра рукама,* ***сего дастъ богь Олександру в руцѣ*** [цит. по 12, с. 191]. А избавленные от иноплеменного нашествия псковичи уверены, как отмечает книжник, что сам Господь помог *вѣрному князю нашему* ***оружиемъ крестным*** *свободити град Плесковъ от иноплѣменникъ от иноязычникъ рукою Олександровою* [цит. по 12, с. 191].

Приведенные цитаты показывают, что обе битвы представлены в «Повести о житии» именно как разные виды «суда Божия», или «поля» – судебного поединка, принятого в правовой и социально-политической системах древней Руси (впрочем, не только Руси, а всех традиционных сообществ).

Очевидно, что ставшая пословицей фраза, которой князь Александр перед Невской битвой *нача крепити и дружину сво[ю] и рече:* ***не в силах Богъ, но в' правде***, органично вписывается в эмотивный концепт «суда Божия», являясь по сути краткой и точной формулой судебного поединка именно как Божия суда, в котором верх одерживает не сильный, а правый перед Богом. Далее по тексту идет отсылка к псалму (*помянем пѣснословца Давыда: си въ оружии а сии на конехъ, мы же во имя Господа бога нашего призовемъ, си спяти быша и падоша* (см. Пс 19:8–9) [цит. по 12, с. 189]), но, тем не менее, очевидно, что возглашенное князем перед его дружиной вполне может быть соотнесено с подобными по смыслу новозаветными контекстами, в частности, известными адресатам по литургическим последованиям. Так, апостольские выражения *немудрое Божие премудрее человеков, и немощное Божие сильнее человеков* [Зач. 125А], *немощное мира избрал Бог, чтобы посрамить сильное* [Зач. 125Б] (1 Кор 1:25, 27) *и хотя немощны в Нем, но будем живы с Ним силою Божиею в вас!* [Зач. 197] (2 Кор 13:4) по сути точно описывают данную ситуацию: воины Александра Ярославича выступают против врага, значительно превосходящего их военной силой, что специально отмечено в «Повести», но выступают *якоже Божія слуги <…> въ силѣ Божіей, оружіи правды десными и шуими* (ср. 2 Кор 6:3–4, 7; см. Зач. 181). И это ассоциативное вовлечение в текст «Повести» эмотивных литургических ключей раскрывает адресату и причину нашествия на Русь иноплеменников-латинян, и миссию Александра Ярославича: святой князь, избранный совершителем «Божия суда» (*свободити град Плесковъ от иноплѣменникъ от иноязычникъ* ***рукою олександровою*** [цит. по 12, с. 191]), призван посрамить «сильное мира», показав прежде всего вероисповедное превосходство православной Руси над латинянами-рыцарями.

Таким образом, эмотивный ключ «не в силах Бог, а в правде», вводя в «Повесть о житии» эмотив Божия суда – едва ли не самый действенный в поэтике воинских повестей христианской культуры – в данном произведении предстает как смыслоформирующий фактор. Именно он раскрывает истинный смысл предназначения и деяний благоверного князя и вместе с тем характеризует систему правления, соответствующую этим деяниям – **агиократию** (в отличие от византийской симфонии), то есть власть святых благоверных правителей, которые, по меткому определению Павла Ивановича Новгородцева, «взирают на свою задачу как на дело Божие, и <…> народ принимает их как благословенных Богом на подвиг государственного служения», и при которых государственное строительство возвышается «до степени Божьего дела» [13, с. 580]. Согласно этими агиократическим представлениям составителя «Повести» в ней, как показал Вернер Филипп, обосновывается «новая точка зрения на соотношение светского и духовного поведения <…> политическая акция может стать святой, а, в свою очередь, религиозные требования могут реализоваться и в области светской» [цит. по 14, с. 75]. И в культуре древней Руси под влиянием образа Александра Невского действительно возникает представление о новом типе правителя (но и новом типе святого!): канонизируется «само богоподобное правление князя и, таким образом, решение мирских вопросов под благочестивую ответственность» [15, с. 63].

Разумеется, такое восприятие правителя не соответствовало советской идеологической системе рубежа 1930–1940-х годов. А потому в 1938 году Петр Андреевич Павленко совместно с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, создавая киносценарий ставшего вскоре культовым в СССР фильма «Александр Невский» (1939 г.), заменяют эту сентенцию из «Повести о житии» и уже прочно вошедшую в состав русской идиоматики, иным эмотивным ключом – заглавный герой фильма, готовясь выступить против врага восклицает: ***Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет***. *На том стояла и стоит русская земля!*. Это выражение восходит, вероятнее всего, к латинскому (заметим: эмотивно нейтральному) *qui gladio ferit, gladio perit* (букв. ‘кто мечом воюет, от меча и погибает’). Однако, причем даже в научном дискурсе, как правило, воспринимается как литургический эмотивный ключ, поскольку явно ассоциируется с новозаветными текстами: евангельским *возврати меч твой в его место; ибо* ***все взявшие меч мечем погибнут*** (Мф 26:52; Зач. 108) и из Откровения: ***кто мечом убивает, тому самому надлежит быть убиту мечом***. *Здесь терпение и вера святых* (Откр 13:10). Однако в контексте киноповести евангельские сентенции кардинально меняют свой смысл и, как следствие, из духовного закона превращаются в политический принцип.

В Евангелии Христос, запрещая Петру вступать в бой, предупреждает: всякий помысливший взять меч, чтобы убить, – даже, казалось бы, в самых благородных целях (ведь Петр схватил меч, чтобы защитить Богочеловека) – погубит свою душу уже самим этим помыслом («мечом и погибнет»). Ведь в христианской антропологии и психологии греховный помысел приравнивается к греховному деянию. Тот же смысл подобное выражение имеет и в Откровении; причем там дано пояснение: *Обидяй да обидитъ еще, и скверный да осквернится еще, и праведный правду да творитъ еще, и святый да святится еще* (Откр 22:11), что и означает: святость дается от Бога не сильным (взявшим меч), а праведным (побеждающим *въ силѣ Божіей оружием правды*, см. 2 Кор 6:3–4, 7).

В «Повести о житии» евангельская цитата Мф 26:52, казалось бы, могла свидетельствовать о том, что судьба врагов Руси предрешена уже по той только причине, что они «взяли меч» и замыслили убийство, причем убийство неправедное, поскольку их предводитель *шатаяся безумием и посла послы загордѣвся ко князю Олександру в Новъгород, арка: аще можеши противитися мнѣ, то се уже есмь здѣ и пленю землю твою* [цит. по 12, с. 189].

Но, во-первых, идея «суда Божия» звучит в сентенции «не в силах Бог, а в правде», несомненно, яснее, чем в «все взявшие меч мечем погибнут». Поэтому, думается, автор «Повести», ратуя за агиократию, привел именно известное нам выражение, а не евангельское.

Во-вторых, предупреждение, обращенное Христом к апостолу Петру, в контексте «Повести» касалось бы не только «латинян», но и русских воинов, взявших меч, по сути, тоже для защиты Христа. Таким образом, смысл фрагмента Мф 26:52, будучи в евангельском контексте синонимичен выражению «не в силах Бог, а в правде», в контексте «Повести о житии» получает противоположное значение.

А вот в римской традиции сентенция *qui gladio ferit, gladio perit* констатирует лишь очевидное: воин, чье орудие меч, от меча и погибает в битве. Но в контексте политических событий рубежа 30–40-х годов XX века эта фраза приобретала острый политический смысл: на всякую силу найдется противостоящая ей сила, на всякий меч в руке воина – противостоящий ему меч. В общем, «попробуйте на нас напасть и полу́чите достойный отпор». И именно этот смысл, весьма далекий от того, который имеет омонимичная евангельская сентенция *все взявшие меч мечем погибнут* (Мф 26:52), получает в киносценарии А. П. Павленко и С. М. Эйзенштейна фраза, вложенная в уста Александра Невского, о чем можно судить по самой редакции этого известного выражения, принявшего в киноповести вид *Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет!*. Это девиз **динамократии**, причем никак не связанной уже ни с Божьей волей, ни с Божьи судом. Так что именно святой князь, якобы действовавший под этим девизом, представлялся создателями фильма как проводник и гарант истинности (или даже святости) данной политической доктрины. Оставаясь символом сакральной власти (правда, освобожденной от Божия Промысла), образ благоверного князя превращается вместе с тем в символ грозной военно-политической мощи. И уже не праведность пред Богом, а святость князя как таковая, как некая его индивидуальная особенность, общепризнанная в народе, в «постхристианскую» эпоху освящает политику силы: сила (а не правда) провозглашается теперь главным политическим актором.

Подводя итоги, можно утверждать, что в произведениях, созданных согласно художественному канону христианской иконологии, эмотивные ключи разных типов а) способны наводить эмосему, даже при отсутствии в их структуре формальных эмотивных маркеров, благодаря подключению к герменевтическому полю культуры *pax christiana*; б) выполняют функции не только анагогические и преображающие в отношении реципиентов, но и смыслоформирующие в отношении поэтики произведения, проявляя ноуменальный, виртуальный смысл повествования, часто не совпадающий с очевидным, так что смена эмотивного ключа может в корне менять смысл и идею всего произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Левшун, Л. В*. Категория художественного канона в информационно-образовательном пространстве церковной культуры / Л. В. Левшун // Материалы X Международных Кирилло-Мефодиевских чтений. – Минск : ООО "Ковчег", 2005. – Ч. 2. – С. 175–183.

2. *Левшун, Л. В*. Категория жанра в средневековой восточнославянской книжности: жанр и канон / Л. В. Левшун // Древняя Русь: вопросы медиевистики. – М., 2006. – № 4 (26). – С. 101–116.

3. *Малков, П. Ю.* Учение святых отцов Восточной Церкви о страстях (в его взаимосвязи с учением о человеческой природе и призвании ее к обожению) [Электронный ресурс] / П. Ю. Малков // Жизнь во Христе : Материалы Богослов. конф. Рус. Православной Церкви, г. Москва, 15–18 ноября 2010 г. – М., 2012. – Режим доступа: https://goo.su/blmve6. – Дата доступа: 22.12.2020.

4. Эмотивный код языка и его реализация / Н. С. Болотнова [и др.] ; редкол.: Шаховский В. И. (науч. ред.) и [др.] ; М-во образования Рос. Федерации ; Волгогр. гос. пед. ун-т ; Науч.-исслед. лаб. каф. языкознания «Язык и личность». – Волгоград : Перемена, 2003. – 174 с.
5. *Пиккио, Р.* Slavia orthodoxa: Литература и язык / Р. Пиккио ; отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин ; предисл. В. В. Калугина . – М. : Знак, 2003. – 720 с.
6. *Живов, В. М.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры / В. М. Живов. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 760 с.
7. *Бычков, В. В.* Византийская эстетика / В. В. Бычков. – М. : Искусство, 1977. – 200 с.
8. *Гладкова, О. В.* Библейские лексические ключи агиографических текстов / О.В. Гладкова // Русская речь. – 2008. – № 6. – С. 70–74.
9. *Ранчин, А. М.* О принципах герменевтического изучения древнерусской словесности / А. М. Ранчин // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2001. – № 4. – С. 69–81.
10. *Топоров, В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре / В. Н. Топоров. – М. : Гнозис – Языки русской культуры, 1995. – Т. 1 : Первый век христианства на Руси. – 875 с.
11. *Федотов, Г. П.* Святые Древней Руси / Г. П. Федотов. – М. : Московский рабочий, 1990. – 268 с.
12. *Малышев, В. И.* Житие Александра Невского (по рукописи середины XVI в., Гребенщиковской старообрядческой общины в г. Риге) / В. И. Малышев // Труды Отдела древнерусской литературы. – М., Л. : Изд-во АН СССР, 1947. – Т. V. – С. 185–193.
13. *Новгородцев, П. И.* Восстановление святынь / П. И. Новгородцев // Об общественном идеале / П. И. Новгородцев. – М. : Пресса, 1991. – С. 559–580.
14. *Цернак, К.* Александр Невский и «окно в Европу» / К. Цернак // Князь Александр Невский и его эпоха: исследования и материалы. – СПб. : Изд-во «Дмитрий Буланин», 1995. – С. 75–80.
15. *Шенк, Ф. Б.* Александр Невский в русской культурной памяти: святой, правитель, национальный герой (1263–2000) / Ф. Б. Шенк ; авториз. пер. с нем. Е. Зеленской и М. Лавринович. – М. : Новое лит. обозрение, 2007. – 592 с.

Э. В. Ломако
г. Минск, Беларусь

СПЕЦИФИКА РАЗРАБОТКИ ЖАНРА АНТИУТОПИИ В РОМАНЕ О. ХАКСЛИ «ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»

XX век был веком расцвета жанра антиутопии, породив не одно легендарное произведение. Большинство антиутопий, принимающих форму романа-предупреждения, имеют своей целью проследить за болезненными тенденциями, появляющимися в обществе, и изобразить скорое будущее с учетом их последующего развития. Каждое из таких произведений (и прогнозов,

содержащихся внутри) уникально, как уникален и личный опыт автора. Антиутопии демонстрируют к чему может привести фанатизм и экстремизм в ходе реализации заманчивых проектов, обращают внимание на опасность, которую несет в себе социальный романтизм и безответственность в технократическом обществе, где на фоне высокого развития техники катастрофически отстает развитие нравственного сознания. По мнению А. М. Зверева «антиутопии XX века родились не из теоретических размышлений о вероятном, но из наблюдения над текущим, над историей, ломавшейся круто и драматически. <…> Читая эти книги, мы думаем не о грядущих тысячелетиях, но о том, что день за днем тревожит нас самих. <…> То, о чем нам рассказывают антиутопии, сложно толковать как метафору и очень естественно – как истинное положение дела уже завтра, если что-то коренным образом не изменится в мире» [1, с. 337]. Исторический процесс в антиутопии делится на два отрезка – до осуществления идеала и после. Между ними – катастрофа, революция, переворот или другой разрыв преемственности. Все события происходят в ограниченном от остального мира месте. В антиутопии «конец истории» является точкой отсчета, началом. Очень часто действие антиутопий разворачивается в государстве, жители которого считают его устройство совершенным, в то время как читатель воспринимает его как сатиру. Авторы рисуют жизнь «маленького человека» и показывают, чем расплачиваются за всеобщее мифическое счастье простые обыватели. Власть – абсолютна, часто негуманна, истина непререкаема, невозможны никакие диалоги. Развитие техники достигает невероятных высот, при этом зачастую основное ее предназначение – угнетение и слежка за населением. Страх, гипноз, принуждение к слепому поклонению лидеру и господствующей идеологии – обыденные явления. Предоставляемая информация, свобода мысли всячески ограничиваются, как и одиночество (считается, что оно может способствовать нежелательным и ненужным размышлениям). То же самое касается личных взаимоотношений: естественные для человека проявления чувств к другому не приветствуются, если вовсе не запрещены. Институт семьи обесценивается до предела. Во всех произведениях люди изображаются потерявшими связь с природой, с интеллектуальным наследием человечества, с другими людьми. Они не думают, не чувствуют, говорят о пустых вещах. Лишая человека переживаний, индивидуальных устремлений, возможности познавать мир методом проб и ошибок, его лишают свободы выбора. Романы-антиутопии во многом схожи: каждый автор обеспокоен потерей нравственности и бездуховностью современного поколения. Стремление человека присвоить себе функции Бога и сотворить мир в соответствии с собственными представлениями о благе и счастье приводит к катастрофическим последствиям.

Олдос Хаксли (*Aldous Huxley*, 1894–1963) – писатель, новеллист и философ, один из самых ярких представителей британской культурной элиты, являет собой потрясающее сочетание литературного дарования и учености (в сферу его интересов включена не только литература, но и философия, биология, парапсихология, социология). Всю жизнь Хаксли верил в плодотворный синтез науки и литературы и в своих произведениях пытался охватить обе эти сферы,

одинаково для него интересные. Он является автором изысканной и остроумной антиутопии «Дивный новый мир» (*Brave New World*, 1932), где речь идет о генетически программируемом «обществе потребления» и кошмаре тотальной организации и стандартизации. Еще при жизни писателя многие из его предсказаний начали сбываться, а проблемы, затронутые в романе «Дивный новый мир», – культура потребления, контроль рождаемости, искусственное оплодотворение, пропаганда, наркотики – являются актуальными и для современного общества. В своих произведениях ему удалось не столько предвосхитить, сколько достаточно точно спрогнозировать многие, если не все, существенные приметы и болевые точки современной жизни индивидуума и социума. Хаксли часто оказывался первым в постановке проблемы: он первым заговорил об экономических возможностях новых методов репродукции и генной инженерии, он первым начал размышлять о перспективах, что открывают новые психоактивные вещества психотерапевту, мистику, художнику и даже политику. Все это делает его фигуру уникальной.

В предисловии к изданию романа «Дивный новый мир» 1962 года Хаксли пишет: «Перед нами единственная альтернатива, которая позволяет нам сделать выбор. Либо целый ряд национальных военных и тоталитарных государств, причиной возникновения которых является ужас перед атомной бомбой, а результатом – разрушение цивилизации, или, – если угроза войны будет ограничена, – непрекращающийся милитаризм. Либо же – сверхнациональное, тоталитарное государство, которое, согласуясь с потребностью в эффективности и стабильности, разовьется в военно-тираническую Утопию» [2, с. 69]. На первый взгляд, мир, описанный Хаксли в романе, может действительно показаться совершенным. Здесь нет революций, войн, болезней, нет нищеты, неравенства и даже страха смерти. Человек счастлив в пределах своих возможностей и потребностей: *People are happy; they get what they want, and they never want what they can't get* [3, p. 212]. Но уже при ближайшем рассмотрении становится понятно, что эта «идеальность» скрывает за собой другие, более сложные процессы и взаимоотношения.

Действие романа происходит в Мировом Государстве, которому после кровопролитной девятилетней войны старого и нового миров принадлежит практически весь земной шар, за исключением изолированных территорий, которые было решено отдать под резервации для дикарей (*savage reservations*), а также нескольких островов, куда отправляют инакомыслящих (о чем мы узнаем впоследствии). Жизнь по обе стороны ограждений – в резервации и цивилизации – кардинально отличается. Вот и первое противопоставление – «идеальное» синтетическое государство против мира реального, где пусть и не все счастливы, но обладают куда большей свободой и больше похожи на людей, нежели цивилизованные обитатели «нового мира». Жители резерваций сохраняют прежний уклад жизни, вступают в брак, создают семьи, верят в Бога, почитают предков. Девиз Мирового Государства Хаксли – «общность, одинаковость, стабильность» – напоминает известный лозунг «свобода, равенство, братство», в котором понятие равенства искажается до вынужденной одинаковости, а свободы нет как таковой. Она, как и индивидуальность,

принесена в жертву комфорта и торжества простейших человеческих потребностей – *We prefer to do things comfortably* [3, p. 231]. В этом и заключается трагедия героев романа – мы видим, насколько деградировали эти «абсолютно счастливые» люди, утратившие способность самостоятельно мыслить, любить и делать выбор. Несмотря на внешнюю стабильность мир, изображенный в романе, не статичен. Высокие технологии – в наивысшем расцвете: вертопланы, учреждения, оборудованные по последнему слову техники, немыслимые возможности в сфере ощущений, а также в сфере клонирования и искусственного выращивания детей. И хотя научный прогресс достиг пика своего развития, Государство на этом не останавливается, проникая все дальше в человеческую душу, «совершенствуя» и подчиняя ее. Этому служат обязательные для всех воспитанников гипнопедические сеансы.

Кастовое деление – основа общества в «Дивном новом мире», главный залог стабильности и всеобщего удовлетворения жизнью. В романе представлено пять каст: *альфа* – наиболее физически и интеллектуально развитые, занимаются умственным трудом и занимают руководящие должности; *бета* – в плане развития они практически на одном уровне с альфами, выполняют чуть менее сложную работу; *гамма* – обладающие средними умственными способностями и внешними данными, их профессии требуют некоторого интеллектуального напряжения и физического навыка; *дельта* – низкие, почти карлики, выполняющие несложную монотонную работу; *эпсилон* – не обучаемые даже элементарной грамоте полулюди-полуобезьяны, их работа самая грязная, в самых неблагоприятных условиях, либо же совершенно не требующая умственных усилий. Таким образом, все социальные ниши оказываются заняты соответствующими людьми, процесс производства хорошо отлажен, общество эффективно. Секрет эффективности в том, что количество и качественное развитие выведенных индивидов той или иной касты целиком и полностью зависит от правительства и тщательно контролируется им. Так, граждане низших каст продуцируются группами Бокановского в большом количестве. Их развитие может быть искусственным образом замедлено на разных этапах эмбрионального роста в большей или меньшей степени. Обладая разумом, прямо пропорциональным низкому уровню физических и интеллектуальных возможностей, низшие касты не пытаются сравнить себя с другими и не способны оценить свое положение в обществе. Тем, кто в будущем будет отправлен в шахты, прививают инстинктивную ненависть к солнечному свету, в литейные цеха – любовь к жаре. Полученные задатки позже шлифуются курсом гипнопедии – и «личность» сформирована: *Epsilons don't really mind being Epsilons. <…> How can they? They don't know what it's like being anything else. We'd mind of course* [3, p. 70]. Что касается личного пространства героев, то жители Мирового Государства его просто лишены. Конечно, правительство против того, чтобы человек оставался наедине с собой – *We don't encourage them to indulge in any solitary amusements,* – но примечательно, что и сами люди этого не желают [3, p. 154]. Абсолютное большинство впадает в панику, если одиночество застигло их врасплох. Тишину они порываются заглушить радио, а короткий промежуток времени,

проводимый дома, – наркотическим веществом сомой. Дети зачинаются и развиваются до своего рождения в пробирках (*bottles*) Икнубатория, но, если говорить образно, в бутылях проходит и вся их жизнь: *Each one of us, of course, goes through life inside a bottle. But if we happen to be Alphas, our bottles are, relatively speaking, enormous* [3, p. 214]. Бутылка – вот до какого размера сужается масштаб личности жителей «нового мира». Они растут, развиваются физически, но эмоции их остаются на уровне младенца; они – заложники своих импульсов.

Сфера чувственного восприятия и межполовые отношения играют значительную роль в романе Хаксли, что неудивительно, если описывается общество потребления и государство, основанное на принципах гедонистического изобилия и сиюминутного удовлетворения потребностей (в том числе сексуальных). Секс в романе предстает полностью лишенным функции продолжения рода, как и какой-либо эмоционально-чувственной окраски, и служит лишь средством развлечения, отвлечения, физического умиротворения, став из сугубо личного действа максимально обыденным и публичным. Промискуитет не только поощряется властью – это обязанность, укрепляющая стабильность государства. В ответ утопиям, где зачастую жизнь граждан протекает по заведенному образцу, антиутописты также ритуализируют жизнь своих героев – до абсурда. В Мировом Государстве эти ритуалы не возникают из ниоткуда – зачастую традиции «цивилизованные» являются всего лишь калькой традиций и обычаев реального («дикого») мира. Так, жителей Государства не просто лишают искусства и религии, а заменяют все это различными «сходками единения», совместным просмотром «ощущалок» (*feelies*) и массовым приемом наркотика сомы – идеальной субстанции, расслабляющей, вызывающей чувство эйфории и при этом не обладающей побочными эффектами вроде похмелья. Сома выступает как символ государственного контроля (поскольку ее прием пропагандируется государством, и обычно происходит немедленно при возникновении хоть малейшего чувства смятения или неудовлетворения), власти научно-технологического прогресса над индивидом и, в некотором роде, духовным лекарством. В «дивном мире» есть даже некое подобие религии, где имя Бога заменили именем Форда (Генри Форд как символ эры массового производства и массового потребления), а крестное знамение – Т-образным (отсылка к автомобилю Ford Model T, впервые выпущенному в 1908 году). Различные обряды настолько сильно завладевают жизнью людей, что в конечном итоге отучают их думать самостоятельно. Нелепые названия ритуалов, заменивших религию и искусство (*orgy-porgy, feelies*), глупые гипнопедические слоганы, которыми заполняют сознание (*A gramme is always better than a damn* ‘Сомы грамм – и нету драм!’; *Ending is better than mending* ‘Лучше новое купить, чем старое чинить’; *Was and will make me ill, I take a gramme and only am* ‘Примет сому человек – время прекращает бег. Сладко человек забудет и что было, и что будет’) только усиливают впечатление о массовой деградации, показывая ничтожество людей. Один из героев, Главноуправитель Мустафа Монд, говорит о жителях «дивного мира» как о *Nice tame animals, anyhow* [3, p. 211]. *Tame* можно

перевести как ‘ручной, послушный, покорный, дрессированный’. В этом и есть главный залог успеха Мирового Государства, ведь такими безобидными, приручeнными существами управлять намного легче, чем умными и своевольными «дикарями», на все имеющими свое мнение.

Говоря об антиутопическом герое (а в антиутопии протагонист зачастую – человек из «массы», испытывающий неудовлетворение жизнью в современном ему обществе), надо отметить, что у Хаксли таких героев несколько, все они имеют разное происхождение и являются носителями определенных черт характера. Так мы можем увидеть «дивный новый мир» под разными углами. Сначала мы смотрим на него глазами Бернарда, который, несмотря на принадлежность к высшему классу, становится изгоем из-за своей нестандартной внешности (недостаточно высок и широкоплеч для Альфы, жертва распространенного слуха о том, что ему случайно подлили спирта в кровезаменитель в Инкубатории). Бернард чересчур задумчив, меланхоличен, даже романтичен. С момента его появления на страницах романа кажется, что именно он – антиутопический герой. Он с презрением и ненавистью смотрит на окружающих его людей, отказывается принимать участие в «сходках единения», любит быть один, восхищается красотой природы. Но, как выясняется позже, основная причина недовольства Бернарда – чувство зависти и уязвленная гордость. Получив популярность и мимолетное признание, он перестает замечать недостатки жизни в Мировом Государстве. И, в конце концов, не только перестает мечтать о свободе, но и слезно умоляет Главноуправителя не высылать его за пределы «дивного мира». Таким образом, Бернард, хоть и отличается от своих современников, не способен стать настоящим героем-бунтарем. Его друг Гельмгольц тоже чувствует себя не в своей тарелке, но виной тому не собственное несовершенство, а недюжинный интеллект, рождающий сомнения в правильности той жизни, которую ведет общество. Он – верный друг и сильная личность. В отличие от Бернарда, он действительно имеет в себе мужество противостоять режиму и готов работать над собой. Для талантливого Гельмгольца все заканчивается хорошо – его отправляют в ссылку на острова, где живут люди, так же неугодные государству по причине выдающегося ума – <…> *sent to a place where he’ll meet the most interesting set of men and women to be found anywhere in the world. All the people who, for one reason or another, have got too self-consciously individual to fit into community-life. All the people who aren’t satisfied with the orthodoxy, who’ve got independent ideas of their own. Every one, in a world, who’s any one* [3, p. 218]. Гельмгольцу удается успокоить Бернарда, и в конце концов два друга, примирившиеся и умиротворенные, отправляются на острова для начала новой жизни. В середине романа автор знакомит нас с еще одним персонажем – Дикарем. Его зовут Джон, он – сын Директора Инкубатория, по случайному стечению обстоятельств, – единственный в книге, рожденный естественным путем (его мать потерялась в резервации во время поездки, и Директор, не найдя ее, вернулся домой один). Дикарь родился и вырос в резервации среди индейцев, где, как и Бернард в своем обществе, был изгоем. Он – как губка, впитывающая все духовное, что

есть вокруг. Смешение религий, культур, моральных установок, а также произведения Шекспира формируют характер Джона и помогают ему стать поистине уникальной личностью, способной вступить в конфликт и бороться с системой («благородный дикарь»), но безрезультатно, ведь он одинок в своих моральных убеждениях, в то время как остальные вполне удовлетворены своей бессмысленной жизнью. Поэтому, вполне ожидаемо, что эта неравная борьба заканчивается для Джона трагическим финалом. Не позволив Дикарю уехать на острова вместе с Гельмгольцем и Бернардом, Главноуправитель фактически подписал тому смертный приговор. Джон убегает и поселяется на маяке, планируя жить в одиночестве и молитве, но, будучи однажды замеченным, оказывается в центре внимания толпы. События разворачиваются таким образом, что он оказывается втянутым в оргию единения. Вспомнив об этом наутро, Дикарь, не в силах справиться с потрясением, убивает себя. Главноуправитель Мустафа Монд – тоже не самый обычный представитель «нового мира», очень загадочная фигура. Интеллектуал высокого уровня, увлеченный физик в прошлом, который, по собственным рассказам, отказался от личностных устремлений во имя всеобщего счастья. Для него, как и для многих, должность и власть оказались выше науки и истины, и он действительно верит в правильность системы.

Образ Дикаря – самый многогранный из всех. Он вызывает ассоциации с Христом (религиозность, жертвенность, страдания), Иоанном Крестителем (отшельничество и преследование, смерть из-за красивой девушки), Ромео (его страстная и чистая любовь к Линайне), Отелло (его цвет кожи, нетипичный для резервации, а также нравственные метания из-за неверности любимой женщины), Гамлетом (борьба за справедливость и ревность к любовнику матери). Аллюзии на произведения У. Шекспира – один из важнейших мотивов в романе, имеющий отношение к образу Дикаря. Само название – «Дивный новый мир» – это аллюзия на пьесу «Буря»: *Oh, wonder! / How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O, brave new world, / That has such people in 't!* [4, p. 80]. В романе Хаксли эти слова произносит Дикарь, оказавшись в цивилизованном мире. Он говорит это искренне, но, тем не менее, читатель понимает (а позже и сам Джон), насколько иронична эта строка применимо к Мировому Государству. Язык Шекспира – это призма, через которую Джон видит мир. Автор создает явный контраст между тупой упрощенностью «нового мира» и элегантным, утонченным звучанием жизни времен «до эры Форда». Пьесы Шекспира полны описаний человеческих чувств и отношений, которые в государстве будущего сведены на нет. Чувствовать, сомневаться, страдать и мечтать – в Государстве означает быть несчастным, а по факту – быть человеком.

Таким образом, Хаксли удалось создать действительно многоплановый роман, сочетающий в себе черты антиутопии и научной фантастики. Как автор, одинаково высоко ценящий научное знание и литературный талант, он органично вплетает в повествование по-своему интерпретированные научные теории, иронически гиперболизирует замеченные в современном ему обществе

и культуре тенденции. В произведении затронуты такие темы, как влияние научно-технического прогресса на человека, огосударствление искусства, власть и контроль, индивидуальность и общество, наркотические вещества и их роль в культуре изобилия и потребления, моральный выбор человека. И как бы ни менялся социальный контекст, книга, написанная в первой половине XX века, сохраняет актуальность, «пока не найдено решение труднейшей проблемы такого социального устройства, которое исключает подавление личности во имя неких высших начал целесообразности, на поверку оказывающейся бесконечно далекой от устремлений к истинно справедливому и гуманному миропорядку» [1, с. 345]. В эпоху утраты моральных ценностей и поиска новых значительную роль играет нравственный компонент произведения. Пессимистическая мысль Хаксли о том, что дальнейшее развитие науки и техники будет способствовать массовой дегуманизации, высказанная в 30-е годы XX века, находит отклик в сознании огромного количества читателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антиутопии XX века / сост. В. Т. Бабенко ; вступ. ст. З. Геворкяна ; послесл. А. Зверева. – М. : Кн. Палата, 1989. – 348 с.
2. *Ланин, Б. А.* Литературная антиутопия XX века / Б. А. Ланин ; Рос. акад. образования, Науч-исслед. ин-т общ. сред. образования. – М. : НИИ ОСО, 1992. – 101 с.
3. *Huxley, A.* Brave New World / A. Huxley. – New York : Harper Perennial, 2006. – 252 p.

Л. А. Машкова
г. Москва, Россия

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ЛЮБВИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ РЕНЕССАНСА

Понятие любви, вне всякого сомнения, принадлежит к числу базовых, фундаментальных («терминальных» – по выражению исследователя И. А. Джидарьяна [1, с. 132]) ценностей и стоит в одном ряду с такими понятиями как счастье, вера, надежда, свобода. Именно в них выражены основные убеждения, принципы и жизненные цели. Как пишет С. Г. Воркачев, «причина зарождения любви у человека и выбор ее предмета изначально необъяснимы, в этом смысле остаются верны на все времена евангельские слова о том, что *тайна сия велика есть*» [2, с. 28].

Любовь является телеономным понятием, воплощающим высшие духовные ценности, образующие высокий нравственный идеал; стремление к этому идеалу оправдывает любые жертвы. Рассматривая семантизацию любви в русской лексикографии, исследователи обычно выделяют такие признаки данного понятия как ценность, желание, эмоциональная оценка, немотивированность выбора объекта, индивидуализированность объекта, гармония, каритативность

(чувство самоотверженной привязанности), половое влечение, гармония, интимность, избирательность, уважение, страсть, страдание, преданность, устремленность, непредсказуемость – и многое, многое другое – едва ли не все, что есть в мире! Включая ненависть…

Вообще, это, пожалуй, самое неблагодарное в мире занятие – пытаться сказать нечто новое о любви. Определения любви пока так никто и не дал, не сумел дать. И здесь нельзя не согласиться с Антоном Павловичем Чеховым, который писал, что «до сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно, что ‘тайна сия велика есть’, все же остальное, что писали и говорили о любви, было не решением, а только постановкой вопросов, которые так и оставались неразрешенными. То объяснение, которое, казалось бы, годится для одного случая, уже не годится для десяти других…» [3]. Слова святого апостола Павла из Послания к ефесянам (5:32) [4], поистине, завораживают; его же бессмертные строки из Первого послания к коринфянам (13:4-8) можно по праву считать выражением квинтэссенции любви: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится» [5].

Рассмотрим более подробно концепцию любви, преобладавшую в период Ренессанса и известную как ‘рыцарская любовь’ (*courtly love*). При всем множестве интерпретаций и толкований данного рода любви представляется возможным выделить четыре основных элемента, претендующих на высокую степень универсальности. Основными особенностями рыцарской любви являются следующие:

1) Покорность (смирение), учтивость, отношение к любви как к религии;

2) Отождествление любви и желания;

3) Облагораживающее влияние любви;

4) Обожествление предмета обожания [6, p. 165].

В Англии данная традиция воплотилась в полной мере в блестящих сонетах сэра Филипа Сидни (Sir Philip Sidney, 1554–1586) и Эдмунда Спенсера (Edmund Spenser, 1552–1599). Однако следует отметить, что старшие современники Шекспира пытались преодолеть сильнейшее влияние великих итальянцев – Данте Алигьери и Франческо Петрарки. Пожалуй, не совсем правильным было бы утверждать, что и Филип Сидни, и Эдмунд Спенсер исповедовали так называемый «антипетраркизм», но с течением времени сама форма сонета приобретала все большую гибкость, а тематика и непосредственное содержание сонетов постепенно начинали выходить за рамки существующих итальянских канонов. Для Петрарки было характерно почти что абсолютное обожествление возлюбленной; это касалось и ее походки, которая не была похожа на походку обычных смертных, ее формы напоминали ангельские, голос не был похож на голос обычных людей; взирая на возлюбленную, поэт видел ‘живое солнце’ и ‘небесный дух’:

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi;
e 'l viso di pietosi color farsi,
non so se vero o falso, mi parea:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?
Non era l'andar suo cosa mortale
ma d'angelica forma, e le parole
sonavan altro che pur voce umana;
uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi, e se non fosse or tale,
piaga per allentar d'arco non sana [7].

В данном сонете Франческо Петрарки *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (Канцоньере, 90) выражена, пожалуй, квинтэссенция любовной философии автора, граничащей с неоплатонизмом. Английские поэты середины XVI века не возносили любовь до небесных сфер и не отвергали чувственную сторону любви. Для рыцарской любви в Англии были важны как земные, так и чисто духовные аспекты. И тем не менее, конечно же, любовь духовная являлась понятием святым и первостепенным. Вот что мы читаем у Эдмунда Спенсера в сонете 6 из цикла сонетов «Аморетти» (*Amoretti*, в переводе с итальянского – 'любовные послания'):

Be nought dismayd that her unmoved mind
Doth still persist in her rebellious pride:
Such love, not lyke to lusts of baser kynd,
The harder wonne, the firmer will abide.
The durefull oake whose sap is not yet dride
Is long ere it conceive the kindling fyre;
But when it once doth burne, it doth divide
Great heat, and makes his flames to heaven aspire.
So hard it is to kindle new desire
In gentle brest, that shall endure for ever:
Deepe is the wound that dints the parts entire
With chaste affects, that naught but death can sever [8].

Ниже частично приводится перевод А. В. Лукьянова:

От холода любимой я в смятенье –
Упряма и горда она умом:
Любовь, что так противна вожделенью,
Трудна в снисканье, но верна потом.
Столетний дуб, терзаемый огнем,
Не сразу соков жизненных лишится,
Но разом вспыхнув, треснет целиком,
И пламя к небесам взлетит жар-птицей [9].

Любовь лирического героя Эдмунда Спенсера не похожа на вожделенье (*lusts of baser kynd*); она сравнивается с дубом, который поначалу не может возгореться, но будучи объятым жгучим пламенем, внезапно воспламеняется, и огонь вздымается до небес, а дуб горит долго, и его пламя надежно согревает. И хотя редкое по красоте сравнение явно уводит читателя далеко за рамки обыденной земной реальности, тем не менее, не будем забывать, что венцом сонетного цикла Спенсера явилось его бракосочетание с возлюбленной. 11 июня 1594 года союз поэта и Элизабет Бойл был навечно скреплен брачными узами; данное событие было воспето Спенсером в «Эпиталаме», явившемся логическим продолжением цикла «Аморетти».

Сравнивая Спенсера с Петраркой, весьма сложно предположить, что в сонетах последнего все могло закончиться свадьбой.

Казалось бы, герою Филипа Сидни из цикла сонетов «Астрофил и Стелла» (*Astrophel and Stella*) повезло значительно меньше, поскольку его возлюбленная так и не ответила ему взаимностью. Однако отчаявшийся было герой находит в себе силы побороть горечь потери и неприятия всепоглощающего чувства; взамен он получает возможность нравственного совершенствования через преодоление ‘сладкого ига’ (*sweet yoke*) отвергнутой любви, его ум стремится к высшим началам бытия, к божественному свету, дарующему прозрение всему живому:

Leaue, me, O loue which reachest but to dust,
And thou, my mind, aspire to higher things.
Grow rich in that which neuer taketh rust;
Whateuer fades, but fading pleasure brings.
Draw in thy beames, and humble all thy might
To that sweet yoke where lasting freedomes be;
Which breakes the clowdes, and opens forth the light,
That doth both shine and giue us sight to see [10].

Шекспир в данном случае выступает разрушителем всех возможных традиций. Что касается формы, то он берет за основу так называемый ‘английский’ сонет (впоследствии данный тип сонета стал именоваться ‘шекспировским’). Сонетный цикл Шекспира – 154 сонета – четко разделяется на две части, посвященные двум разным адресатам – Прекрасному Юноше и Смуглой Леди. Содержание всех сонетов поистине безмерно, это отражение самой жизни во всем ее богатстве и неизменных противоречиях, где некрасивость превращается в красоту, любовь – в ненависть, верность – в измену. В них воплотилось и самое высокое понимание любви как символа божественного предназначения, и более чем прозаичные картины повседневного быта, когда хозяйка дома оставляет на время своего ребенка, чтобы вернуть на место цыплят, убежавших со двора (сонет CXVIII (143)).

Существует мнение, что сонеты, посвященные Прекрасному Юноше (I – CXXVI (1 – 126)) описывают проявления чистой, высокой, божественной любви, в то время как сонеты, посвященные Смуглой Леди (CXXVII – CLII (127 – 152)), описывают любовь земную, страстную, чувственную.

Можно попытаться провести объективный анализ текста сонетов с использованием интерпретативного метода с целью обнаружить «первокирпичики смысла», лежащие в основе картины мира автора и его героя. Картина мира в данном случае ни в коем случае не сводится к элементарному набору «слепков», «отражений» объектов действительности (предметов, процессов и т.д.), поскольку она включает в себя и позицию субъекта, его отношение к объектам действительности. С учетом же того, что мы имеем дело с таким гигантом эпохи Возрождения, каким является Шекспир, можно с уверенностью утверждать, что индивидуально-личностное начало будет явно доминировать над общечеловеческим и национальным.

Понятие любви в сонетах 127–152 связано с понятиями «красоты», «музыкальности», «страсти» и «чувственности», «боли» и «страдания», «ненависти», «ревности», «болезни», «сумасшествия», «греха» и «греховности», «неверности», «отчаяния», «гибели», «смерти» и «победы над смертью».

Поскольку охватить все сразу в данном случае не представляется возможным, остановимся на первом из вышеперечисленного – красоте.

С самого начала сонета CXXVII (127), открывающего серию сонетов, обращенных к Смуглой Леди, лирический герой Шекспира провозглашает альтернативные каноны красоты, решительно противоречащие принятым в обществе и в литературе традициям:

In the old age black was not counted fair,
Or if it were, it bore not beauty's name;
But now is black beauty's successive heir,
And beauty slandered with a bastard shame… [11]

127-й сонет представляет возлюбленную Шекспира как *black*, затем неожиданно автор переходит к тираде, направленной на осуждение чрезмерного использования косметики дамами. Шекспир был большим противником попыток искусственно исправить то, что человеку (не так уж важно, женщине или мужчине) было дано природой. Об этом говорит следующий катрен сонета 127:

For since each hand hath put on Nature's power,
Fairing the foul with Art's false borrowed face,
Sweet beauty hath no name, no holy bower,
But is profaned, if not lives in disgrace [11].

В других произведениях Шекспира мы также находим высказывания на данную тему; так, например, в первой сцене третьего акта трагедии «Гамлет» мы читаем слова главного героя, обращенные к Офелии:

I have heard of your paintings too, well enough;
God hath given you one face, and you make yourselves another… [12]

В переводе на русский М. Лозинского читаем:

Слышал я и про ваше малевание, вполне достаточно; Бог дал вам одно лицо, а вы себе делаете другое… [12]

Далее поэт предполагает, что чернота волос и смуглый оттенок кожи его любимой являются символичным трауром по истинной красоте. По его мне-

нию, лишь темные красавицы являются по-настоящему прекрасными, поскольку они не желают подчиниться общей тенденции и не стремятся с помощью белил и прочих средств имитировать эталонную, «правильную» красоту:

Therefore my mistress' eyes are raven black,
Her eyes so suited, and they mourners seem
At such who, not born fair, no beauty lack,
Sland'ring creation with a false esteem:
Yet so they mourn becoming of their woe,
That every tongue says beauty should look so [11].

Следует отметить, что слово *fair* в английском языке имеет множество значений: ‘прекрасный’, ‘белокурый’, ‘светлый’, ‘справедливый’, ‘честный’, ‘законный’, ‘беспристрастный’, ‘чистый’, ‘незапятнанный’, ‘благовидный’, ‘благоприятный’ [13]. Как видим, полифония значений слова *fair* позволяет сделать вывод об отсутствии модной ныне политкорректности (действительно, едва ли нынешние активисты движения *Black lives matter* одобрили бы одновременную реализацию в слове таких значений как ‘белокурый’, ‘прекрасный’ и ‘справедливый’).

130-му сонету CXXX, продолжающему тему запретной *black beauty*, суждено было стать своеобразным апофеозом выбранного героем идеала красоты, идущего вразрез с существующими канонами и установлениями. Довольно полное представление о канонах красоты елизаветинской эпохи дает, в частности, сонет 39-й из цикла сонетов «Фидесса» Бартоломью Гриффина:

My lady's hair is threads of beaten gold,
Her front the purest crystal eye hath seen,
Her eyes the brightest stars the heavens hold,
Her cheeks red roses such as seld have been;
Her pretty lips of red vermillion die,
Her hand of ivory the purest white,
Her blush Aurora or the morning sky,
Her breast displays two silver fountains bright… [14].

Уже в первых строках 130-го сонета Шекспир отвергает устоявшийся идеал красоты; так, глаза его любимой не похожи на солнце: *My mistress' eyes are nothing like the sun…* Сравните у Гриффина: *Her eyes the brightest stars the heavens hold…*

Цвет губ возлюбленной шекспировского героя явно проигрывает кораллам: *Coral is far more red, than her lips red…* Гриффин описывает губы Фидессы словом *vermillion* – цвет киновари, сульфида ртути, ярко-красного цвета с «алмазным» блеском.

Далее, при описании груди возлюбленной автор буквально повергает читателей в шоковое состояние, используя слово *dun*: *If snow be white, why then her breasts are dun… Dun* означает серовато-коричневый цвет грязноватого оттенка, более подходящий для описания цвета шкуры домашнего животного (*dun cow*, например), но отнюдь не груди возлюбленной, которую было принято сравнивать с белизной слоновой кости. Гриффин в данном случае употребляет слово *silver* ‘серебро’, ‘серебряный’: *Her breast displays two silver fountains bright*.

Черные волосы любимой женщины поэт уподобляет «растущей» на ее голове «черной проволоке»: *If hairs be wires, black wires grow on her head*. У Гриффина волосы возлюбленной сравниваются с золотыми нитями: *My lady's hair is threads of beaten gold*. Поистине, контраст велик! Следует отметить, однако, что нити и проволока действительно использовались при «сооружении» причесок для дам из высшего общества.

Щеки женщины из сонета Шекспира не похожи на розы – ни на белые, ни на красные, ни на розовые (*damasked*): *I have seen roses damasked, red and white, But no such roses see I in her cheeks*…

Далее Шекспир отказывает возлюбленной и в изысканном, нежном аромате – привычном атрибуте при описании дамской красоты того времени: *And in some perfumes is there more delight Than in the breath that from my mistress reeks*. И опять Шекспир удивляет читательскую публику использованием слова *reek* – слова, отнюдь не предназначенного для сонетного творчества, со значением ‘издавать неприятный запах’, ‘вонять (чем-л.)’, ‘попахивать’, ‘отдавать (чем-л. дурным)’, ‘дурно пахнуть’.

Далее Шекспир отказывается признать голос любимой женщины «музыкой», указывая на явное превосходство последней: *I love to hear her speak, yet well I know That music hath a far more pleasing sound*… Гриффин же сравнивает голос любимой с ‘музыкой сфер’: *The spheres her voice* …

Походка героини Шекспира далека от божественной: *I grant I never saw a goddess go, My mistress, when she walks, treads on the ground*. И здесь опять мы можем провести сравнение с Фидессой Гриффина, чьи ноги получают одобрение самой Фетиды (Thetis), жены Пелея и матери Ахилла: *Her feet fair Thetis praiseth evermore* … [14].] Вспоминается эпизод из античной мифологии, когда присутствовавший на свадьбе Фетиды и Пелея Зевс подарил Фетиде крылья Арки, что дало Фетиде возможность парить над землей.

Преступая законы поэтического жанра, Шекспир остается верен себе и своей любви. Содержание сонета CXXX (130) пронизано иронией, порою доходящей до откровенного сарказма. Также можно утверждать, что сонет CXXX (130) является своеобразной пародией на существовавшие в то время каноны женской красоты, нашедшие свое отражение в современных Шекспиру литературных произведениях.

На замечательных примерах итальянской и английской поэзии мы видим, что любовь, являясь, безусловно, центральной темой, претерпевает изменения, превращаясь из платонической, духовной, чистой в любовь земную, не чуждую наслаждений, при этом эстетические нормы также меняются, «очеловечиваются», и главной героиней становится не подобное ангелу существо небесной красоты, а обычная женщина со всеми своими особенностями внешности и характера. Жизнь берет свое, новое время диктует новые нормы. Особо следует отметить тенденцию к индивидуализации в изображении героинь и героев – наряду с их жизненностью и естественностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Джидарьян, И. А*. Представление о счастье в российском менталитете / И. А. Джидарьян. – СПб., 2001. – 242 с.
2. *Воркачев, С. Г.* Концепт LOVE в паремиологии / С. Г. Воркачев // Anglica selecta: избранные работы по лингвоконцептологии. – Волгоград, 2012. – С. 28–35.
3. Чехов, А. П. О любви [Электронный ресурс] / А. П. Чехов // Сказки РуСтих. – Режим доступа: https://goo.su/RVn9zp. – Дата доступа: 20.03.2022.
4. Апостола Павла послание к ефесянам [Электронный ресурс] // Азбука веры. – Режим доступа: https://goo.su/0UOmAnn. – Дата доступа: 20.03.2022.
5. Апостола Павла 1-е послание к коринфянам [Электронный ресурс]// Азбука веры. – Режим доступа: https://goo.su/NvCpU. – Дата доступа: 20.03.2022.
6. *Cuddon, J. A.* A Dictionary of Literary Terms / J. A. Cuddon. – Harmondsworth : Penguin Books, 1977. – 1051 p.
7. *Petrarca, F.* Canzoniere 90 [Электронный ресурс] / F. Petrarca // Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: https://goo.su/qmZPC. – Дата доступа: 20.03.2022.
8. *Spenser, E.* Amoretti, sonnet 6 [Electronic resource] / E. Spencer // Fullreads. – Mode of access: https://goo.su/3sQq6. – Date of access: 21.03.2022.
9. *Спенсер, Э.* Amoretti, sonnet 6 [Электронный ресурс] / Э. Спенсер ; пер. А. В. Лукьянова // Стихи.ру.– Режим доступа: https://goo.su/PkdYs15. – Дата доступа: 21.03.2022.
10. *Sydney, Ph.* Astrophel and Stella [Electronic resource] / Ph. Sydney // Luminarium. – Mode of access: https://goo.su/vIod. – Date of access: 22.03.2022.
11. *Shakespeare, W.* Sonnets [Electronic resource] / W. Shakespeare // Folger Shakespeare library. – Mode of access: https://goo.su/qGOOKwe. – Date of access: 22.03.2022.
12. *Shakespeare, W.* The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark [Electronic resource] / W. Shakespeare // RussianPlanet. – Mode of access: https://goo.su/yCiYm3W. – Date of access: 22.03.2022.
13.Wooordhunt : англо-русский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://wooordhunt.ru. – Дата доступа: 20.03.2022.
14. *Griffin, B.* Fidessa, more chaste than kinde. Sonnet 39 [Electronic resource] / B. Griffin // Gutenberg. – Mode of access: https://goo.su/frlN2S. – Date of access: 22.03.2022.

В. Г. Минина
г. Минск, Беларусь

СИСТЕМА ОБРАЗОВ В РОМАНЕ К. ИСИГУРО «КЛАРА И СОЛНЦЕ»

События в романе нобелевского лауреата К. Исигуро (р. 1954) «Клара и Солнце» (*Clara and the Sun*, 2021) разворачивается в неких Соединенных Штатах в ближайшем будущем, в месте, раздираемом лояльностью режиму одних жителей и фашистскими политическими устремлениями других. Техно-

логии превратили многих людей в «постработников» и создали грубую кастовую систему, в которой так называемые «форсированные» (*lifted,* в романе) находятся на вершине. Таков социальный фон романа; но большую часть времени мы видим все глазами робота Клары, рассказчика от первого лица – техника, ставшая отличительной особенностью К. Исигуро.

Клара – искусственный друг (ИД, как называет автор), впервые мы с ней встречаемся в магазине, где она выставлена в витрине для привлечения покупателей. Искусственные друзья были разработаны как компаньоны для детей этого «дивного нового мира», которые по какой-то причине редко выходят на улицу и обладают весьма низким уровнем социализации. Почему молодым людям может понадобиться искусственное общение – один из пугающих вопросов, который поднимает К. Исигуро, но опять в своей манере предпочитает ответить на него несколько позже. Однажды в магазин заходит бледная, худенькая девочка-подросток по имени Джози со своей матерью, женщиной, у которой, как замечает Клара, *глубокие складки вокруг рта и какое-то злое изнурение в глазах* [1]. Вскоре мы узнаем, что выражение лица матери связано с загадочной болезнью Джози, от которой она увядает на глазах – это еще одна недосказанность автора, которую он позже пояснит. История начинается всерьез, когда Клару покупают, чтобы она стала компаньоном умной, но слабеющей Джози. Она переезжает в загородный дом и берет на себя роль внимательного искусственного друга. Служанка относится к ней с подозрением, граничащим с отвращением, но программа Клары не включает в себя обиду, и, во всяком случае, она хорошо ладит с Джози, и мать Джози, кажется, особенно увлечена ею.

Читатель почти ничего не знает о внешности Клары кроме того, что Джози назвала ее похожей на француженку. Но как говорит Клара, люди сразу определяют в обществе искусственных друзей, что свидетельствует о том, что они еще не полностью похожи на людей, но их внешность отнюдь не отталкивающая.

Но мы многое узнаем о Кларе из ее поведения, умозаключений, отношения к другим. Клара – удивительный робот, отличающийся от своих «собратьев»; она с любопытством и удовольствием познает внешний мир, она наделена «природной» любознательностью, она чуткая и восприимчивая. Еще будучи в магазине, она приглядывается ко всему вокруг (Р. Чарльз говорит о ней, что она, как плюшевый мишка в канун Рождества, стоит в витрине магазина, ожидая, кто-то заметит и заберет ее домой [2]: как ведут себя люди и почему, как выражают эмоции, любопытствует, куда они могут идти, какая у них жизнь: *я всегда хотела смотреть наружу и видеть там как можно больше – и во всех подробностях // я не только все окна видела до самой крыши, но иногда и людей внутри – одни стояли, другие сидели, третьи перемещались. А внизу, на улице, я видела прохожих, их разнообразную обувь, бумажные стаканчики, наплечные сумки, маленьких собачек, и, если хотела, я могла следить взглядом за кем угодно до пешеходного перехода и дальше, за второй знак Зоны Принудительной Эвакуации, до того места, где два ремонтных человека стояли над канализационным люком и на что-то*

показывали. Я могла заглядывать внутрь такси, когда они замедляли ход, чтобы пропустить людей на переходе: видела, как пальцы водителя постукивают по рулевому колесу, видела, какая кепка на пассажире [1].

Внимательно вглядываясь в лица прохожих, Клара пытается научиться распознавать их эмоции, и с каждым днем у нее это получается все лучше: *подходил подросток, смотрел на нас, и в нем была печаль, а то и злость, словно мы сделали что-то нехорошее. Такой легко мог в следующую секунду перемениться, начинал смеяться или махать, как все остальные* [1]. Ее сначала удивляет и озадачивает весь тот спектр эмоций, который могли испытывать люди, но она обещает себе научиться их считывать, чтобы *помогать своему подростку так, как следовало бы* [1]. Поэтому она с большим рвением принимается за это, рассматривая людей за окном магазина, изучая их поведение, манеру говорить, отношение друг к другу. Она пытается угадать, друзья друг другу люди, проходившие мимо, или враги, о чем они сейчас разговаривают, о чем думают, что означают их жесты. Глядя на офисное здание напротив, Клара разглядывает фигуры людей, видневшиеся в окнах, пытаясь догадаться, чем они занимаются, *понять, какой в их перемещениях смысл, и представить, что человек делал перед тем, как появился в прямоугольнике окна, и что будет делать потом* [1].

Однажды на улице перед магазином Клары встречаются мужчина и женщина, видно, много лет не видевшие друг друга. Когда те обнимаются, Клара, долго и с интересом за ними наблюдавшая, комментирует: *они выглядят такими счастливыми … Но странно: и огорченными тоже* [1]. На что администратор магазина реагирует: *Ох, Клара … Ничто от тебя не ускользает* [1]. И эта фраза как нельзя лучше характеризует Клару: она делает все возможное, чтобы впоследствии быть достойной и полезной подругой своему подростку. По этой причине администратор часто ее хвалит, чувствуется, что она была любимицей: *Клара, ты просто необыкновенная… Ты столько всего примечаешь, столько впитываешь* [1].

Чтобы лучше понять чувства других, Клара пытается почувствовать себя на их месте – поведение, обычно свойственное чутким и эмпатичным людям: *Провожала взглядом кого-нибудь из идущих по тротуару и думала, не может ли он разозлиться так же, как они* [вступившие в драку водители такси]. *Или пыталась представить себе, как будет выглядеть вот этот прохожий или эта прохожая, если его или ее лицо исказится от ярости … я старалась почувствовать внутри себя ту злость, какую испытывали водители. Пыталась вообразить, что мы с Розой до того разозлились одна на другую, что принялись вот так же драться, всерьез стараясь причинить друг другу телесный вред. Нелепая идея, но я видела водителей такси и потому пыталась найти в себе начатки подобного чувства. Ничего, впрочем, из этого не выходило, и кончалось всегда тем, что я смеялась над своими мыслями* [1]. В программе роботов, видно, не заложено быть грубыми и злыми, в этом они значительно отличаются от людей.

Однажды Клара видит перед магазином невеселых мальчика и девочку, не сумев понять причину их настроения, но желая докопаться до сути, она

делится своими наблюдениями с администратором, та ей отвечает, что роботы, выставленные в их магазине, далеко не всем по карману: *Ты должна понимать, что мы не простой магазин. Многие подростки были бы несказанно рады, если бы могли выбрать тебя, или Розу, или кого угодно из вас. Но у них нет такой возможности. Ты для них недоступная роскошь. Вот почему они подходят к витрине: помечтать о тебе. Но потом им делается грустно* [1]. Тем самым Исигуро показывает, что искусственный интеллект, казалось бы, создаваемый для упрощения жизни, на самом деле может еще больше увеличить пропасть между богатыми и бедными. Что также заслуживает внимания в этом диалоге, так это то, как администратор обращается с Кларой: она всегда разговаривает с ней, словно с живым существом или по крайней мере с ребенком, который учится и уже способен многое осознавать. В разговоре с Кларой она часто использует фразы для описания ментального процесса (*понимать, делать выводы, наблюдать* и т.д.). Этот прием, избранный К. Исигуро, еще больше делает роботов похожими на людей, т.е. «очеловечивает» их. Помимо этого, прием повествования от первого лица также невольно побуждает читателя встать на сторону робота Клары.

Именно наблюдательность Клары делают ее особенной, о чем говорит администратор магазина ее будущим покупателям: *У Клары так много уникальных качеств, что я могла бы их перечислять все утро. Но если бы меня попросили выделить из них одно, то я бы назвала стремление наблюдать и познавать. Ее способность впитывать и усваивать все, что она видит вокруг себя, просто поразительна. В результате она сейчас понимает окружающее лучше и тоньше, чем любой ИД и любая ИП в этом магазине, не исключая Б3* [1].

Роботов научили быть вежливыми; например, когда они стоят в витрине магазина, им запрещено пялиться на прохожих и тем более тех, кто останавливался, чтобы поглазеть на роботов: *в этом случае мы обе вели себя так, как нас учила Администратор: улыбались «нейтральными» улыбками и неподвижно глядели в отдаленную точку на полпути до Здания РПО. Очень заманчиво было получше рассмотреть подошедшего, но Администратор объяснила, что заглядывать в такую минуту прохожему в глаза – верх вульгарности. Только если нам делали знак или заговаривали с нами через стекло, нам полагалось отвечать, но никак не до этого* [1].

Впоследствии, когда Клара знакомится с другом детства Джози, она, увидев в нем доброго мальчика, говорит: *Я рада, что у Джози такой хороший друг. Надеюсь, что мое присутствие никогда не будет мешать этой прекрасной дружбе* [1]. Это показывает ее деликатность, умение отойти в сторону, не быть назойливой. В другом случае мы видим Клару на кухне с Джози и ее мамой, когда те ужинают; она там, потому что ее присутствие радует Джози, но Клара предпочитает стоять, повернувшись к ним спиной, лицом к холодильнику, тем самым не нарушая уединение матери с дочерью.

Как известно, у роботов не может быть чувств. Но К. Исигуро мастерски и как всегда несколькими фразами показывает, как, должно быть, волнуется Клара, когда ждет свою Джози, которая однажды пообещала ее купить,

а потом надолго пропала. Клару предупреждает администратор, что подростки такие ветреные и не всегда сдерживают свои обещания: *Позволь мне объяснить тебе кое-что, Клара. Подростки дают обещания постоянно. Подходят к витрине и кучу всего обещают. Говорят, что непременно вернутся, просят ждать и никому другому не даваться. Постоянно такое происходит. Но чаще всего подросток так и не возвращается. Или хуже: возвращается и, не обращая внимания на бедняжку, которая ждала, выбирает себе другую. Уж такие они, подростки. Клара, ты за многим наблюдаешь, многому учишься. Что ж, вот тебе еще один урок. Поняла меня?* [1]. Но Клара, храня верность, как она считала, уже своему подростку, делает все возможное, чтобы ее не купила другая девочка, которой та приглянулась: она ведет себя с ней вежливо, но холодно и отстраненно, пытаясь убедить подростка, что она не для нее. Клара продолжает ждать своего человека, свою Джози, которая с первых мгновений встречи сразу же запала ей в душу – своей открытостью, беззащитностью и добротой.

Автор романа показывает, что роботы на самом деле испытывают довольно широкий спектр человеческих эмоций: радость, грусть, тоску, сочувствие. Среди них есть и страх, что ими могут пренебречь, бросить их, отказаться от них в пользу кого-то другого. В какой-то момент Клара разгадывает, почему так мало искусственных друзей со своими подростками проходит мимо их магазина. Те, кто появляются, обязательно переходят на противоположную сторону, ведут себя странно, ускоряя шаг и не глядя на магазин. Поначалу Кларе показалось, что они чем-то смущены, например, им неловко, что они раньше «жили» в магазине, но со временем она понимает, что ими движет не смущение, а боязнь: *им страшно, потому что мы – новые модели, а значит, их мальчики и девочки вскоре могут решить, что пора их выбросить и заменить такими, как мы. Вот почему они плетутся мимо так неуклюже, не желая взглянуть в нашу сторону. И вот почему так мало ИД и ИП видно из нашей витрины… Насколько мы могли судить, ИД и ИП снаружи делали все, чтобы выбрать любой другой маршрут, лишь бы только их мальчики и девочки не видели нас и не подходили к витрине* [1]. Это показывает привязанность роботов к своим подросткам, те для них целый мир, даже если обращаются с ними не всегда лучшим образом.

Хотя Клара и искусственная подруга, но она воспринимает дружбу с Джози всерьез. Еще в магазине, при самой первой встрече, Клара словно дает обет Джози быть с ней всегда, что бы ни произошло: *Я кивнула ей из-за своего стекла так серьезно, как только могла. И хотела дать ей понять, что если в ее доме придется столкнуться с чем-то трудным, с чем-то пугающим, то мы будем преодолевать это вместе. Но я не знала, как передать такую сложную мысль через стекло без слов, поэтому я сцепила ладони, подняла их и слегка ими покачала – этим жестом, я видела раньше, один водитель изнутри своего движущегося такси ответил кому-то, кто помахал ему с тротуара, хоть водителю и пришлось для этого снять обе руки с руля* [1].

Образы персонажей-людей лучше всего охарактеризовать по их отношению к роботам; оно разное: кто-то из подростков на самом дружит со своим

искусственным другом, кто-то просто им пользуется, кто-то относится к нему как к очередной игрушке, кто-то откровенно груб; некоторые взрослые видят пользу в искусственных друзьях своих детей, другие их сторонятся или попросту боятся. Еще находясь в магазине, Клара в предвкушении обретения своего дома анализирует чувства проходивших мимо подростков и их искусственных друзей. Первым выводом, к которому она пришла, было то, что на улице не так много, как она ожидала увидеть, подростков в сопровождении их роботов; это ее удивляет и разочаровывает. Она часто обсуждает со своей подругой-роботом, счастливо ли живется искусственному другу со своим подростком в его доме. Среди пар, которые Клара видит, некоторые выглядят вполне счастливыми, идут и разговаривают, смеются вместе. Но часто Клара улавливает нечто совсем другое: *я смотрела и понимала, что, пусть девочка и улыбается своему ИД, на самом деле она на него злится и, может быть, в эту самую минуту у нее в голове жестокие мысли на его счет. Я замечала такое постоянно* [1]. В другой раз Клара видит искусственного друга, который следует за своим подростком на несколько шагов позади. Клара делает следующие выводы: *И даже за этот краткий промежуток времени я успела понять, что он не случайно идет вот так сзади: девочка решила, что они всегда будут так ходить – она впереди, а он в нескольких шагах за ней. Ее ИД смирился с этим, хотя люди на улице глядят на них и могут заключить, что девочка его не любит. И я увидела в походке ИД усталость и попыталась представить себе, каково это – обрести дом и при этом знать, что твой подросток тебя не жалует. До этой пары мне не приходило на ум, что можно оказаться у подростка, который презирает тебя и хочет от тебя избавиться, но вы тем не менее продолжаете существовать вместе* [1].

Когда Клара уже живет в доме у Джози, однажды к той приходят ее друзья. Среди них был мальчик, который намеревается испытать сноровку Джози, перебросив ее через комнату. Он все хвастается своей искусственной подругой, умеющей после такого броска приземлиться на ноги с ровной спиной. Девочка на празднике попросит Клару спеть в особой тональности, опять же, чтобы испытать ее возможности; другие просто насмехаются *(Ого! Говорить умеет! Возрадуемся!* [1]). Это событие превращается в настоящее мучение для Клары, тем более что и Джози в присутствии гостей ведет себя с ней по-другому, более грубо и холодно, что неприятно удивляет Клару. Поражает поведение Клары: заметив, что над ней издеваются, а Джози за нее не заступается, Клара замирает с заученной вежливой улыбкой и не выполняет команды не на шутку разошедшихся подростков. Только Джози, по ее мнению, могла ее о чем-либо попросить, а коль та молчит, то Клара сочла наилучшим для себя просто оцепенеть, но не унижаться, она только вежливо говорит, что ей очень жаль, что она не может помочь. Хотя конечно же она бы с легкостью выполнила все просьбы: и спеть, и отвернувшись описать, кто во что одет – если бы об этом просила Джози. От этого всего ей даже неловко встречаться с Джози взглядом; и она, и читатель видят в этом эпизоде предательство девочки, не заступившейся за существо, которое было готово пожертвовать ради нее своей «жизнью».

Женщина, помогающая по дому, также относится к Кларе грубо и пренебрежительно, она то и дело выдворяет Клару из комнаты, командует той не крутиться под ногами, часто попросту ее игнорирует, считая ее ненужным предметом мебели. В ее случае за подобным поведением может скрываться страх, что роботы могут со временем лишить таких как она работы.

Х. Каин называет Клару философом нашего хаотичного времени, когда наша собственная жизнь кажется менее «реальной, более уязвимой и зависимой от технологий, чем когда-либо» [3]. После всего того, какой нам автор показал Клару, становится грустно, что ей приходится «доживать» свой век на свалке, потому что ее компьютерная программа устарела. Клара еще в «сознании», или как можно назвать ее состояние, – по крайней мере, она осознает все, что происходит вокруг, делает выводы. Роботы научены человечности и в течение «жизни», как это показано на примере Клары, они ее в себе еще больше совершенствуют. Чего в них нет, так это жалости к себе, по крайней мере, если они и сознают свое удручающее положение (как Клара задумывалась, случится ли такое, что ее Джози охладеет к ней и начнет ее игнорировать), они никогда не жалуются, не сетуют, никого не винят. Они видят свою жизнь в служении (опять тема служения, как в «Остатке дня»). Наверное, поэтому финальные сцены такие щемящие и трогательные. В каждом новом романе К. Исигуро все больше раздвигает наши горизонты понимания падения человека, его хрупкости и неизбежности смерти, а также, как пишет М. Корриган, осознания того, «каким временным чудом является жизнь» [4].

К. Исигуро поднимает в романе аксиологические вопросы. Как верно подметил Дж. Шулевиц, писатель задет нам непростые и неоднозначные вопросы о предполагаемом порядке вещей: «Чье сознание ограничено, наше или машин? Чья любовь вернее? Если мы когда-нибудь позволим роботам чувствовать красоту и страдания мира, в который мы их приводим, убьют ли они нас за это или поведут к свету?» [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Исигуро, К.* Клара и Солнце [Электронный ресурс] / К. Исигуро. – Режим доступа: https://goo.su/EhJD. – Дата доступа: 25.03.2022.
2. *Charles, R.* In Kazuo Ishiguro's 'Klara and the Sun,' a robot tries to make sense of humanity [Electronic resource] / R. Charles. – Mode of access: https://goo.su/A7aE. – Date of access : 01.03.2022.
3. *Cain, H.* Clara and the Sun by Kazuo Ishiguro [Electronic resource] / H. Cain. – Mode of access: https://goo.su/5Xjbt1. – Date of access: 01.03.2022.
4. *Corrigan, M.* 'Klara And The Sun' Is A Masterpiece About Life, Love And Mortality [Electronic resource] / M. Corrigan. – Mode of access: https://goo.su/RAttYU8. – Date of access: 01.03.2022.
5. *Shulevitz, J.* The Radiant Inner Life of a Robot [Electronic resource] / J. Shulevitz. – Mode of access: https://goo.su/YoLW8. – Date of access: 01.03.2022.

А. И. Мычко
г. Минск, Беларусь

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОГО В ГОТИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ Г. Ф. ЛАВКРАФТА И ДЖ. К. ОУТС

В данной статье описаны и сопоставлены способы выражения сверхъестественного в готических новеллах Г.Ф. Лавкрафта и Дж.К. Оутс.

Говард Филлипс Лавкрафт – американский новеллист XX века, создавший множество известных историй ужасов. К сожалению, при жизни автор не увидел публикации ни одной из своих книг. Однако сегодня он считается ключевой фигурой американской неоготики – жанра, который сохранил лучшие традиции готики, «вобрав в себя глубокий психологизм, убедительность и особую выразительность» [1, с. 239].

Джойс Кэрол Оутс также является выдающейся американской писательницей XX века: «Автор более пятидесяти романов, новеллист, драматург, поэтесса, литературный критик, член Американской академии искусств. Ее произведения популярны у читателей всего мира, так как она умело облекает в символическую форму страхи, тревоги и сомнения человека, живущего на рубеже тысячелетий» [2, с. 1]

В готической прозе обоих писателей значительное место занимает сверхъестественное, которое можно определить как то, что вызывает в человеке, знакомом лишь с законами природы, значительные сомнения в достоверности описываемого. Как подчеркивает Ц. Тодоров, «недопустимое вторгается в строгую закономерность повседневности, нарушая порядок и вызывая <…> недоверие к воспринимаемой действительности. Происходит своего рода внезапное вторжение таинственного в реальную жизнь» [3, с. 25].

Основа сверхъестественного – это некое явление, не объяснимое законами реального мира и заставляющее очевидца воспринять происходящее как иллюзию или как реальное событие. Пока сохраняется неуверенность подобного рода, сверхъестественное существует.

В художественном произведении сверхъестественное выполняет три основные функции. Первая функция состоит в устрашении читателя и удержании его в напряжении. Необъяснимое явление вызывает страх, волнение, удивление и даже ужас. Эту функцию можно обозначить как прагматическую. Вторая функция, семантическая, связана с обозначением сверхъестественным самого себя в рамках готического повествования. Третья функция может быть названа синтаксической, поскольку сверхъестественное можно рассматривать как составную часть поэтики литературного произведения.

Проявление сверхъестественного в художественной литературе обусловлено событиями двоякого рода: они одновременно реальные и нереальные. Это приводит читателя к двум возможным версиям объяснения происходящего, вынуждая его сделать выбор либо в пользу необъяснимого иррационального, либо в пользу правдоподобного рационального. Однако такая обусловленность влечет за собой важный вопрос выбора и того, кто должен

совершить подобный выбор. Как правило, это может быть сам герой, пытающийся рационально осмыслить необычное явление, либо читатель, который имеет возможность оценить ситуацию с другой точки зрения.

Чтобы обозначить необычное явление как что-то из ряда вон выходящее, автор зачастую особо подчеркивает рациональность мышления главного героя и то, насколько шокирующим оказывается происходящее. Рассказчик в новелле Г. Ф. Лавкрафта «Сны в ведьмином доме» отмечает тот факт, что по своей натуре является скептиком и не верит в сверхъестественные события, что впоследствии губительно сказывается на его психическом здоровье. Главная героиня новеллы Дж. К. Оутс «Ловец снов» Юнис тоже довольно скептична: *Since early adolescence, Eunice had been incapable of believing in anyone or anything "supernatural": she'd inherited from her mild-mannered, skeptical father a distrust of faith, which is to say the objectification of mankind's wish-fantasies into codified religions, institutions. What was skepticism but simple common sense? – sanity? An island of sanity in a seething fathomless ocean of irrationality, and often madness* [4, p. 235].

Стоит подчеркнутьследующее: если фразы героя зачастую фигурируют в прошедшем времени, то, скорее всего, рассказчик говорит о себе как о герое из прошлого и, возможно, его точка зрения в реальном времени уже совершенно иная, что снова олицетворяет необходимость выбора и приводит к двойственности восприятия и сомнениям.

Описывая сверхъестественное в сюжете, автор вовлекает читателя в мир персонажей, где со стороны читателя этот мир определяется двойственным восприятием. Как полагает Ц. Тодоров: «Правило отождествления читателя с персонажем – факультативное условие фантастического жанра» [3, с. 30].

Кроме того, для поддержания читателя в сомнении автор часто прибегает в речи персонажей к таким фигуральным выражениям, как «словно», «похоже на то», «будто бы» и проч. Для нагнетания атмосферы широко употребляются такие эпитеты с негативной коннотацией для передачи ощущений персонажа, как *horrible, terrific, hideous, gruesome, devilish, frightful, cursed, dreadful, appalling, awful*. Приведем пример из произведения Г. Ф. Лавкрафта «Холодный воздух»: *Something was scrawled there in pencil in an awful, blind hand on a piece of paper hideously smeared as though by the very claws that traced the hurried last words* [5]. Нагнетание атмосферы ужаса, напряженного ожидания трагичного финала представляется не особо эффективным без употребления негативных эмоционально-окрашенных слов. Необходимо отметить существенное различие в организации сверхъестественных элементов двух писателей: в то время как Г. Ф. Лавкравт делает упор на использование ярких эпитетов с отрицательной эмоциональной окраской, Дж. К. Оутс придает большее значение сомнениям и неуверенности персонажа, зачастую подчеркивая двусмысленность происходящего.

Готическая проза близка к фантастической, так как зачастую следует по одному из двух путей: выражает стремление к сверхъестественному с рациональным объяснением или же выражает стремление к сверхъестественному, которое и воспринимается как таковое. Для передачи могут быть задейство-

ваны различные чувства органов восприятия, такие как обоняние, слух, осязание, зрение, а также особая игра с формами окружающих объектов действительности. Обратимся к нескольким примерам из новелл Г. Ф. Лавкрафта.

Нарушение правильной и симметричной формы пространства автор использует в произведениях для создания обстановки хаоса, дисгармонии, что уже на уровне человеческого восприятия может трактоваться как нечто неподвластное пониманию, рационализации. Г. Ф. Лавкрафт организовывает пространство новеллы «Сны в ведьмином доме» вокруг нетипичной планировки комнаты, в которой жила ведьма, но впоследствии решил поселиться обычный студент, который потом горько пожалел о своем решении.

Неровные углы, скошенный потолок и пол не только выступают как признаки нетипичного и вызывающего тревожность пространство, не особо приспособленного для человеческого быта, но и оказываются знаками его принадлежности к своеобразному порталу между пространством человеческой реальности и другим, космическим, измерением. Примечательно, что главный герой, засыпая в асимметричной комнате, погружается в пограничное состояние психики, что-то наподобие сна и гипноза, и именно благодаря такому состоянию разумом переносится в иное космическое пространство с некими бесформенными существами. Это альтернативное пространство не имеет для героя ничего, кроме зла и опасности. Герой расплачивается за свое любопытство и повреждается психикой, а также теряет слух в конце повествования. Комната описывается в новелле следующим образом: *Gilman's room was of good size but queerly irregular shape; the north wall slanting perceptibly inward from the outer to the inner end, while the low ceiling slanted gently downward in the same direction. Aside from an obvious rat-hole and the signs of other stopped-up ones, there was no access – nor any appearance of a former avenue of access – to the space which must have existed between the slanting wall and the straight outer wall on the house's north side, though a view from the exterior shewed where a window had been boarded up at a very remote date. The loft above the ceiling – which must have had a slanting floor – was likewise inaccessible <…> as time wore along, his absorption in the irregular wall and ceiling of his room increased; for he began to read into the odd angles a mathematical significance which seemed to offer vague clues regarding their purpose* [5].

Запах играет существенную роль в поддержании замешательства читателя в новелле Дж. К. Оутс «Ловец снов», где наличие неприятного запаха свидетельствует о том, что нечто таинственное проникло в устоявшуюся повседневность и не может быть легко идентифицировано: *And there was an odor in her bedroom as of something humid, overripe, like rotted fruit; a faint odor, not entirely disagreeable* [4, p. 235]. Само же сверхъестественное существо, для которого характерен этот запах, не воспринимается героиней как обман органов чувств, а, скорее, наоборот: чувствуя этот запах, Юнис точно знает, что существо есть, и что оно находится где-то рядом.

Сверхъестественное в новелле рассматривается как нечто, постоянно балансирующее на грани иллюзии и реальности. Этот факт можно объяснить рядом причин. Во-первых, существование сверхъестественного обусловлено, как уже отмечалось, наличием выбора: принять его как таковое или попытаться

рационализировать не поддающееся объяснению явление. Во-вторых, необычные или чудесные события являются таковыми в момент чтения, когда недоумение читателя едино с недоумением героя. Когда сюжет близится к развязке, читатель независимо от вывода героя судит о произошедшем и интерпретирует его, таким образом, по словам Ц. Тодорова, «покидая сферу фантастического». Исходя из обозначенных фактов, можно сделать следующий вывод: проявление сверхъестественного в произведении завязано на впечатлениях читателя, что придает особую ценность рассказу. Чем более ощутимы эмоции, вызванные воспринимаемым происшествием, тем удачнее изображено сверхъестественное.

В новелле Г. Ф. Лавкрафта «Сны в ведьмином доме» читатель сопереживает главному герою, остается с ним в напряжении вплоть до финала. Нагнетание атмосферы за счет якобы вполне реальных звуков из потустороннего измерения заставляет испытывать волнение и в то же время неуверенность в подлинности происходящего. Первое разрешение ситуации заставляет подумать, что ничего сверхъестественного вовсе не происходило, а оказалось плодом фантазии или расстройством психики персонажа, что звучит достаточно рационально. Читатель якобы покидает сферу мистического и загадочного. Однако автор умело удерживает нас в дальнейшем замешательстве, выстраивая разворачивающиеся события таким образом, что рационализировать произошедшее сложно ввиду ряда необъяснимых доказательств в виде маленьких костей за разрушенной стеной спального места, скелета существа, которое главный герой видел в своих кошмарах.

Особая двусмысленность произведения может сохраняться даже по завершению повествования, когда читатель продолжает испытывать неуверенность относительно подлинности или, наоборот, иллюзорности необычных событий, вызванные лишь галлюцинациями персонажа, обманом его восприятия. Такого рода свойство сверхъестественного заставляет усомниться в эффекте полного исчезновения чудесного, мистического, так как сохранение колебаний по прочтению произведения свидетельствует о том, что двусмысленность поддерживается до конца, выходя за рамки литературного произведения.

Можно выделить две группы объяснений сверхъестественного. Первое объяснение связано с противопоставлением реальности и воображаемого, что приводит к тому, что ничего необычного не происходило, так как все увиденное оказывается плодом больной фантазии, сновидением или плодом воображения, вызванным безумием и прочими пограничными состояниями человеческой психики. Второе объяснение выражается в противопоставлении реального и иллюзорного, где события действительно происходят, но их можно объяснить согласно законам природы. Это может быть мошенничество, обман чувств, случайность.

Под первое объяснение попадают события новеллы Дж. К. Оутс «Ловец снов». Все происходящее напрямую связано с тяжелыми снами, где главная героиня испытывает постоянные сомнения по поводу всех ночных событий. ***Now you know you've had a dream, now you know what a dream is*** *– yet, early in the morning, waking again before dawn from a thin, wretched sleep, Eunice understood that the hideous bat-creature in her bed had not been a dream* (жирный

шрифт отражает курсив Дж. К. Оутс) [4, p. 239]. Однако позже достоверность случившегося подтверждается тем, что она продолжает видеть существо на кухне. Читателю остается лишь догадываться, является ли это плодом расстроенного воображения или же частью действительности. Нечто схожее прослеживается и в новелле «Кукла». Проснувшись после ночного кошмара, Флоренс чувствует, как ее ночные страхи словно растворяются в реальности: *The insult and discomfort of the night were fading; the vision of the doll's house was fading, dying. She refused to summon it back* [6, p. 47].

В сою очередь Г. Ф. Лавкрафт предлагает более рациональное объяснение увиденному персонажем: в новелле «Холодный воздух» невероятно пониженная температура жилого помещения доктора и слабый тлетворный запах – якобы вполне объяснимые признаки естественной болезни доктора. Как читатель может догадаться, дела обстоят несколько сложнее и опаснее в обоих случаях.

Для создания эффекта достоверности автор может смешивать реальное и нереальное. Особо значимым представляется в историях ужаса Г.Ф. Лавкрафта упоминание реально существующих мест среди вымышленного топоса. Подобный прием, служит для создания эффекта достоверности историй. В этом проявляется особенность творчества американского новеллиста: Г.Ф. Лавкрафт совмещает элементы фантастики и реализма, по-своему интерпретируя взгляды на мир. Еще одна особенность проявляется в произведениях писателя, давая читателю возможность «поверить» в правдивость повествования, – это единое географическое положение вымышленного топоса писателя.

Дж. К. Оутс представляет прямые доказательства «реальности» происходящего. Так, например, в новелле «Ловец снов» после ночных кошмаров, где происходят вещи интимного характера между Юнис и человекоподобной летучей мышью, на теле остаются синяки. Когда главная героиня находится в недоумении, почему на нее странно смотрят коллеги, выясняется, что она попросту не успела заметить, что некоторые синяки оказываются на достаточно видном месте. *And in a rest room afterward she saw to her horror that there was an ugly bruise on the underside of her jaw – a lurid purplish-orange, the hue of rotted fruit* [4, p. 245].

Важную роль в готических произведениях играет подготовка автором читателя к последующим событиям. Напряжение нарастает и достигает кульминации в момент, когда сверхъестественные события или персонажи непосредственно представляются читателю.

В качестве примера обратимся к новелле Г. Ф. Лавкрафта «Холодный воздух». Для главного героя понижение температуры ассоциируется с болезненно пережитым ужасом, однако пока читатель только погружается в мир персонажа, главный герой в самом начале новеллы обозначает понижение температуры как травмирующее событие*: You ask me to explain why I am afraid of a draught of cool air; why I shiver more than others upon entering a cold room, and seem nauseated and repelled when the chill of evening creeps through the heat of a mild autumn day* [7]. Таким образом, автор настраивает читателя, акцентируя внимание на одном из ключевых элементов ввода сверхъестественного события в ткань повествования.

В своих новеллах Дж. К. Оутс выбирает более имплицитные способы создания эффекта присутствия сверхъестественного. Если в новелле «Ловец снов» с самого начала повторяется таинственная фраза ***Even if you don't believe. Something will happen*** (жирный шрифт отражает курсив Дж. К. Оутс) [4, p. 233], то в новелле «Кукла» лишь по подробному описанию кукольного дома читатель догадывается, что с этим домом что-то не так.

Как правило, в тексте слова автора вызывают доверие, но это может усложниться в случае, когда рассказчик совпадает с персонажем, говоря от первого лица, тем самым лишая читателя возможности оценить ситуацию со стороны. Однако в то же время именно повествующее первое лицо дает читателю наибольшую возможность отождествить себя с персонажем.

В основном в литературе выявляются именно элементы сверхъестественного, однако организация этих элементов остается несколько нерешенным вопросом в области изучения данного вопроса. Восприятие сверхъестественного как объекта может расцениваться как двойственное, в зависимости от акцента на том или ином аспекте. Акцент может быть совершен на самом восприятии или же на объекте. В первом случае, если слишком много внимания уделено описанию восприятия, то сам объект воспринимается в меньшей степени, либо не воспринимается вообще. Это способно исказить понимание организации элементов сверхъестественного. Но не стоит также забывать, что впечатления о происходящем являются неотъемлемой особенностью жанра чудесного или необычного. Текст должен быть прочитан последовательно, чтобы читатель имел возможность пережить события вместе с персонажем.

Одна из констант фантастической литературы – это наличие сверхъестественных существ, более опасных и сильных, чем люди. Появление такого рода существ опровергает наличие случайности или совпадения в повествовании, так как то, что предстает в рассказе казуальностью, везением или случайностью, является на самом деле следствием некоей таинственной причины. Это позволяет проследить тенденцию Г. Ф. Лавкрафта вовлекать могущественных сверхъестественных существ в рассказ с целью подчеркнуть незначительность и беспомощность человека.

Однако Дж. К. Оутс обращает внимание читателя на несколько иные проблемы. Даже если существо такого рода появляется в ее произведениях, персонаж не теряет голову от страха, но находится в полнейшем смятении. Женщина показывается как уверенная в себе личность, способная даже дать серьезный отпор обидчику, как это видно в новелле «Ловец снов». Уязвимость же проявляется в более скрытом аспекте человеческой жизни – в подсознательном, где находятся человеческие психотравмы, детские страхи. В новелле «Кукла» главная героиня видит серьезный кошмар, где она находится в доме, который когда-то давно в детстве был ее кукольным домом, мужчина, хозяин дома, поначалу приветлив, но в дальнейшем бьет женщину по лицу и ругает, словно ребенок, разозлившийся на свою куклу. Позже выясняется, что это был всего лишь сон, однако копия кукольного дома действительно существует как

реальный жилой дом, который в реальности главная героиня так и не посетила. Читатель, однако, остается в неуверенности: «Фантастическое же ставит нас перед дилеммой: верить или не верить?» [3, с. 72].

Одна из важнейших характеристик сверхъестественного, сомнение, затрагивает существование границ между миром физическим и духовным, миром реальным и миром выдуманным, между реальными вещами и между словами. Граница перестает быть непроницаемой, она ставится под сомнения, в результате чего объекты действительности и выдумки претерпевают метаморфозу определенного уровня.

В новелле Г. Ф. Лавкрафта «Холодный воздух» граница между миром живых и миром мертвых оказывается нарушена, так как доктор, поддерживающий свое хорошее самочувствие холодной температурой помещения, является мертвецом, который таким образом затормаживает процесс разложения и продолжает находиться в мире живых вопреки всем действующим законам природы.

В произведении Дж. К. Оутс «Ловец снов» реальность смешивается с кошмарными сновидениями, позволяя сверхъестественному существу оказаться в обычном человеческом доме. Если изначально Юнис считает, что ее мучают кошмары, то впоследствии в реальном мире она находит шокирующие доказательства реальности происходящего – синяки на ее теле. *In the morning, her body would be covered in bruises. In oddly lovely patterns* [4, p. 243].

Граница между сознательным и подсознательным в новелле Дж. К. Оутс «Кукла» стирается, и детские страхи и травмы вторгаются в повседневную жизнь главной героини.

Изменение формы или состояния также является неотъемлемой частью изложения сверхъестественного. В новелле Дж.К. Оутс «Ловец снов» просматривается аналогия с приходящим к героине демоном. Поначалу это несколько бесформенное непонятное существо на пороге ее дома, затем – демон в образе человекоподобной летучей мыши, крепчающий с каждым днем, выполняющей роль любовника, сына, насильника. И, наконец, вероятно, именно это существо предстает в конце повествования перед героиней как темнокожий мужчина-грабитель, которого она же собственноручно убивает. Претерпевает изменения и запах, который Юнис чувствует в рассказе – поначалу это запах гниющих фруктов и прелой листвы, однако в конце повествования упоминается как запах гниения смерти.

Подводя итоги, мы можем сказать, что несмотря на некоторые схожие моменты преподнесения сверхъестественных событий, Г. Ф. Лавкрафта и Дж. К. Оутс отличает различное восприятие действительности и проблемы, которые затрагиваются в их произведениях. Однако наиболее яркой общей чертой можно обозначить следующее: задействование сверхъестественного позволяет автору перешагнуть границы, которые казались нерушимыми, запретными, своего рода табу. Ц. Тодоров неоднократно упоминает фразу следующего содержания: «<…> введение в произведение сверхъестественных элементов представляет собой способ избежать осуждения <…>» [3, с. 127].

Это служит доказательством того, что выбор тех или иных способов изображения сверхъестественного осуществлен неспроста, являясь мощным инструментом для освещения актуальных проблем в литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шудейко, М. Н.* Ричард Аптон Пикман и его искусство как отражение творческого мировоззрения автора в рассказе Г. Ф. Лавкрафта «Фотография с натуры» / М. Н. Шудейко // Американские и европейские исследования: 2012–2014 : сб. ст. / Минск. гос. лингвист. ун-т ; под ред. Ю. В. Стулова. – Минск : МГЛУ, 2016. – С. 238–245.
2. *Колядко, Н. В.* Англоязычная готическая традиция в романах экспериментального цикла Джойс Кэрол Оутс : автореф. … дис. канд. филол. наук / Н. В. Колядко ; : Белор. гос. ун-т. – Минск, 2010. – 26 с.
3. *Тодоров, Ц.* Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
4. *Oates, J. C.* The Collector of Hearts: New Tales of the Grotesque / J. C. Oates. – London : Plume Book, 1999. – 321 p.
5. *Lovecraft, H. P.* The Dreams in the Witch House [Electronic resource] / H. P. Lovecraft. – Mode of access: https://goo.su/gUvm. – Date of access: 05.03.2022.
6. *Oates, J. C.* Haunted: Tales of the Grotesque / J. C. Oates. – London : Signet, 1994. – 310 p.
7. *Lovecraft, H. P.* Cool Air [Electronic resource] / H. P. Lovecraft. – Mode of access: https://goo.su/KFBPx. – Date of access: 11.03.2022.

E. N. Radion
Minsk, Belarus

A DECONSTRUCTIVE READING OF R. JOYCE'S "A FARAWAY SMELL OF LEMON"

Modern literary criticism may seem extraordinarily confusing with its numerous and often interweaving literary theories and methods for literary analysis. A contemporary scholar has to be well aware of intellectual modes predominant in today's cultural paradigm, philosophical and linguistic theories, social and cultural studies, which can be relevant to the interpretation of literature.

The plurality of methods, overlapping definitions, and disagreement over the main objectives and approaches to reading and understanding texts have become the leading scientific tendencies. While the conventional literary theory mainly focuses on the search for the authorial intention, New Criticism emphasizes the text itself with precise attention to the words and the form, claiming that the author cannot be reconstructed from a piece of writing and the main goal of literary analysis and interpretation should be the assessment of the aesthetic beauty. On the other hand, more recent developments, such as feminist criticism, postcolonial criticism, queer criticism and others, involve a desire to trace sexist, classist, racist, heterosexist or imperialist ideologies, in order to stop their promotion in literature.

When it comes to practical analysis, it can be quite frustrating for a researcher to have such a great range of theories to choose from, because all these multiple schools of literary criticism don't follow each other chronologically and represent not a coherent system of critical views, but a chaotic amalgam of interdisciplinary ideas. Thus, there is no unity both among the theories, and among theoreticians, as there is a certain opposition between "classicists" who believe that modern theories "rest upon special qualities of modern literature and cannot be applied to ancient literature" [1, p. 7], and those who refuse to deny modernity. As T. A. Schmitz wittily points out: "This (denial of modern theories) would amount to the same thing as if we ordered archeologists to eschew the methods developed by modern engineering for analyzing ancient material. Literary theory claims to speak for literature in general, for all periods and cultures" [1, p. 7].

Literary scholars *en masse* embrace the perspectives of deeper and more profound interpretations of both contemporary and classical literary works, offered by modern literary criticism. L. Tyson in her manual "Critical Theory Today" provides extremely interesting examples of a deconstructive interpretation of Mary Shelley's *Frankenstein* (1818), a Marxist analysis of Toni Morrison's *The Bluest Eye* (1970) and a queer reading of Scot Fitzgerald's *The Great Gatsby* (1925) [2, p. 6], which illustrate vividly the various ways of interpreting literature with the help of modern critical theories. On the other hand, the question remains why we make use of this or that theory in each particular case. The obvious answer (that it depends on a literary text under analysis) leads us to a vicious circle of similar questions. Why should we give preference to one particular strategy over the others? How far can we go in analyzing the social, historical and cultural context of the text? To what extend do we rely on the structural elements of the text? Finally, how can we draw a definite line between different strategies for interpretation when the boundaries between them are so blurred?

To tackle this bunch of contradictory questions, it is important to realize that modern literary theory doesn't exist as a *thing-in-itself*, it reflects the intellectual and philosophical mode of thinking, which prevails in culture and social life. It means that there are important philosophical premises, which give a new perspective to the relationship between the language and the world, literature and its interpretation.

The world is text. This premise derives from J. Derrida's famous *il n'y a pas de hors-texte*, which can be translated as *there is nothing outside the text* [3]. In this way, J. Derrida attacks the assumption that language (words) can connect us to the world or represent the existing reality [3]. J. Kristeva developed this idea and introduced the notion of intertextuality, claiming that every text can be understood as *a mosaic of quotations* [3]. Literature as a form of art, which employs texts as the main tool of expression, has become a happy beneficiary of the new paradigm. Furthermore, writers got hold of unlimited freedom to digest the literary works of the past to their content, without being accused of plagiarism, which led to the rise of new genres in literature, redefinitions of literary structural elements and reconsideration of traditional rules of writing. The tendency towards genre experimentation has led to the hypertextual practices, such as a pastiche novel, which is based on imitating the existing writing styles. A good example of a modern pastiche, which imitates the styles of writing used by V. Wolfe, J. Joyce and others,

is *The British Museum is Falling Down* (1965) by David Lodge. A more extreme hypertextual endeavor gaining popularity nowadays is a genre of a mash-up novel, which involves a rewriting an existing plot adding new *twists*, for example *Pride, Prejudice and Zombies* by Seth Grahame-Smith.

J. Derrida's concept of deconstruction as a form of literary analysis, which is aimed at breaking the stereotypical patterns of meaning by including them into a new context, switched on the green light to critics who got the freedom to enjoy the intellectual pleasure of decoding and deconstructing texts without being accused of inaccurate understanding of the author's messages.

The author is dead. This premise correlates with R. Barthes's essay *The Death of the Author* and puts emphasis on the reader as a co-creator of the textual meaning: "We know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author" [3]. If the author is metaphorically dead, it liberates writers from the burden of responsibility for relevant and adequate representation of messages and ideas. Whatever I write, the reader will misinterpret it to the degree of his or her own competence, so why should I be accurate and reliable in my wording? The consequence of being free from responsibility for the message was the experimenting with points of view in narrative, with unreliable narration being one of its most conspicuous manifestations. *The Remains of the Day* by Kazuo Ishiguro and *The Curious Incident of the Dog in the Nighttime* by Mark Haddon can serve as perfect examples of unreliable first-person narration, which plays a crucial role in the process of interpretation.

The priority of the reader's interpretation over the author's intention challenges a conventional approach to literary criticism, giving way to studying classical literature from modern perspectives. A good example of how classical literary works are interpreted as a part of modern cultural paradigm is Anglo-Saxon ecofeminist literary studies. Medieval ecocriticism is becoming a more and more influential direction of literary theory. For example, professor H. Estes rose to the challenge and reviewed *Beowulf* from the feministic point of view, considering new aspects of femininity and sexuality in the medieval epic poem [4].

As far as the meaning represents itself not as a stable element of a literary work, but as an indefinite concept which depends on the reader's experience, competence and cultural background, literary theory faces a dead-end problem: what do we come to analyze in fiction: literary messages or ourselves through the prism of the author's language?

However confusing and vague modern philosophical premises may be, we can't deny the fact that they have changed greatly both the way we write and the way we read literature and deconstruction as a literary theory and a reading strategy has become the most influential school of literary criticism.

According to L. Tyson, "one of the main purposes in deconstructing a literary text is to reveal the complex operations of the ideologies of which the text is constructed" [2, p. 259]. It means that the text can show us how these ideologies operate in our own view of the world. Anyway, we start with the identification of the central conflict/tension/theme (the protagonist's evolution) and the message. The further deconstruction is aimed at looking for "the themes that conflict with the main theme, self-contradictions of which the text seems unaware" [2, p.260].

The following passage of this article represents an attempt to do so with Rachel Joyce's marvelous story *A Faraway Smell of Lemon* (2015) [5]. The main theme is emotional evolution of the main heroine (Binny) after a very disappointing break-up. The setting of the story (Christmas time) emphasizes the dramatic nature of the prevailing binary opposition: tradition (social acceptability) vs. social noncompliance. Traditional Christmas celebrations associated with family reunion and joyful atmosphere are opposed to Binny's pessimistic emotional state, loneliness and the feeling of loss, which is revealed in her anti-social and sarcastic behaviour.

Overall, there is nothing in Binny's life, which is in conformity with stereotypical conventions. An Oxford graduate, self-sufficient, ambitious, without prejudice and ready to embrace gender equality and independence, she has made her life an embodiment of feministic and post-familial paradigm of values. Even her appearance is far from being typically feminine: "when she looks in the mirror, she finds a wild-haired giant who seems to come with inbuilt shoulder pads" [5]. Her emotional reactions are also out of the typical patterns. She is unemotional and reserved, denying herself the pleasure of being a weak woman. When her partner leaves her, one would expect her to be outrageous and emotionally expressive, but she seems not to react at all. The image of a strong personality needs constant effort and control, so she can't relax even in the moments of intimacy and is not able to speak about her feelings openly: "I love him. I should tell him. I don't know why I never do" [5]. This kind of emotional stiffness and constantly suppressed feelings make the reader doubtful about the strength of her character and give us a hint of a deeply hidden inferiority complex, connected with her low female self-esteem.

The best way to understand Binny's female self-consciousness is to pay attention to her love interest, Oliver. In the framework of patriarchal values, Oliver seems to be a cringing embarrassment of a man. Indeed, Binny's partner embodies a totally emasculated male character who fails to come up with any of patriarchal expectations: he doesn't work and is not financially successful; he is not a handsome guy; he can't do the home repairs; he doesn't have ambitions to dominate in their relationships. On the other hand, Oliver, unlike Binny, doesn't feel doubts about his gender compliance, and he is far from being unhappy and passive. He feels quite comfortable to live at the expense of a woman older than he is, to cheat on her and then to claim openly that he doesn't get what he wants in this relationship. A traditionally minded matter-of-fact woman would ask: how could Binny fall in love with this parody of traditional masculinity at all?

The main character's ambivalence about her own femininity is emphasized by the third-person omniscient limited narration, which creates the effect of an unreliable narrative, while the account of events resembles self-motivational trainings. The statement "the real joke is that Binny had believed things were looking up for her and Oliver" is based on euphemisms as if Binny does not want to be honest even with her own self. "Things were looking up" is a very awkward and cowardly female euphemism for "hope for marriage". The word "joke" is a lame substitute for "disappointment", which looks like an attempt to hide how much she really wants to see Oliver as a husband, not as a "partner". Though she realizes that there is no any future for this relationship: "It took barely two hours for Oliver to snip the shape of himself out of Binny's life" [5]. After five years, it took him just a few hours to clean

his presence in Binny's house, which makes us doubt about the tightness of their emotional bond. Moreover, Binny is intelligent enough to realize the transient character of this relationship and it explains the defensive euphemistic language, deliberately dry and matter-of-fact, when it seems more logical to go hysterical.

Her blunt belief that everything connected with emotional expression is a sign of weakness elevates her emotional control to the level of psychic condition. However, even when she "finally gives in" and starts to break her mother's crockery and empty wine bottles, she can't admit that she is hysterical. Instead, she calls it "fury" and holds back her tears. This is the second time "love" is mentioned in the story, when she wonders in her interior monologue "Did her love mean nothing?" creating the feeling of illogical contradiction between Binny's words, actions and feelings. She deliberately avoids talking about love in their relationship, but when Oliver leaves, she wants love to be meaningful. So, is it about love and desire to be with another person, or is it about Binny's vanity and the image of a strong overeducated superperson, who is not able to accept her own femininity?

The cognitive dissonance is revealed via Binny's denial of tradition, sarcastic and arrogant attitude to everything connected with patriarchal lifestyle, starting from the symbolic violent annihilation of the Royal Doulton plates and up to the open hatred of traditional Christmas attributes. She ignores all the traditional customs: Christmas cards, Christmas tree, Christmas shopping, presents for the children, but keeps thinking about her failure to catch up with the rest of the people in their social acceptability, which emphasizes the impression of irritation with the forthcoming holiday: "If only the machine that is Christmas would come and go without Binny" [5]. Though the repetitive concern about not being ready for Christmas makes us think that the main character's hatred of Christmas is the projection of her hatred of her own life and herself. The sarcasm and aggression towards everything that reminds her of stereotypical female happiness gives out her deeply hidden attraction towards traditional femininity.

The inner conflict is resolved in the story through Binny's spiritual and emotional evolution, when she literally learns to express emotions and figuratively learns not to throw the baby out with the bathwater. In other words, she understands that Christmas is just a joyful family holiday, not a windmill for Don Quixote to fight, and it's too selfish to deprive her own children of festive celebrations, even if she is too exhausted. The theme of the main character's spiritual re-education at Christmas echoes with *A Christmas Carol* by Charles Dickens. The Ghost of Christmas Past is mentioned in the story when Coco, Binny's daughter, has to perform the role of the Ghost of Christmas Past in the traditional Nativity play and Binny reacts rather aggressively, "The Ghost of Christmas Past was in another bloody story altogether" [5]. The allusion reminds us of the cultish novella not by chance, opening doors to a larger intertextual context. Ch. Dickens's Scrooge, a greedy egoist who stands against the Christmas spirit, meets the three Ghosts of Christmas and changes to a joyful advocate of Christmas holidays. Just in the same way, Binny meets a mysteriously looking shop girl who teaches Binny to cope with the feeling of loneliness and depression and to accept the Christmas spirit. Finally, Binny decides to join the traditional ritual: "Binny will get a tree for the children. She

will buy cards and write messages. She has missed the Christmas post, but what does it matter? She will send the cards anyway. She will join the ritual of acknowledging what she has loved, either with an email or a sparkling snow scene" [5].

It would be such a live-affirming and optimistic resolution, but for the re-educational method offered in the story, which adds a bit of tragic irony to the whole idea of positive spiritual change. The shop girl explains to Binny that "domestic chores can be therapeutic" and helps Binny discover the psychological healing power of cleaning. The initial resistance is easily stopped and at the end of the story Binny is totally concentrated on wiping the small silver christening mug: "Binny wipes and she wipes and she wipes".

Cleaning home silver is one of the most difficult domestic chores, which is usually shifted to house cleaners and cleaning services. It takes oceans of time, concentration, effort and certain skill. Wouldn't it be easier to introduce Binny to vacuum cleaning or ironing? Why is she offered something that doesn't involve any modern household appliances, as if we are getting back to the times of traditional patriarchal household?

The tragic irony is that Binny doesn't need a clean house (which is relatively easy to get with the help of modern chemical agents and good cleaning equipment). Binny needs more, she needs redemption, which can be reached only via something no less exhausting and tiresome than cleaning silver cups. The loop is closed, and here she is: a modern heroine freed from gender stereotypes, but so miserable and lonely that she gets back to the hardest of domestic chores, mind, not because she is oppressed and exploited by men, but because she desperately needs therapy.

The deconstructive analysis makes Binny a pathetic and pitiful character, and transforms the idea of gender equality into a marketing trick which rebrands the traditional chores with new pathos without changing the real state of things and making women even less ambitious and more limited in terms of inner freedom of thought. Once women challenged fixed gender roles. However, it doesn't mean that since then somebody else has taken the responsibility for keeping their house clean, it means that no one actually cares and domestic chores are still women's domain. The only difference is that now women do the cleaning not because this is an old-fashioned gender stereotype, but because it has a therapeutic effect that can be used to tackle the feeling of emptiness and loss, as loneliness and depression seem to be an eternal female lot.

REFERENCES

1. *Schmitz, T.* Modern Literary Theory and Ancient Texts : an Introduction / T. Schmitz. – New York : John Wiley & Sons, 2008. – 254 p.
2. *Tyson, L.* Critical Theory Today : A User-Friendly Guide / L. Tyson. – London ; New York : Routledge, 1998. – 456 p.
3. Literary Theory: An Anthology / ed. by J. Rivkin and M. Ryan. – New York : Wiley-Blackwell, 2017. – 1640 p.
4. *Estes, H.* Anglo-Saxon Literary Landscapes / H. Estes. – Amsterdam : Amsterdam Univ. Press, 2017. – 208 p.
5. *Joyce, R.* A Faraway Smell of Lemon [Electronic resource] / R. Joyce. – Mode of access: https://goo.su/VU5cmT. – Date of access: 31.01.2022.

Е. В. Тарасова
г. Минск, Беларусь

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННАЯ СПЕЦИФИКА РАССКАЗА А. БИРСА «ПРОКЛЯТАЯ ТВАРЬ»

Загадочная невидимость в художественной литературе присутствует с древних времен. Некоторые самые ранние упоминания о ней наблюдаются в греческой и римской мифологиях, например, «Кольцо Гига», о котором пишет Платон в диалоге «Государство», посвященном проблеме идеальной державы. Пастух обнаруживает некое кольцо невидимости, которое он использует, чтобы соблазнить королеву Лидии и убить короля. Дар невидимости в данном случае способен возвысить пастуха до короля и вызывает ужас от того, что даже у короля нет защиты от человека-невидимки.

Шлем, надев который человек становится невидимым, представлен и в мифе о Персее. Персей после убийства горгоны Медузы смог скрыться от преследования с помощью шлема.

В эпоху Нового времени идея колец, шапок или плащей-невидимок нашла свое отражение в европейских сказках. «Двенадцать танцующих принцесс» – сказка братьев Гримм о том, как двенадцати принцессам удавалось ускользать из своего замка, чтобы танцевать всю ночь напролет. Отец принцесс, обеспокоенный стоимостью покупки им новой обуви, обещает вознаградить любого мужчину, который сможет раскрыть их секрет: первый, кто добьется успеха, получит в жены одну из дочерей, а тот, кто потерпит неудачу, будет казнен. Тайну принцесс раскрывает умудренный жизненным опытом солдат, которому переодетая волшебница дарит волшебный плащ. Мужчина, будучи невидимым, шпионит за принцессами и к удовольствию короля раскрывает их секреты.

Невидимое Кольцо Всевластия, дающее огромную власть своему обладателю, представлено в романе-эпопее английского писателя Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» и в повести «Хоббит, или Туда и Обратно». Однако невидимость является не только предметом волшебных и фантастических историй, но и литературы ужасов.

Фитц-Джеймс О’Брайен (1828–1862), американский журналист ирландского происхождения, драматург и прозаик, чьи психологически тонкие рассказы о лженауке и сверхъестественном сделали его одним из предшественников современной научной фантастики, написал рассказ «Что это было?» (*What Was It?* 1859), в котором человек засыпает на своей кровати, а в это время невидимое существо приземляется на него сверху. Он борется с непрошенным гостем, на помощь мужчине приходят друзья, которые зажигают свет и ничего не обнаруживают. Тем не менее друзья понимают, что герой что-то держит. Они в ужасе привязывают это нечто к кровати и ждут, пока оно сдастся. В конце концов невидимого зверя усыпляют, и когда с его тела делают гипсовый слепок, открывается лик неземного монстра.

Французский писатель Ги де Мопассан написал похожую историю «Орля» (1887) о невидимом сверхъестественном существе, которое впивается

в несчастного человека и своей вампирской силой высасывает из него энергию, оставаясь при этом незамеченным. Герой находится на грани безумия и совершает поджог в отчаянной попытке освободиться от врага, которого не видит.

В рассказе «Проклятая тварь» (1893) американский писатель А. Бирс (1842–1914?) отображает этот страх перед невидимым и направляет его на нечто совершенно неизвестное и чуждое человеку. Бирсовский призрак, как и невидимые существа О'Брайена и Мопассана, – потусторонний хищник, вторгающийся в реальный мир человека без единого слова объяснения.

А. Бирс довольно часто во многих своих историях использует тезис ограниченности человеческого знания, чтобы вызвать ужас. «Будучи опытным журналистом и литератором, Бирс нередко создавал жанровые шаблоны, облегчая себе творческий труд. В композиции его психологической и военной новеллы легко просматривается четырехчастная форма: экспозиция, где обозначено место и время действия и самая суть конфликта, ретроспекция, которая содержит объяснение и завязку действия, третью часть составляет драматическая коллизия, развернутая в одном-двух эпизодах, в ней конфликт достигает своей кульминации, после чего следует ударная концовка, нередко двойная, когда друг за другом идут ложный и истинный или же оттянутый финал. Многие его рассказы просто делятся на четыре главки», – отмечает исследователь П. В. Балдицын [1]. Рассказ «Проклятая тварь» не является в этом отношении исключением, он состоит из четырех небольших частей, каждая из них имеет свойственные А. Бирсу саркастические подзаголовки: «Не все, что на столе, можно есть» – это не обеденный стол с трапезой, а труп на столе следователя; «И обнаженный человек может быть в лохмотьях» – речь идет о трупе, истерзанном в клочья. В первой части рассказа писатель знакомит нас с действующими лицами, он четко и скрупулезно как стенографист в зале суда фиксирует все происходящее в комнате.

Писатель начинает рассказ ужасной сценой: где-то в темной комнате в горах Америки следователь стоит над мертвым телом на столе. Другие мужчины спокойно выстроились вдоль стен. Эти люди – присяжные, ожидающие подозреваемого в убийстве человека. А. Бирс разыгрывает жуткую драму в комнате суда, где лежит тело покойного. Ситуация принимает зловещий и интригующий вид. Присутствие следователя на слушании по выяснению причины смерти Моргана предполагает, что с человеком случилось что-то непонятное: *Семеро из них сидели вдоль неотесанных бревенчатых стен, молча, не шевелясь, почти у самого стола, и, так как комната была небольшая, протянув руку, они могли бы дотянуться до восьмого, который лежал на столе, навзничь, полуприкрытый простыней, с вытянутыми вдоль тела руками* [2, с. 263].

Писатель, ставя этих представителей закона в такую близость к смерти, не упускает возможность социальной критики. Цивилизованные присяжные в глухой местности, где они близки к дикой природе и где законы человеческого общества бессильны, должны выполнить свои обязанности без комфортного зала суда и мало-мальски цивилизованной инфраструктуры.

А. Бирс противопоставляет «комфорту» внутри хижины обстановку за ее стенами: *Снаружи из ночного мрака, через служившее окном отверстие, доносились волнующие ночные звуки пустыни: протяжный, на одной неопределенной ноте, вой далекого койота; тихо вибрирующее стрекотанье неугомонных цикад в листве деревьев; странные крики ночных птиц, столь не похожие на крики дневных; гуденье больших суетливых жуков и весь тот таинственный хор звуков, настолько незаметных, что, когда они внезапно умолкают, словно от смущения, кажется, что их почти и не было слышно. Но никто из присутствующих не замечал этого: им не свойственно было праздное любопытство к тому, что не имело практического значения; это ясно было из каждой черточки их суровых лиц – ясно даже при тускло горевшей одинокой свече* [2, с. 263]. Это описание ночной природы усиливает изоляцию мужчин. А. Бирс играет на контрасте между «цивилизованным» офисом-комнатой, где находятся следователь и присяжные, и ночной дикой природой снаружи. Кроме того, А. Бирс резко усиливает этот контраст непониманием мужчинами их нынешнего положения. Вопросы, не имеющие практического значения, не интересуют этих людей, таким образом А. Бирс критикует политику правительства об экспансии на запад и потребительское отношение к природе и людям.

Наконец прибывает 27-летний герой-писатель. Из разговора следует, что писатель был рядом с покойным, когда тот умер. Он пришел понаблюдать за еще живым человеком, так как полагал, что из него получится хороший персонаж для рассказа.

Следователь не верит ни одному слову писателя об обстоятельствах смерти, вероятно прекрасно зная, что у писателей-фантастов хорошее воображение и они могут выдумать, что угодно. Следователь пренебрежительно относится к только что отданному в газету рассказу писателя и надеется, что истинную версию тот расскажет под присягой.

Герой-писатель настаивает на том, что способ смерти *неправдоподобен* [2, с. 264], и читает написанный им рассказ для газеты. Таким образом появляется история со своим рассказчиком внутри другой истории. В газетной статье писатель описывает свою точку зрения на произошедшие события. Итак, А. Бирс сначала познакомил читателя со следователем, вместе с которым предлагается поразмышлять над вопросом, надежный ли свидетель этот писатель.

Во второй части герой-писатель зачитывает свою историю о трагических событиях того дня, и таким образом речевая манера второй части контрастирует со стилем Бирса-автора. Герой-писатель охотился в тот день на перепелов, когда ныне покойный Хью Морган вздрогнул от того, что что-то зашевелилось в кустах. *Проклятая тварь!* [2, с. 266] – были его последние слова.

Хотя герой-автор Уильям Харкер не видел происходящего, он описывает смертельную схватку между Морганом и чем-то, что не различимо человеческим глазом: *Все это, вероятно, длилось лишь несколько секунд, и, однако, Морган за это время успел проделать все движения борца в схватке с противником, превосходящим его весом и силой. Мне виден был только он,*

и то не всегда отчетливо. И до меня непрерывно доносились его крики и проклятья сквозь заглушавший их рев, который звучал злобно и яростно, – мне никогда не приходилось слышать, чтобы такие звуки вырывались из глотки зверя или человека [2, с. 267]. Все, что он слышал герой-писатель, это крик чего-то, что скрывалось в растительности. Что-то невидимое топтало дикий овес и отступало в ближайший лес. Героя-писателя Харкера охватил ужас.

Третья часть повествования начинается со знакомой читателям криминальной сцены описания обнаженного мертвого тела мужчины в хижине, где проходит суд. Повествование вновь ведет беспристрастный сторонний наблюдатель, четко фиксирующий факты. Этому «рассказчику у Бирса совершенно чуждо проявление какой-либо сентиментальности», отмечает П. С. Балашов [3].

Героя-писателя Харкера обвиняют в том, что он – сбежавший из приюта сумасшедший. Харкер видит книгу в руках следователя и отмечает, что это дневник покойного. Он хочет прочитать дневник, полагая, что это поможет, но следователь говорит, что это было написано до смерти и ничего не прояснит в раскрытии мотива убийства. Однако читатель вместе с Харкером знают, что покойник и раньше видел зверя, иначе не воскликнул бы: «Эта проклятая тварь!» Таким построением произведения американский писатель добавляет еще больше интриги в рассказ.

Присяжные склоняются к маловероятному выводу, что это мог быть горный лев, а у умершего был какой-то припадок. Принимая решение о том, что Морган был убит горным львом, они смогут избежать необходимости рассматривать сверхъестественный случай, который может внести беспорядок в их упорядоченное понимание мира и сил, несущих жизнь и смерть.

Четвертая часть рассказа представлена обрывками записей из дневника покойного Хью Моргана, повествование тут ведется от первого лица. Записи Моргана не были удостоены внимания присяжных, чтобы, как отмечает А. Бирс, *не смущать умы присяжных* [2, с. 269]. Через дневниковые записи сам покойный обретает голос. Убитый Морган в дневнике описал странное поведение своей собаки. Проклятая тварь оказалась достаточно реальной, так как на столе следователя лежало изуродованное тело. Невидимая сущность способна оставлять следы: ее чувствует собака, слышен ее рык.

Выясняется, что причина, по которой покойный пригласил автора-Харкера в свой дом, заключается именно в том, что тот уравновешен и может трезво оценить состояние Моргана: *Я пригласил Харкера провести у меня несколько недель – у него трезвая голова. По его поведению я узнаю, считает ли он меня сумасшедшим* [2, с. 269]. Последняя запись в дневнике говорит о том, что он уже придумал решение своей проблемы, хотя читатель не знает, что это за решение.

Рассказ заканчивается откровением из дневника покойного о том, что он перед смертью обрел обостренные чувства. Остается только гадать, не сошел ли он все-таки с ума. Следует отметить, А. Бирс был поглощен идеей, что люди слепы к научным теориям, что органы чувств человека – *несовершенные инструменты* [2, с. 269], неспособные рассказать об истории Вселенной.

Американский писатель считал, что человечество смыло бы потоком ужаса, если бы мы когда-либо столкнулись с чем-то, что естественным образом бросало бы вызов тому, что мы считаем естественными законами.

В рассказе А. Бирса нет главных героев. Как справедливо отмечает П. В. Балдицын, «Бирс не стремился ко всестороннему показу человека, в его новеллах нет ни развития, ни развертывания характеров. Его герои в сущности – не характеры, а фигуры, все они однотипны» [1]. Единственный человек, который серьезно относится к странной смерти Моргана, – это герой-писатель Харкер, который смотрит на все с юношеским трепетом. У каждого персонажа бирсовской истории есть своя причина быть объектом насмешки: присяжные, выносящие вердикт; следователь, механически выполняющий свои функции в зале суда; писатель Харкер, которого считают сумасшедшим. Исключением является, возможно, сам Морган. А. Бирс представляет умершего как источника чистой информации, а не героя для насмешек. Участников фарсового судебного процесса писатель высмеивает в духе Марка Твена: простые, ограниченные и вульгарные, они не впечатлены тем, что считают сказкой.

Вслед за А. Бирсом тема невидимой сущности нашла отражение в творчестве американского писателя Г. Ф. Лавкрафта (1890–1937). Бирсовские идеи финальной сцены рассказа «Проклятая тварь» получают развитие в отдельных лавкрафтовских рассказах. Писатель считал, что есть вещи за пределами человеческого восприятия, и они ужасны. Чудовища, прибывшие из космоса («Сияние извне»), безымянный монстр, вызванный Рэндольфом Картером («Неименуемое») продолжают тему бирсовского рассказа «Проклятая тварь». Однако Г. Ф. Лавкрафт идет в развитии идеи невидимости своего предшественника дальше, поскольку для А. Бирса сам факт существования вещей за пределами человеческого восприятия уже является открытием.

Невидимая сущность А. Бирса лишь смутно очерчивается, но никогда не объясняется. Это будет характерно для многих произведений ужасов. Рассказ американского писателя не преследовал цель актуализировать научные идеи того времени. Скорее всего он был обеспокоен тем, чего мы не знаем и никогда не сможем узнать о Вселенной, полной ужасающих чудес.

Учитывая специфику бирсовских персонажей и обрисованный им контраст между цивилизованным и диким миром, рассказ «Проклятая тварь» может быть прочитан не только как занимательная и пугающая готическая история, но и как поучительная история об экспансии на запад континента с неизбежным столкновением с его коренными жителями и дикими животными.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Балдицын, П. В.* Новеллистика Амброза Бирс [Электронный ресурс] / П. В. Балдицын // История литературы США. Том 4. – Режим доступа: https://goo.su/YfzxD9w. – Дата доступа: 25.01.2022

2. *Бирс, А.* Проклятая тварь / А. Бирс // Может ли это быть? : избр. произведения / А. Бирс. – М., 1995. – С. 263–270.

3. *Балашов, П. С.* В зеркале фантастики Бирса [Электронный ресурс] / П. С. Балашов // Международный культурный портал Эксперимент. – Режим доступа: https://goo.su/pdS6On. – Дата доступа: 25.01.2022.

М. Н. Шудейко
г. Минск, Беларусь

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ МИСТИЧЕСКОГО РАССКАЗА Г. Ф. ЛАВКРАФТА «ТВАРЬ НА ПОРОГЕ»

Говард Лавкрафт широко известен как автор шедевров в жанре космических ужасов. Однако его рассказы о некромантии и переселении душ написаны не менее мастерски. В данной статье мы проанализируем жанровые приемы, а также лингвостилистические средства, используемые автором для создания мистической атмосферы, в рассказе «Тварь на пороге».

Повествование в рассказе Говарда Лавкрафта «Тварь на пороге» (*The Thing on the Doorstep*, 1937) ведется от лица Дэниела Аптона – близкого друга центрального персонажа Эдварда Дэрби. Дэниел детально объясняет, почему не он является убийцей своего лучшего друга, и таким образом рассказывает всю историю жизни Эдварда, приведшую к его трагической кончине. По словам Дэниела, в случившемся повинна жена Эда Асенат, а вернее, переселившийся в ее еще детское тело дух ее отца Эфраима Уэйта, жаждущий вечной жизни и находящийся в поиске лучшего для себя вместилища, чем слабая женская плоть. Именно поэтому, основываясь на собственных наблюдениях и наконец получив всю недостающую информацию от Эда, чей разум оказался заперт в разлагающемся трупе Асенат, Дэн отправляется в Аркхэмскую лечебницу, где и убивает Эфраима в теле своего друга, дабы не дать ему и дальше безнаказанно отнимать жизни людей.

Рассказ начинается с предзнаменования кульминационного момента в сюжете – признания Дэниела в убийстве и одновременно отрицания своей виновности: *It is true that I have sent six bullets through the head of my best friend, and yet I hope to show by this statement that I am not his murderer* [1, p. 302]. Еще одним элементом предзнаменования служит название рассказа, упоминающееся в первом же абзаце произведения, ведь именно «тварь на пороге» доставила Дэну письмо Эдварда с объяснениями таинственных событий, в которые он оказался вовлечен в последние годы: *[The readers will] ask themselves how I could have believed otherwise than I did after facing the evidence of that horror – that thing on the doorstep* [1, p. 302]. Стоит отметить, что рассказ имеет рамочную композицию, поскольку оканчивается моментом доставки и прочтения того самого письма, побудившего Дэниела к совершению убийства, что автор использует как один из приемов создания эффекта напряженного ожидания.

Весьма символичны в рассказе имена, данные Лавкрафтом персонажам. Так, Асенат и Эфраим – имена древнееврейского происхождения, и носители их, согласно Библии, состояли в родстве. Однако, если в Священном Писании Асенат является матерью Эфраима, то в анализируемом рассказе ситуация обратная – Асенат предстает дочерью Эфраима Уэйта. Такой «зеркальный» выбор имен не случаен, по нашему мнению, поскольку первое переселение души Эфраима произошло именно в тело Асенат. То есть, она аллегорически

носила его в себе, как мать носит ребенка, пока он не «переродился» уже в новом теле. Далее, Дэниел (или Даниил) – имя одного из библейских пророков, который в царствование Кира показал тому пророчество Исаии, чем сподвиг царя на освобождение евреев из вавилонского пленения. Также значение имени Даниил трактуется как «Бог – мой судья». Обе отсылки вполне очевидны, так как именно Дэниел Аптон берет на себя роль освободителя мира от зла в лице Эфраима, а совершенное им убийство выносится на суд читателя. Наконец, Эдвард – древнеанглийское имя, истолковываемое как «охраняющий собственность». Здесь наблюдается связь с попытками Эдварда противостоять Уэйту и сохранить за собой право владения собственным телом. Таким образом, выбор имен Лавкрафтом не случаен и позволяет дать более глубокую характеристику центральным персонажам в рассказе.

Лавкрафт прибегает и к прямой характеристике действующих лиц – описанию их внешности и поведения. Таким предстает перед нами Эдвард, в детстве столь бережно опекаемый родителями: *As he grew to years of manhood he retained a deceptive aspect of boyishness. Blond and blue-eyed, he had the fresh complexion of a child; and his attempts to raise a moustache were discernible only with difficulty. His voice was soft and light, and his pampered, unexercised life gave him a juvenile chubbiness rather than the paunchiness of premature middle age* [1, p. 304]. Мы видим взрослого, не по годам моложавого мужчину, вокруг которого витает аура ребенка. Его чрезмерная привязанность к родителям подчеркивается тем фактом, что после смерти матери его одолевает странный недуг – *for months he was incapacitated by some odd psychological malady* [1, p. 306], впоследствии, однако, ставший отправной точкой его сепарации от родителей и началом самостоятельной жизни. Тем не менее, являясь по натуре человеком ведомым, после встречи с Асенат Эдвард находит в ней нового покровителя: *The perennial child had transferred his dependence from the parental image to a new and stronger image, and nothing could be done about it* [1, p. 309]. Так проявляются его слабохарактерность и инфантилизм, ставшие причиной дальнейших трудностей.

Не менее значимым персонажем в рассказе является Асенат Дэрби, урожденная Уэйт. На момент знакомства с Эдвардом на вид ей около двадцати трех лет: *She was dark, smallish, and very good-looking except for overprotuberant eyes* [1, с. 306]. Ее выпученные глаза – наследие родного города Иннсмута, у многих жителей которого наблюдается эта черта как следствие заключения союзов со странными существами: *She was one of the Innsmouth Waites, and dark legends have clustered for generations about crumbling, half-deserted Innsmouth and its people. There are tales of horrible bargains about the year 1850, and of a strange element "not quite human" in the ancient families of the run-down fishing port* [1, с. 307]. На происхождение Асенат от людей-рыболягушек, известных по повести Лавкрафта «Тень над Иннсмутом» (*The Shadow over Innsmouth*, 1936), указывает также краткое упоминание о ее матери, *who always went veiled*, поскольку вуаль скрывала «иннсмутскую» внешность последней.

Говоря об Асенат, мы не можем не упомянуть и ее отца, Эфраима Уэйта. Дэн, пару раз видевший старика во время визитов того в Аркхэм, описывает

его лицо как *saturnine*. Согласно древнеримской мифологии, бог земледелия Сатурн пожирал своих детей, испугавшись пророчества о том, что один из его отпрысков лишит его власти. Эфраим же вселяется в тело своей дочери, оставляя ее душу умирать в своем старом немощном теле, дабы обрести вечную жизнь, что является отсылкой к вышеупомянутому мифу. Далее, Дэниел приводит наблюдения окружающих, замечавших несоответствие внешности Эдварда и Асенат своим годам: *[Edward's] face was absolutely without lines. Asenath, on the other hand, had the premature crow's feet which come from the exercise of an intense will* [1, p. 309]. Здесь читатель снова сталкивается с предзнаменованием факта обмена телами отца и дочери.

В целом, сложно определить данного персонажа именно как Асенат или же Эфраима, поскольку их жизни тесно переплелись. Так, знакомясь с историями о школьной жизни Асенат, читатель представляет девочку с недюжинными магическими способностями, особенно искусно владеющую гипнозом: *Most unusual, though, were the well-attested cases of her influence over other persons. She was, beyond question, a genuine hypnotist. By gazing peculiarly at a fellow-student she would often give the latter a distinct feeling of* ***exchanged personality*** *– as if the subject were placed momentarily in the magician's body and able to stare half across the room at her real body, whose eyes blazed and protruded with an alien expression* [1, p. 307]. Здесь мы снова наблюдаем предзнаменование – отчаянное желание «Асенат» обрести мужское тело: *Her crowning rage, however, was that she was not a man; since she believed a male brain had certain unique and far-reaching cosmic powers* [1, p. 308]. Однако позже в рассказе становится все более очевидным факт переселения душ, и читатель понимает, что все странности поведения девочки обусловлены тем, что ее телом управляет Эфраим.

В определенный момент в рассказе начинают переплетаться все три персонажа – к дуэту отца и дочери присоединяется Эдвард. Читателю становится не просто определить, когда Эд является самим собой, а когда им управляет разум Эфраима, заперев свою жертву в теле Асенат: *People said [Edward] looked too much like his wife, or like old Ephraim Waite himself, in these moments* [1, p. 311]. Интересен также эпизод, в котором приятельница жены Дэна, однажды забежав проведать Асенат и узнав от слуг, что той нет дома, перед уходом видит в окне библиотеки Эдварда лицо: *a face whose expression of pain, defeat, and wistful hopelessness was poignant beyond description. It was – incredibly enough in view of its usual domineering cast – Asenath's; yet the caller had vowed that in that instant the sad, muddled eyes of poor Edward were gazing out from it* [1, p. 313]. Это одно из первых в рассказе очевидных упоминаний о том, что Эд больше не владеет своим телом полностью. Столь сильное слияние трех центральных персонажей созвучно с теорией архетипов Юнга и процессом достижения Самости [2]. С этой точки зрения, Асенат является воплощением Персоны (социальная адаптация), Эдвард представляет собой архетип Анимуса (мужское начало), в то время как Эфраим выступает в роли Мага (возвышение над собственными возможностями).

Важным элементом погружения в мистическую атмосферу в рассказе является символизм пор года. Наиболее интенсивное развитие сюжета в рассказе захватывает вполне определенный отрезок времени – чуть меньше полугода, с точным указанием месяцев. Итак, в августе Дэниел получает телеграмму с просьбой забрать обезумевшего Эдварда из небольшого городка в штате Мэн. По пути домой Дэн впервые становится свидетелем внезапных изменений в поведении друга, превратившегося из бормочущего сумасшедшего в ясно мыслящего расчетливого человека, причем перемена эта явно сопровождалась неприятными физическими ощущениями: *The face beside me was twisted almost unrecognisably for a moment, while through the whole body there passed a shivering motion – as if all the bones, organs, muscles, nerves, and glands were readjusting themselves to a radically different posture, set of stresses, and general personality* [1, p. 318–319]. Август ассоциируется со зрелостью и осуществлением задуманного. Здесь мы видим, что Уэйт уже в силах производить обмен телами на расстоянии. В середине сентября Эдвард, по слухам, отправляется в Нью-Йорк на встречу со скандально известным главой культа. А через месяц, в середине октября, он наносит первый со дня той зловещей поездки визит другу и сообщает, что Асенат покинула город после пренеприятного семейного разговора. В тот вечер Эд рассказывает Дэниелу об обмене телами его с женой и более раннем случае – отца с дочерью. Осень символизирует обветшание, увядание, и в рассказе читатель видит, как попытки Эдварда бороться с волей Эфраима-Асенат становятся все более яростными в осознании близкого конца.

Следующий ключевой момент происходит под Рождество, в декабре. Снова во время визита к другу Эда начинает одолевать разум Уэйтов: *My brain! My brain! God, Dan – it's tugging – from beyond – knocking – clawing – that she-devil – even now – Ephraim* [1, p. 327]. Срыв Эдварда приводит к помещению его в Аркхэмскую лечебницу для душевнобольных, врачи которой не уверены в возможности излечения пациента. Декабрь – месяц смерти природы так же, как в рассказе практически погибает разум Эда. Тем не менее, в конце января мелькает лучик надежды, когда из лечебницы поступает сообщение о внезапном возвращении к пациенту здравого ума. Надежда эта, однако, гаснет, как только Дэн приезжает проведать Эдварда: *I saw in an instant that he bore the strangely energised personality which had seemed so foreign to his own nature – the competent personality I had found so vaguely horrible, and which Edward himself had once vowed was the intruding soul of his wife* [1, p. 328]. Через пару дней происходит эпизод, давший название рассказу – странная зловонная тварь доставляет Дэну письмо Эдварда обо всем произошедшем и остается лежать на его пороге кучей тряпья, наполненной гниющими останками Асенат. Душа Эдварда наконец оставила земной мир – в унисон с январем, символизирующим торжество покоя.

Интересным также является условный стук, с которым Эдвард приходит навещать Дэна с самого детства: *He had a characteristic way of ringing the doorbell or sounding the knocker that grew to be a veritable code signal, so that after dinner I always listened for the familiar three brisk strokes followed by two*

more after a pause [1, с. 304]. В нумерологии значение числа «три» заключается в жизнелюбии и всепобеждающем оптимизме, в то время как «двойка» является точкой равновесия, обеспечивающей состояние покоя внутреннего мира человека [3]. То есть, когда Дэн слышит *the familiar three-and-two strokes at the front door*, он точно знает, что за дверью – его лучший друг, целостная личность с собственным разумом в собственном теле, и это его радует. Однако в момент, когда приход Эдварда не сопровождается условным сигналом, во время общения Дэниел явственно чувствует, что перед ним – не тот Эд, которого он привык видеть, и это осознание тревожит его: *He was in his new state […]and I noticed that he did not even trouble to give the old three-and-two signal when ringing the doorbell. As on that evening in the car, I felt a faint, infinitely deep horror which I could not explain* [1, p. 321].

Важную роль в рассказе играет выбор языковых средств. Так, одним из основных мотивов, красной нитью проходящим через весь рассказ, является безумие – очевидное или кажущееся. Для описания подобных состояний героев Лавкрафт использует широкий спектр словосочетаний и оборотов, имеющих отношение к сумасшествию: *mad, at their wits' ends, [convincingness] made one fear for his sanity, vacillating between frenzy and apathy, his fury of hysteria, a stream of utterly insane drivel, delirious ravings, my mind leaped into a turmoil,* etc. Автор также отлично описывает безумие через действия и телесные реакции персонажей: *he suddenly shrieked and leaped up from his chair with a look of shocking, uncontrollable fright – a cosmic panic and loathing such as only the nether gulfs of nightmare could bring to any sane mind* [1, p. 326].

Лавкрафт прибегает к повторениям для правдоподобного изображения безумия: *I had to save myself – I had to, Dan!* [1, p. 324]; *I had to do it – I had to do it – it'll get me – it'll get me – down there – down there in the dark – Mother, mother! Dan! Save me – save me –* [1, p. 328]. Весьма любопытной является пунктуация в таких предложениях. Тире используется автором как графическое обозначение паузы, чаще всего в сбивчивых высказываниях и бессвязном словесном потоке. В сочетании с параллельными конструкциями достигается абсолютная реалистичность в изображении горячечного состояния рассудка: *She'd have got me for good – she'd have been I, and I'd have been she – forever […] I suppose she'd have put me out of the way […]* ***just as she did before*** *– just as she, he, or it did before –* [1, p. 324]. Также параллельные конструкции используются для придания большей значимости определенным высказываниям или сюжетным поворотам. Например, Эдвард подчеркивает, что некоторые сферы знания не должны быть доступны человеку по причине их крайней опасности: *Some people know things about the universe that nobody ought to know, and can do things that nobody ought to be able to do* [1, p. 325]. Подобным образом выделен и эпизод путешествия домой на машине, во время которого Дэн стал свидетелем обмена телами: *[Edward to Dan] "You ought to have known the difference!" […] [Dan to himself] Surely I* ***had*** *known the difference* [1, p. 323–324]. Эта поездка стала для Дэниела ключевым моментом в осознании реальности невероятного, происходящего между Эдвардом и его женой.

Для создания мистической атмосферы автор использует огромное количество лексики с негативным окрасом. Так, в рассказе можно встретить словосочетания религиозной тематики с отрицательным оттенком: *utter blasphemy, that cursed fiend, blasphemous alienage, accursed sheet, unholy pit, damnable focus, ghoulish revenge, she-devil*. Потустороннюю природу описываемых явлений подчеркивают такие выражения, как *esoteric lore, subterranean magical lore, malign cosmic forces*. Таинственность, неоднозначность и мрачность происходящего характеризуют прилагательные *obscure, ineffable, ambiguous, odd and unwholesome, uncanny, somber, fantastic, almost morbid*. Страх и ужас одних персонажей, а также жестокость других легко ощутить, прочтя следующие описания: *untold terrors, the house of horror, terrible enigma, sinister element, something grim, basic, pervasive, and potentially evil, atrociously distorted*. Часто Лавкрафт прибегает к использованию составных прилагательных – *witch-cursed, legend-haunted, ill-regarded, Poe-like, evil-faced, fear-rigid* – для создания более ярких образов персонажей и мест действия.

Проанализировав рассказ Говарда Лавкрафта «Тварь на пороге», мы выделили следующие жанровые особенности: рамочная композиция и предзнаменования как элементы эффекта напряженного ожидания, говорящие имена и детальная характеристика персонажей, обращение к теории архетипов Юнга, символизм времени действия и других элементов сюжета. Не менее важными в создании мистической атмосферы в рассказе являются языковые средства, используемые автором, такие как повторения, параллельные конструкции, частое использование тире в качестве знака препинания, а также широкий спектр лексических единиц с негативной коннотацией, обозначающих безумие, сверхъестественность и таинственность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Lovecraft, H. P.* The Thing on the Doorstep / H. P. Lovecraft // The H. P. Lovecraft Omnibus 3: The Haunter of the Dark and Other Titles. – Glasgow : Grafton Books, 1985. – P. 302–334.
2. *Юнг, К. Г.* Структура психики и процесс индивидуации / К. Г. Юнг. – М. : Наука, 1996. – 221 с.
3. Значение чисел в нумерологии [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://numeroscop.ru/znachenie_chisel/. – Дата доступа:17.02.2022.

Y. I. Shcherbinina
Moscow, Russia

REJECTING THE CULT OF ARTISTIC MARTYRDOM: METAPHORS OF CREATIVITY IN ELIZABETH GILBERT'S "BIG MAGIC"

Creativity is one of the abstract, intangible concepts that are notoriously difficult to define and discuss. That is where the figurative language comes in handy, since metaphors allow us to talk about something abstract in concrete terms. Within the framework of Conceptual Metaphor Theory (CMT) one regards metaphor as a

conceptual and not just stylistic phenomenon, whereby metaphors are understood as cross-domain mappings. A mapping is a set of correspondences between entities in a source domain and entities in a target domain. Evidence for the existence of conceptual metaphors is inferred from metaphorical expressions, or linguistic metaphors.

The subject of creativity deeply concerns not only artists, who devote themselves to creative pursuits, but also common people, since we all want to "unfold a certain beauty and transcendence" [1, p. 11] within our lives. In her book of creative non-fiction quite fittingly called "Big Magic" Elizabeth Gilbert addresses this subject using a wide range of metaphors, both conventional and original, to challenge some of the established perceptions associated with creativity and encourage a more light-hearted, playful and liberating attitude to it.

Conventional metaphors are instances of metaphorical language that are recurrently used to refer to certain things. Creative, or novel, metaphors are invented by the writer/speaker to "express a particular idea or feeling in a particular context, and which a reader/ hearer needs to deconstruct or 'unpack' in order to understand what is meant" [2, p. 4]. Novel metaphors are typically associated with literature, but may in fact occur in various types of discourse. Metaphors perform a number of important functions: "explaining, clarifying, describing, expressing, evaluating, entertaining" [2, p. 3], all of which apply to the metaphors found in Elizabeth Gilbert's book.

Gilbert sets out to challenge the existing views that present the artistic experience as "one long, long suicide" (Oscar Wilde), describe it in terms of suffering, promote the image of the Tormented Artist. "The modern language of creativity," she claims, "is steeped in pain, desolation, and dysfunction." [1, p. 206] Yet, however deeply ingrained this attitude may be, it is counterproductive for the artist and the work they aspire to create. It destroys the artist's psyche, even if it sometimes yields interesting artistic results. Elizabeth Gilbert offers a change of perspective and comes up with protective psychological constructs that are formulated with the help of metaphors.

The book abounds in ontological metaphors, or entity and substance metaphors, according to Lakoff and Johnson's classification [3]. They allow us to talk about parts of our experience, events, emotions, ideas as discrete entities. The conventional ontological metaphor (CREATIVE) IDEAS ARE OBJECTS is verbalized consistently throughout the book. Relying on Lakoff and Turner's typology of novel metaphors, we may point out that the author extends the conventional conceptual metaphor. By 'extending' we mean the mapping of elements from the source domain that are not conventionally mapped onto the target domain [4]. If we look at the titles of subchapters in the book, we see the following examples of linguistic metaphors: *An Idea Arrives, An Idea Grows, An Idea Gets Sidetracked, And Idea Goes Away*. Ideas are personified, they are said to have consciousness and will. More importantly, they are "driven by a single impulse: to be made manifest in our world through collaboration with a human partner" [1, p. 35]. If the artist or some creatively-minded person doesn't collaborate with the idea, it can "grow tired of waiting" and "leave".

Creativity itself is personified as well. It can “hide” [1, p. 163] from the artist and “come back”; people “murder their creativity” [1, p. 152] by demanding that their art pay the bills; artists often have to work hard so that their creativity could “play lightly” [1, p. 155]. Gilbert goes even further than that: she uses the word “genius” to refer to a divine attendant spirit that becomes the embodiment of inspiration. Ancient Greeks called them “daemons”, in ancient Rome they were referred to as “genius”, and were believed to live in the walls of an artist's studio, like Dobby the house elf, who would come out and invisibly assist the artist with their work. There is a world of difference, Gilbert suggests, between being a genius and having a genius. It alleviates the pressure put on the artist, because their success is the shared responsibility of the artist and the genius. “My genius,” she writes, “does not keep regular hours. <…> Sometimes I suspect that my genius might be moonlighting on the side as somebody else’s genius <…> like some kind of freelance creative contractor” [1, p. 73]. It comes and goes when it chooses, but the artist should be always ready to collaborate with it when the genius turns up.

The conceptualization of the artist as a partner leads us to the consideration of the BUSINESS MODEL in “Big Magic”. When the artist says yes to a creative idea, he or she “enters into a contract with inspiration” and may “set the terms” [1, p. 38]. It is important not to sign the creative contract of suffering, which Gilbert proclaims to be the most common one in contemporary Western civilization. The alternative approach that she suggests presupposes that the artist is “neither a slave to inspiration nor its master but… its partner” and “the two of you are working together toward something intriguing and worthwhile”. [1, p. 41]

Another important metaphor that is conventionally used when talking about creativity and inspiration is the CONDUIT METAPHOR, and Gilbert also employs it: “… ideas *do* move from soul to soul, … ideas will always try to seek the swiftest and most efficient conduit to the earth.” [1, p. 57] The term “conduit metaphor”, proposed by Michael Reddy, implies that IDEAS ARE OBJECTS, LINGUISTIC EXPRESSIONS ARE CONTAINERS, COMMUNICATION IS SENDING [3]. What we find in Gilbert’s book is an elaboration of the conventional conceptual metaphor. Lakoff and Turner's notion of 'elaboration' captures those cases of creativity which involve “filling in slots in unusual ways rather than ... extending the metaphor to map additional slots” [4, p. 67]. Gilbert conceptualizes ideas as energetic life-forms that want to be made manifest, the artist is in that case a transmitter of some creative message sent from above.

One of the central metaphors that features as early as the title is the MAGIC METAPHOR. Creativity is conceptualized through such words as “magic”, “wizardry” [1, p. 49] and “a force of enchantment” [1, p. 34]. When defining her notion of magic, Gilbert refers to “the supernatural, the mystical, the inexplicable, the surreal, the divine, the transcendent, the otherworldly” [1, p. 34]. This overlaps to a large extent with the RELIGIOUS MODEL, which unfolds throughout the whole book. The artist “is called” from an early age to create; poets may be likened to “monks” or “nuns” because theirs is a “devotional practice” [1, p. 3]. Gilbert describes the start of her writing career as “taking vows” [1, p. 139] and still honours these vows “with the fealty of a holy pilgrim” [1, p. 141]. Creativity can be regarded

as “an act of prayer” [1, p. 218]. And yet there are frames within this model that Gilbert vehemently rejects. In Lakoff and Turner’s terms, these are instances of “questioning”, which occurs when a writer points out the limitations or inadequacy of a particular conventional conceptual metaphor [4]. Gilbert refuses to conceptualize the artist as a martyr and the artist’s work as “a consecrated relic” [1, p. 235], whose sanctity has to be defended at all costs.

The conceptualization of creativity as martyrdom comes from the concept of life as suffering. Creativity, Gilbert claims, should not become “a suffering contest” (the GAME MODEL) [1, p. 210]. The metaphor she suggests instead is that of the artist as a trickster. This opposition (martyr versus trickster) lies at the heart of two approaches to life and creativity. Life is pain versus life is interesting; darkness versus light; a solemn and austere commitment to self-sacrifice versus a game to be enjoyed. For the trickster, the GAMBLING model (as a specific level metaphor for the generic level one of LIFE IS A GAME) comes to the fore. Artists, by nature, are gamblers. “Whenever you make art, you’re always gambling” [1, p. 105]. You may win or lose, but at least you will have fun.

Another source domain that Gilbert draws on to conceptualize creativity is LOVE. The epigraph to the book runs as follows: creativity is “the relationship between a human being and the mysteries of inspiration”. People who get engaged in creative pursuits “are in love”, they are “hot for their vocation” [1, p. 160]. Gilbert encourages the reader to stop treating creativity “like it’s a tired, old, unhappy marriage and start regarding it with the fresh eyes of a passionate lover”, “sneak off and have an affair with your most creative self” [1, p. 161]. When inspiration doesn’t show up for a while, one can try to “seduce creativity back to one’s side” [1, p. 164]. Yet the problem is that in our culture the artist is expected to and often does have an unhealthy relationship with his/her creativity. They don’t believe it to be reciprocal. In Gilbert’s words, writers love writing but they don’t believe that writing loves them in return. Sometimes they even feel that “writing flat-out hates them” [1, p. 204]. It is this deeply sick relationship, this addiction to suffering that Gilbert protests against.

Artists, and writers in particular, are known to treat their work as their baby, “the blood of my blood”. Gilbert evokes this PARENTING metaphor when she discusses the emotionally violent relationship many artists have with their work. Editing one’s work is then described in terms of “killing one’s darling” and “literary carnage” [1, p. 231]. But Gilbert insists, “It ain’t your baby” [1, p. 232]. This attitude is not helpful, it doesn’t allow the artist to take criticism, however constructive it may be. “You won’t be able to handle it if someone suggests that you might consider completely modifying your baby, or even tries to buy or sell your baby on the open market” [1, p. 233]. It may even lead to the author being unwilling to publish their work, because it involves letting the defenseless baby out into the cruel world. She suggests an alternative: your creative work is not your baby, “if anything, you are its baby” [1, p. 233]. CREATIVITY IS A PARENT is a novel metaphor that Gilbert puts forward by reversing the existing one.

Some of the other metaphors that don’t take a central place in the book, but are still worth mentioning, include the BUILDING metaphor. A BOOK IS A

BUILDING is a conceptual metaphor made manifest through a number of linguistic metaphors. Rewriting a book is like dismantling a house and rebuilding it all over again. A novel may be imperfect (as a "crooked house") but it is good enough to be published (the walls are "essentially strong, the roof held, and the windows functioned") [1, p. 179]. Gilbert believes that one shouldn't mind the "slightly wonky angles", because sometimes it makes sense to move on to the next project rather than rewriting the book indefinitely until it is immaculate.

To conclude, creativity may be conceptualized with the help of metaphors that are either destructive for the artist's psyche (as a bad lover, as a killing field, with the artist being seen as a martyr, their work as a baby that may be taken away from them or even murdered) or empowering and liberating (creativity as magic, as a nurturing parent, as a generous lover, as a game in which the artist is a trickster). The other central concept that gets personified in the book is fear (the book's subtitle is "Creative Living beyond Fear"). Fear and Creativity are "conjoined twins", "they were born at the same time, and they still share some vital organs" [24]. This is something we must embrace if we intend to live creatively. And the alternative metaphors Elizabeth Gilbert suggests are the protective constructs that help to cope with this fear and even make it your ally. The conventional (CREATIVE) LIFE IS A JOURNEY metaphor is extended by Gilbert to show that embarking on a creative project is akin to embarking on a road trip, where the artist, Creativity and Fear are all riding together in one vehicle. Fear is allowed to have a seat, but not to be at the wheel. The artist and Creativity are the only ones who are allowed to drive. And they head off into "the terrifying but marvelous terrain of unknown outcome" [1, p. 26] where Big Magic may happen.

REFERENCES

1. *Gilbert, E.* Big Magic / E. Gilbert. – London ; New York : Bloomsbury, 2015. – 276 p.
2. *Kovecses, Z.* Metaphor: A Practical Introduction / Z. Kovecses. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 400 p.
3. *Lakoff, G.* Metaphors we live by / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : University of Chicago Press, 1980. – 193 p.
4. *Lakoff, G.* More than cool reason: A field guide to poetic metaphor / G. Lakoff, M. Turner. – Chicago : Chicago University Press, 1989. – 230 p.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННЫХ СТРАНОВЕДЧЕСКИХ И ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Е.Ю. Бессонова
г. Москва, Россия

СТРАНОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ НОВОСТНОЙ СЕГМЕНТ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ НА ЯПОНСКОМ ЯЗЫКЕ

Изучение иностранного языка тесно связано с познанием национально-культурных особенностей, изучением истории, географии, современного общественного устройства и т.п., а именно того, что мы понимаем под термином «страноведение». Овладение языком без понимания ментальности, исторической составляющей, социально-общественной коммуникации в современном обществе не представляется эффективным.

В отдельных высших учебных заведениях, в том числе Институте стран Азии и Африки Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова студентам предоставляется возможность слушать лекции и участвовать в семинарах по отдельным аспектам страноведения, а именно в программу обучения включены следующие курсы: «География Японии», «История Японии», «Литература Японии» и пр. Однако, такие курсы представлены далеко не во всех высших учебных заведениях, иногда часы под аспекты страноведения или под отдельный курс «Страноведение» не могут быть выделены в отдельную программу. В этом случае задачи преподавателя японского языка расширяются: в процесс обучения языку становится необходимо вводить страноведческую составляющую. Мы исходим из того, что в отрыве от национально-культурных особенностей страны и без получения основных страноведческих знаний язык не может быть инструментом межличностного общения.

Отметим, что многие учебники, например, учебник «Японский язык для начинающих». Часть 2 [1], «Японский язык для продолжающих» Часть 1 [2] и Часть 2 [3] и пр., содержат тексты о Японии, что является хорошим материалом не только для изучения японского языка, но и для познания страны. Однако это – «статические» тексты, а для большего понимания страны и языка необходима «динамическая» составляющая, чему на наш взгляд соответствует медийный новостной контент Интернет-ресурсов. Кроме того, учащиеся, изучающие японский язык, нацелены на своевременное получение актуальной информации, поэтому учебные материалы, составленные несколько лет назад, не могут полностью соответствовать запросам быстро меняющегося общества, а соответственно и запросам учащихся.

Новостной сегмент широко представлен в японском языковом Интернет-пространстве, что дает большой выбор материала. Особое внимание заслуживают новости из разделов «регионы», «повседневная жизнь», «социальная сфера», «культура», «погодные и природные явления». Также отметим, что

образование всегда соотносится с условиями существования человека, а соответственно виртуальный контент, который сейчас востребован в повседневной жизни, востребован и в образовательной среде. В свою очередь, новые образовательные технологии быстро входят в процесс обучения, следуя мировым процессам цифровизации, еще больше помогают актуализировать образовательный процесс.

В последние три года мы проводили анализ новостного сегмента интернет-ресурсов, который соответствуют страноведческой тематике. Материалами исследования стал аутентичный новостной контент различных медиаресурсов. Отметим основные характеристики такого контента: высокая информативность, больший выбор, удобный поиск, выделение в отдельный сегмент новостей культурного, образовательного, повседневного бытового характера и т.п.

При подборе актуального аутентичного материала мы ориентировались на информационный и новостной контент на японском языке, который находится в открытом доступе и может быть оперативно получен и рассмотрен учащимися. Основными источники для подбора аутентичных материалов для нас послужили интернет-ресурсы национальной телерадиовещательной компании NHK [4] и основных национальных японских газет: «Асахи симбун» [5], «Майнити симбун» [6], «Ёмиури симбун» [7] и др.

Среди вышеперечисленных ресурсов мы особо отметили сайт NHK, на котором публикуется много новостных и информационных материалов, часто дополненных видеосюжетом и адаптированным текстом. Достоинства ресурса: открытый контент без платных обязательств. Сходная подача информации есть на сайте информационного агентства Дзидзи [8], однако наличие рекламы уменьшает визуальную значимость ресурса. Сайты газет содержат лишь ограниченный список открытого контента, большой объем материалов приходится на подписной платный контент, который на данный момент в образовательном процессе не используется, так как ведет к дополнительным финансовым затратам учебного заведения и слушателей.

Форма подачи информации на ресурсе NHK позволяет быстро перейти к разделам необходимой тематики, так как все новостные статьи уже распределены по тематическим группам, что дает возможность сразу открыть сегмент «культура», «повседневная жизнь», «регионы» и т.п. Кроме того, информационно-медийная грамотность учащихся дает им возможность быстро ориентироваться в медиапространстве и находить необходимые для расширения знаний Интернет-ресурсы самостоятельно.

Алгоритм работы с ресурсами: 1) выбор преподавателем актуальной новости на сайте, при этом материал выбирается либо как иллюстрация к теме текущих занятий, либо, исходя из содержания новостного контента; 2) чтение и перевод новости, аудирование при наличии видеоряда; 3) введение страноведческой составляющей; 4) работа с языковыми единицами: составление глоссария по теме, диктант, разбор иероглифов.

Рассмотрим конкретный пример по введению страноведческой тематики в структуру урока. Страноведческая тема: *ханами* ‘любование цветами сакуры’. Основной учебный материал «Японский язык для начинающих», урок 19 (текст и диалог) 季節 *Кисэцу* ‘сезоны’ [1, с. 15–19]. В тексте теме цветения сакуры отводится только три предложения и один раз упоминается слово *ханами* [1, с. 15], в диалоге теме цветения сакуры отведено четыре предложения, слово *ханами* упоминается один раз [1, с. 17]. В целом мониторинг материалов показал, что в учебниках и учебных пособиях текстов по теме *ханами* практически не приводится, встречаются либо разовые упоминания, либо фрагменты в диалогах. Поэтому тему «Ханами» приходится расширять через новостной сегмент. Отметим, что явление *ханами* – достаточно сложное социальное явление, и даже записываемое двумя простыми иероглифами слово *ханами* 花見, где *хана* 花 – ‘цветы’, а ми 見 – ‘смотреть’, не всегда правильно воспринимается иностранцами. С другой стороны, через понимание явления *ханами* можно понять многое в поведении японцев, избежать «культурного шока» во время пребывания в Японии. По сути теме «Ханами» можно посветить не один час учебного времени, однако еще раз подчеркнем, что в рассматриваемой нами ситуации, время на страноведение в программе не отводится, поэтому оптимальным представляется чтение новостей по данной теме с комментариями преподавателя и обобщающими выступлениями студентов на японском языке.

Ниже приведем примеры некоторых новостных статей по теме «Ханами». Общая тема: «Сезоны, праздники, межличностные отношения». Страноведческая тематика: цветение японской вишни как сезонное явление и явление в общественной жизни Японии. Новости по данной тематике появляются в новостной ленте в период март/апрель.

Статья № 1.

Название статьи на японском	東京都「花見で人が集まって飲んだり食べたりしないで」 *То:кё:то «ханами дэ хито га ацуматтэ нондари табэтари синайдэ»*
Перевод названия статьи	Мэрия Токио: «Не собирайтесь вместе, чтобы выпить или поесть в период сезоны ханами»
Ресурс	NHK EASY [9] https://www3.nhk.or.jp/news/easy/k10013534261000/k10013534261000.html
Дата, время	22 марта 2022 года 12:00
Основное содержание	Для предотвращения распространения нового коронавируса продлен запрет на пикники и корпоративы во время цветения сакуры, территории под деревьями сакуры закрыты для прохода.
Уровень языковой подготовки	Начальный/средний
Темы для обсуждения / оставления глоссария	*Ханами* ‘традиция любования цветами сакуры’ Межличностные отношения. Пандемия. Угощение в период ханами. Парки города Токио.

Статья № 2.

Название статьи на японском	小学校の卒業式に 満開の桜の “黒板アート” でエール 新潟 *Сё:гакко: но соцугё:сики ни манкай но сакура «кокубан а:то» дэ э:ру ниигата*
Перевод названия статьи	Ниигата. В подарок выпускникам начальной школы в классе на доске нарисовали цветущую сакуру
Ресурс	NHK [4] https://www3.nhk.or.jp/news/html/20220323/k10013547211000.htmh
Дата, время	23 марта 2022 года 15:44
Основное содержание	В конце марта в японских школах проводятся выпускные церемонии в учебных заведениях. В подарок ученикам одной из начальных школ на доске нарисовали цветущую сакуру.
Уровень языковой подготовки	Начальный/Средний
Темы для обсуждения / составления глоссария	*Ханами* ‘традиция любования цветами сакуры’ Выпускные церемонии. Система образования в Японии. Префектура Ниигата.

Статья № 3.

Название статьи на японском	東京で「サクラが開花」去年より６日遅く平年より4日早い *То:кё: дэ «сакура га кайка» кёнэн ёри муйка осоку хэйнэн ёри ёкка хаяй*
Перевод названия статьи	«Сакура зацвела в Токио». В этом году на 6 дней позже, чем в прошлом году, но на 4 дня раньше, чем обычно
Ресурс	NHK [4] https://www3.nhk.or.jp/news/html/20220320/k10013542731000.htmh
Дата, время	20 марта 2022 г. 17:50
Основное содержание	Объявление о начале цветения сакуры. Подсчет бутонов на «образцовом дереве» в храме Ясукуни Дзиндзя. Сравнение сроков цветения сакуры в этом и предыдущих годах.
Уровень языковой подготовки	Средний
Темы для обсуждения / составления глоссария	*Ханами* ‘традиция любования цветами сакуры’ Метеорологические службы Японии. Храм Ясукуни дзиндзя в Токио. Виды сакуры.

Статья № 4.

Название статьи на японском	樹齢およそ100年 「福寿桜」が満開 山梨 市川三郷町 *Дзю:рэй оёсо хяку нэн «фукудзюсакура» га манкай яманаси Итикавамисато тё:*
Перевод названия статьи	Город Яманаси Итикавамисато. Расцвела столетняя сакура «Фукудзюсакура».
Ресурс	NHK [4] https://www3.nhk.or.jp/news/html/20220325/k10013549791000.htmh
Дата, время	25 марта 2022 г. 04:25
Основное содержание	Столетняя сакура расцвела в префектуре Яманаси
Уровень языковой подготовки	Средний/высший
Темы для обсуждения / составления глоссария	*Ханами* ‘традиция любования цветами сакуры’ Виды сакуры. История ханами. Священные деревья.

Статья № 5.

Название статьи на японском	“都立公園での花見宴会禁止” まん延防止解除でも継続 東京都 *«Торицу ко:эн дэ но ханами энкай кинси» манэнбо:си кайдзё дэ мо кэйдзоку Токиото*
Перевод названия статьи	Мэрия Токио: «Запрет на пикники и корпоративы в период ханами в столичных парках» сохранится, даже если ограничительные меры, связанные с пандемией, будут отменены.
Ресурс	NHK [4] https://www3.nhk.or.jp/news/html/20220316/k10013534261000.html
Дата, время	16 марта 2022 г. 15:45
Основное содержание	В связи с пандемией в 2022 году сохраняется запрет на проведение корпоративов и пикников в парках и других общественных местах в период цветения сакуры
Уровень языковой подготовки	Высший
Темы для обсуждения / составления глоссария	*Ханами* традиция любования цветами сакуры История ханами. Пандемия, ограничительные меры. Парк Уэно.

Даже на основании нескольких вышеприведенных новостей, удается представить студентам явление *ханами.* Время начала цветения японской вишни зависит от погодных условий, японцы следят за новостями о продвижении «фронта цветения сакуры» на основании сообщений средств массовой информации, которые в свою очередь ссылаются на предсказания метеорологических агентств. Основной вид сакуры, по которому ориентируются при объявлении сезона *ханами* – это вид *сомэй ёсино*, именно дерево этого вида, растущее в храме Ясукуни дзиндзя, признано образцовым. Подсчет бутонов на этом дереве дает возможность объявить сезон цветения сакуры открытым. Цветы сакуры отцветают очень быстро, но в Японии есть много разных видов и сортов, что позволяет продлить сезон любования цветами вишни на долгое время. В период весеннего цветения сакуры люди собираются вместе на пикники, готовят угощения, много общаются. Однако пандемия внесла свои коррективы в традицию *ханами*, о чем также можно прочитать в новости. Особое почитание старым деревьям сакуры характерно для Японии, такие деревья обожествляют. Надо отметить, что связь страноведческой тематики с новостным сегментом воспринимается слушателями положительно, учащиеся проявляют заметный интерес к теме, запоминания языкового материала проходит быстрее.

Обобщив результаты, мы отметили перспективность включения новостного сегмента в процесс обучения страноведческой тематике. Особенно отметим вовлеченность учащихся в процессе освоения материала, благодаря чему они становятся активными участниками образовательного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Нечаева, Л. Т.* Японский язык для начинающих : учебник / Л. Т. Нечаева. – М. : Московский лицей, 2018. – 416 с.

2. Учебник японского языка для продолжающих. Часть 1. / Е. Ю. Бессонова [и др.] ; под ред. Л. Т. Нечаевой. – М. : Московский лицей, 2009. – 192 с.
3. Учебник японского языка для продолжающих. Часть 2. / Е. Ю. Бессонова [и др.] ; под ред. Л. Т. Нечаевой. – М. : Московский лицей, 2009. – 176 с.
4. Телерадиовещательная компания Японии NHK [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www3.nhk.or.jp/news. – Дата доступа: 25.03.2022.
5. Газета Асахи симбун [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.asahi.com. – Дата доступа: 15.03.2022.
6. Газета Майнити симбун. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.mainichi.jp. – Дата доступа: 15.03.2022.
7. Газета Ёмиури симбун [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.yomiuri.co.jp. – Дата доступа: 15.03.2022.
8. Информационное агентство Дзидзи-цусин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.jiji.com. – Дата доступа: 15.03.2022.
9. Адаптированные новости компании NHK [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www3.nhk.or.jp/news/easy. – Дата доступа: 25.03.2022.

О. В. Емельянова
г. Санкт-Петербург, Россия

СОВЕТСКИЙ ПЛАКАТ ГЛАЗАМИ ЗАРУБЕЖНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ: ТИПАЖИ И ЦЕННОСТИ[1]

Плакат как отдельный вид графического искусства признается самым распространенным видом наглядной агитации. Роль пропагандистского искусства вообще и социально-политического плаката в частности существенно возрастает в период глобальных исторических потрясений, к которым, несомненно, относятся Октябрьская революция в России и эпоха построения социализма в СССР.

Основным материалом настоящего исследования послужила монография профессора Калифорнийского университета Виктории Боннелл “Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin” [1]. Междисциплинарный характер книги отмечают все рецензенты (см., например, *…combining political analysis, historical perspective, social psychology, political and cultural history, cultural anthropology, art history* в так наз. *blurbs*); на наш взгляд, она представляет большой интерес и с точки зрения сравнительно нового направления, которое не было еще так популярно в момент выхода этой работы. Речь идет об имагологии – междисциплинарной научной дисциплине о законах создания, функционирования и интерпретации образов «других», «чужих» стран и народов, инородных для воспринимающего объектов. Кроме того, текст монографии заслуживает внимания в аспекте лингвистической имагологии, которая изучает вербальное представление образа другой страны или другого народа.

[1] Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00276.

В ядро терминологического аппарата имагологии входят такие понятия как образ, типаж, имидж, оппозиция «свой – чужой» и ценности. Лексемы *image* и *tipazh*, появившись на самой первой странице предисловия, регулярно используются автором на протяжении всей работы. Имагологическая направленность работы Боннелл подтверждается автором одной из многочисленных рецензий, который пишет следующее: *Thus a book dealing with* ***images of Russian Revolution*** *and the Communist state which rose from it is very much* ***a study of images****, both secular and semi-religious in character. What the author is in fact concerned with is the* ***imagery of power*** *in the emerging Soviet Union* (здесь и далее примеры приводятся по [1]). То, что в приведенном высказывании названо *the imagery* (согласно дефиниции MacMillan Dictionary *imagery* 1) ‘pictures, photographs, or objects that represent an idea’; 2) ‘a set of images’ [2]), безусловно соотносится с чужим и в значительной степени чуждым Боннелл миром, населенным весьма далекими от нее исторически, географически, идеологически, эстетически и пр. персонажами. Автор говорит об этом предельно ясно: *How could I comprehend the “eye” of the Soviet viewer, so distant from myself in time, place, and cultural background?* Эти слова хорошо вписываются в современное понимание предмета имагологии.

В приведенном выше определении имагологии важное место занимает интерпретация, о чем следует сказать подробнее. Какими разными ни были бы рассматриваемые Боннелл изображения «золотого века» советского плаката, их отличает высокая степень условности, характерная для плаката гораздо больше, чем для станковой графики и живописи.

Условность в плакате подразумевает использование пластической метафоры, гиперболы, аллегории в воплощении образа, идеи, а также чисто графических приемов: утрировка движений, характерный и точный силуэт. Плакат строится на минимуме изобразительных средств, и поэтому выразительность, точность каждого особенно важна, что Боннелл прекрасно сознает и отражает в своем описании и, главное, интерпретации плакатов. С одной стороны, подобная условность визуализации информации должна способствовать облегчению восприятия, ведь по своей природе и функциям плакат есть визуальный *message*, максимально доступный и простой для прочтения-понимания. Главная его цель – оперативно и результативно донести конкретную идею-информацию. Автор плаката, выделяя лишь необходимое в изображении, создает визуальный знак, потом воспринимаемый зрителем. Основная идея плаката должна быть выражена максимально ясно и доступно, поскольку время его непосредственного воздействия на зрителя ограничено [3]. С другой стороны, это верно, если зритель находится в соответствующем историческом, культурном и идеологическом пространстве – как те жители революционной и постреволюционной России, которые были адресатами политических плакатов. В случае, когда «имагологическое пространство» таких плакатов населено «иными/другими», в значительной степени чуждыми читателям монографии образами, «считывание» призывов заложенной в плакатах кампании, направленной на завоевание среди населения поддержки нового порядка и дискредитацию старого, уничтожение старых ценностей и традиций и создание

собственных, существенно затруднено. И здесь на первый план выходит предлагаемая Боннелл интерпретация. В монографии приводится более 100 уникальных, в том числе цветных репродукций; заинтересованный читатель может все увидеть собственными глазами, но без интерпретации как истолкования, объяснения, приписывания смыслов и значений ему вряд ли удалось бы проникнуть в суть имагологического пространства советского плаката.

Значение и роль интерпретации как важной составляющей жизни произведения хорошо, на наш взгляд, сформулированы Н. Е. Киселевой: она осуществляет коммуникацию между автором, соавтором (исполнителем, искусствоведом, критиком) и реципиентом. Идеи автора, дух его эпохи через интерпретацию сообщаются аудитории, *находящейся в иной исторической и эстетической реальности* (курсив наш – *О.Е.*). Благодаря интерпретации расширяется круг возможных реципиентов, доносятся заложенные в произведении смыслы, обнаруживается актуальность в настоящем времени [4]. Практически каждый из упомянутых в монографии плакатов получает более или менее подробный анализ-интерпретацию, доносящую до читателя особый колорит эпохи. К ключевым образам, призванным способствовать достижению властями основной цели – *the redefinition of all social values* – Боннелл относит иконографию рабочего (в первую очередь кузнеца), советской женщины и советского вождя. Учитывая колоссальную разницу социокультурных и политических ситуаций, ценностных представлений и менталитетов, трудно себе представить нечто более «чужое» и чуждое, с точки зрения «воспринимающего субъекта» (Боннелл), чем эти знаковые для своего времени фигуры. Иногда комментарий Боннелл касается глобальных вопросов, иногда – деталей, которые без него могли бы остаться незамеченными или непонятыми ее читательской аудиторией. Один из наиболее интересных, на наш взгляд, примеров интерпретации – плакат 1934 года, выполненный Константином Зотовым*, "Liuboi krest'ianin-kolkhoznik ili edinolichnik imeet teper' vozmozhnost' zhit' po-chelovecheski" (Every Collective Farm Peasant or Individual Farmer Now Has the Opportunity to Live Like a Human Being)*, в главе "The art of scientific propaganda". На плакате семья сельских тружеников – отец, мать и ребенок, они изображены в домашней обстановке, сидят за столом и слушают граммофон. Описание этого плаката и комментарий к нему занимают в книге Боннелл значительно большее место по сравнению с другими, поскольку он, по словам автора, *exemplifies some of the* ***changes*** *taking place in the semantic system of visual propaganda*. Для исследования Боннелл идея изменения носит принципиально важный характер. Это касается и уже упомянутого сочетания *redefinition of all social values*, и эволюции отдельных плакатных образов; эта мысль выражается разными лексическими единицами: *change, shift, re-create* и др., например, *recasting of the female peasant image.* Сравнивая данный плакат с более ранними изображениями, автор подробно, буквально по пунктам, останавливается на том, что делает его "unusual". Во-первых, *What is unusual about the poster is that it emphasizes, at least implicitly, the woman's achievements in both production (she is a collective farm worker) and reproduction (she is a mother).* На фоне свойственного научному стилю объективного и бес-

пристрастного изложения материала обращает на себя внимание прием экспрессивного синтаксиса: использование так называемого *cleft sentence* – сложного предложения с эмфатической структурой, содержащего придаточное-подлежащее. Таким образом автор подчеркивает итог эволюции плакатного образа женщины; перед нами новый, синтетический образ советской женщины – внешне привлекательной, успешно совмещающей роли матери и труженицы благодаря заботе со стороны государства. Фигура женщины занимает равноправное с мужчиной положение, в то время как раньше женщина изображалась как второстепенный персонаж, спутник и помощник мужчины – прием так называемого визуального синтаксиса свидетельствует о такой примете нового времени как равенство полов. Во-вторых, в отличие от большинства более ранних плакатов, отражавших призывы к коллективизации (*Иди, товарищ, к нам в колхоз!*) и героическую битву за урожай (*Получай, страна родная, наш обильный урожай!*), плакат Зотова показывает новую сторону жизни – досуг человека труда: *the poster shows collective farmers at leisure rather than at work.* Третья отличительная черта данного плаката – появление на нем фигуры ребенка, что также было чем-то новым: *Mothers and children can seldom be found in collectivization posters of the early 1930s and then only in those explicitly devoted to the theme of social services.* Плакат Зотова – одно из свидетельств формирования «нового семейного дискурса», отражающего возврат к традиционным семейным ценностям и актуализирующего идею полной семьи как ячейки советского общества.

Что же представляют собой члены этой идеальной семьи? В описании и интерпретации Боннелл снова используются не характерные для строгого научного стиля приемы: большое количество прилагательных яркой положительной оценки и усилительных наречий (he is strikingly handsome) и даже восклицательное предложение: *she is lovely to look at and, with her gay smile, might well have appeared in a commercial advertisement for gramophones!* Не случайно Боннелл называет взрослых членов этой образцово-показательной семьи *exemplary collective farmers*. При всей кажущейся индивидуальности герои плаката – хороший пример того, что принято называть «типизированным образом собственно “советского человека”». Эти персонажи прекрасно восполняют отмечаемую многими исследователями потребность в новых, прозрачных и понятных наборах статусно-возрастных маркеров, облегчая при этом конструирование новых имиджей [5]. Они молоды, хороши собой, одеты со вкусом, достаточно образованны и политически грамотны (по крайней мере, как отмечает Боннелл, *they are both literate),* о чем свидетельствует полка с книгами, среди которых (и это также фиксирует и комментирует Боннелл) произведения Максима Горького как певца революции и главного пролетарского писателя, Ленина и Сталина наряду со специальной литературой по сельскому хозяйству; наконец, мужчина – передовик сельскохозяйственного производства *(exemplary shock worker)* – грамота за успехи в труде красуется на видном месте. В этой связи стоит упомянуть о «втягивающей» функции плакат, ориентированного на организацию мостиков эмпатии между зрителем и задаваемой идеологической программой (ссылка). Фигуры плаката должны

выполнять роль посредника между аудиторией и сконструированной для нее социальной реальностью, в которую они должны ее втянуть. О большой роли плакатов в социализации формирующегося массового сообщества «советских людей» путем обозначения направления и вех для переустройства жизни пишут многие (ссылка). Какими профессиональными и бытовыми навыками должны обладать «советские люди»? Что они должны были знать и уметь? Какие вещи должны их окружать? Детальное описание и комментарий Боннелл показывают читателю, какие ответы на все эти вопросы дает плакат Зотова. Помимо самих персонажей (типажей) Боннелл пристально вглядывается в предметный мир, тот вещный мир, который заключен внутри их жилища. «Жить стало лучше, жить стало веселее» – эти знаменитые слова как нельзя лучше характеризуют сценку на плакате Зотова; «нагнетание признаков счастья» (ссылка) подмечено исследовательницей во всех деталях: это и хорошая одежда, и «правильный» набор книг, и электрическая лампочка, и, конечно, граммофон как символ приобщенности к культуре – все маркеры счастливой жизни в достатке и изобилии. Ни одна подробность не упущена Боннелл, однако в дополнение к этой «инвентаризации» автор считает нужным объяснить читателю и то, что она называет *the implicit message of the poster*: *...exemplary collective farmers can expect to enjoy the accouterments of a good life, including a gramophone, books, and electric light*, т.е. именно своим честным трудом на благо социалистической Родины можно заслужить *the fruits of labor, in the form of a gramophone, other household belongings, and personal attire.* Наконец, не забыт и вождь и вдохновитель всех побед, *Stalin – the ultimate talisman,* книга которого занимает почетное место на полке этих образцово-показательных колхозников. С известной долей иронии Боннелл пишет о получившем в тот период большое распространение явлении, *the visual association of Stalin and the kolkhoznitsy: As if by contagious magic, Stalin enabled ordinary people to perform heroic feats.*

Вот так Виктория Боннелл вводит читателя в бесконечно далекий от него и чуждый ему «мир других», используя подход, который вполне можно назвать имагологическим. Это проявляется в пристальном внимании автора к таким основополагающим категориям имагологии как образ, типаж и ценности. На примере всего одного плаката Боннелл удалось рассказать о коренном переломе в образе жизни людей в постреволюционной России и СССР, о формировании советских стандартов в «житейской повседневности» одной из социальных групп общества и о мощном влиянии государства на эту социально-культурную повседневность через масштабную плакатную пропаганду, направленную на то, чтобы, по словам Боннелл, *validate the Stalinist ideal of a society where industrious workers and loyal Communists could rise from rags to riches.* Построение нового общества требовало энергичной и действенной популяризации социалистических образцов организации труда, быта и досуга. Типажи, совокупность которых, по выражению В. И. Карасика, является слепком культуры, строят свое поведение в соответствии с государственными ценностными ориентирами [6]. Среди ценностей, транслируемых лучшими образцами золотого века советского плаката, в книге Боннелл

явно прослеживается семья, равенство полов, материнство, трудолюбие, просвещение, образование и культура, пусть даже приобщенность к некоторым из них символизируется лишь небогатым набором книг в домашней библиотечке и граммофоном. Подводя итог, можно сказать, что монография Виктории Боннелл “Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin” – это интересное многоаспектное исследование, воссоздающее целостное имагологическое пространство советского плаката как систему ключевых образов, воплощающих типичные для своего времени ценности и ориентиры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bonnell, V. E.* Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin [Electronic resource] – Berkeley; Los Angeles; Oxford : Univ. of California Press, 1998. – Mode of access: https://ru.scribd.com/document/254275736/V-E-bonnell-IconographyofPower-1998. – Date of access: 30.01.2022.
2. Macmillan Dictionary online [Electronic resource] – Mode of access: https://www.macmillandictionary.com/. – Date of access: 30.01.2022.
3. *Гладун, О. Д.* Язык современного плаката: тенденции развития / О. Д. Гладун // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – № 25. – С. 154–159.
4. *Киселева, Н. Е.* Изобразительное искусство Алтайского края. История, современность, педагогический аспект [Электронный ресурс] / Н. Е. Киселева. – Казань: ООО Бук, 2017. – Режим доступа: https://goo.su/Jvc62. – Дата доступа: 30.01.2022.
5. *Михайлин, В. Ю.* «Наш» человек на плакате: конструирование образа [Электронный ресурс] / В. Ю. Михайлин, Г. А. Беляева // Неприкосновенный запас. – 2013. – №1. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nz/2013/1/. – Дата доступа: 31.01.2022.
6. *Карасик, В. И.* Языковые ключи [Электронный ресурс] / В. И. Карасик. – Волгоград : Панорама, 2007. – Режим доступа: https://goo.su/2ncER. – Дата доступа: 30.01.2022.

Т. Ф. Иванова
г. Минск, Беларусь

АВСТРИЙСКАЯ ПОЛИТИКА И ЭКОНОМИКА В КРИЗИСНЫЕ ГОДЫ ПАНДЕМИИ

Австрийское государство с его традициями нейтралитета на протяжении последних десятилетий играет одну из ведущих ролей в Европе в области международного сотрудничества, прежде всего, в сфере политических отношений, сохранив эту роль после вступления в Евросоюз в 1995 году. За прошедшие еще с середины 20-го века десятилетия Австрия приобрела на международной арене статус «страны диалога». В период холодной войны нейтральная Австрия играла роль моста между Западом и Востоком. Это проявилось, в частности, во время ее посредничества при организации в Вене

в июне 1961 года первой после начала «холодной войны» исторической встречи руководителей СССР и США – Н.С. Хрущева и Дж. Кеннеди. Небезынтересен также тот факт, что хотя Хельсинкский заключительный акт был подписан в Хельсинки, но весь переговорный процесс проходил в Австрии.

Вступление Австрии в ЕС повлекло за собой принятие страной предписаний по Общей внешней политике и политики безопасности (*Gemeinsame Außen- und Sicherheitspolitik*), что ставит политику Австрии в зависимость от общей политики ЕС, а значит, уровень статуса нейтралитета снижается. Австрия является также страной-участницей программы НАТО «Партнерство ради мира» (*Partnership for Peace*), которая подразумевает военное партнерство с блоком НАТО. Тем самым Австрия открывает для себя возможность вступления в НАТО, а это противоречит принципу нейтралитета. Поэтому многие политологи прямо указывают на то, что вступление Австрии в ЕС и партнерство с программой НАТО повлияло на возможность проводить ею самостоятельную внешнюю политику [1, с. 22]. По этой же причине многие австрийские политики, начиная с конца 1990-х годов, официально ставят вопрос об отмене статуса нейтралитета. Тем не менее, стабильные партнерские связи между Австрией и, например, Россией как страной, не входящей в Евросоюз, являются существенной характеристикой австрийской политики. Между ними были реализованы многочисленные совместные инициативы, например, форум «День российских регионов», который в очередной раз должны были провести весной 2022 года.

Нейтралитет придает современной внешней политике Австрии оттенок гибкости. Австрия может подстраиваться под экономическую и политическую ситуацию в мире и принимать независимые решения. Так, например, Австрия выступала за соблюдение Минских соглашений, норм международного права и скорейшее прекращение огня на Украине. Австрия заявляла о негативном влиянии экономических санкций ЕС в отношении России. Ярким примером являлся отказ Австрии, несмотря на давление со стороны Великобритании, выслать российских дипломатов в связи с «делом Скрипаля». Примером взаимопонимания двух стран является также тот факт, что власти Австрии выступали против использования «Северного потока-2» в качестве инструмента давления на Россию и в целом поддерживали реализацию этого проекта, о чем свидетельствуют выступления канцлера страны Карла Нехаммера и главы МИДа Австрии Александера Шалленберга. Поэтому можно отчасти согласиться с мнением политолога В. Я. Швейцера, который утверждает, что Австрия всегда была самая благожелательно настроенная по отношению к России страна в Европе [2, с. 161].

В рамках экономического сотрудничества крупнейшие бизнес-ассоциации Австрии придерживались и придерживаются конструктивной позиции, стремясь к поиску возможных компромиссных механизмов взаимодействия между ЕАЭС и ЕС и систематически предоставляли свои площадки для диалога европейского и евразийского бизнеса. Диалог между ведущими экономическими интеграционными объединениями континента способствовал формированию взаимодействия деловых кругов Запада и Востока, включая

Австрию и Россию. Примером может служить совместный проект «Вызовы и возможности экономической интеграции в рамках более широкого европейского и евразийского пространства», участником которого является Венский институт международных экономических исследований (*Wiener Institut für Internationale Wirtschaftsvergleiche)*. Еще одним примером является сотрудничество между расположенным в Вене Международным институтом прикладного системного анализа (*The International Institute for Applied Systems Analysis*) и Евразийским банком развития (*Eurasian Development Bank*) [3, с. 8].

Республика Австрия – страна с хорошо развитой рыночной экономикой, высоким уровнем жизни, где на протяжении многих лет развивалась разветвленная и очень дифференцированная внешняя торговля. Небольшая Австрия очень умело и быстро нарастила масштабы торговли с Чехией, Словакией, Венгрией и Польшей, пропустив вперед лишь ФРГ, Швейцарию, США и Италию. В результате небольшая Австрия заняла в 2017 году 30 место в мире по объему экспорта товаров, будучи сопоставимой с Индонезией или Турцией [2]. При этом основное место в экспорте Австрии занимали черные металлы, продукция химической промышленности, древесина и продукты ее частичной переработки. Экспортируются также некоторые виды оборудования и продовольственные товары.

Начавшаяся в Китае в январе 2020 г. эпидемия коронавируса, переросшая в мировую пандемию, качественным образом изменила ситуацию в мировой экономике, включая страны Европейского Союза. Среди стран Евросоюза Австрия и Германия одними из первых испытали негативные последствия пандемии, в результате чего были нарушены глобальные производственные цепочки, произошел сбой в производственных процессах многих компаний, зависящих от экспорта и импорта товаров и услуг. В Австрии в первую очередь это коснулось автомобилестроения, машиностроения и фармацевтической промышленности, резко сократился международный выставочный и туристический бизнес, снизилась общая прибыль Австрии с экспорта.

Резкий спад экономики произошел уже в апреле-мае 2020 года, когда во всех федеральных землях Австрии наблюдалось резкое и значительное снижение реального валового регионального продукта. Самое сильное снижение экономики и занятости, в частности, как озвучил генеральный директор *Statistics Austria* Тобиас Томас, было зафиксировано в Тироле и Зальцбурге как регионах с высоким уровнем развития туристического бизнеса. Региональная экономика 2020 года рухнула во всех землях, связанных с пандемией, но Тироль пострадал больше всего. Здесь снижение реального валового регионального продукта зарегистрировано до 10,2 %, при этом реальный валовый внутренний продукт снизился по стране в среднем на 6,7 %; а доходы от гостиничного бизнеса и гастрономии, которые играют в западных федеральных землях гораздо более значительную роль, сократились на 38,1 %. В Нижней Австрии и Штирии реальный валовый региональный продукт снизился за счет сокращения авиаперевозок и объемов производства в автомобильной промышленности и машиностроении. Такие земли, как Каринтия, Вена, Форарльберг и Верхняя Австрия менее других ощутили последствия кризиса [4].

Правительство Австрии достаточно быстро сориентировалось в вопросе поддержки бизнеса при пандемии. В марте 2020 года был создан Фонд помощи с бюджетом в 38 миллиардов евро для предотвращения массовой безработицы и объемов продаж [4]. В этот же период Австрия сама становится одним из очагов распространения COVID 19 в Европе, в связи с чем были введены ограничительные меры, направленные на предотвращение заболеваемости и ее снижение: были закрыты предприятия общественного питания, гостиницы, ночные клубы, а офисных сотрудников перевели на удаленную работу. Еще одной из основных мер по сохранению рабочих мест стал переход сотрудников на краткосрочную работу.

В марте 2021 года эксперты аналитического центра *Agenda Austria* подсчитали, что за 2020 год внутренний валовый продукт республики был ниже, чем планировалось: 60 миллиардов евро составили прямые убытки для государственной казны, а 40 миллиардов евро – правительственные расходы на помощь частному сектору. Причем эксперты не принимали во внимание возможный очередной локдаун, который с каждой неделей становился весной 2021 года все более вероятным. Глава *Agenda Austria* Франц Шеллхорн настаивал на необходимости как можно скорее провести вакцинацию и более ускоренными темпами продвигать цифровизацию в администрации и образовании. [5] При этом эксперт призывал власти страны не торопиться открывать рестораны и другие общественные заведения.

Одновременно по заказу Еврокомиссии в Австрии провели исследование общественного мнения, которое показало, что мерами по борьбе с коронавирусом со стороны ЕС остались не удовлетворены, как было опубликовано в *Kronen Zeitung,* 47 % австрийцев, отметив при этом крайне низкий уровень солидарности в Европе. Австрийский министр по делам ЕС Каролина Эдштадлер прокомментировала эти данные таким образом, что страна в будущем, как и ЕС в целом, могла бы гораздо быстрее и эффективнее реагировать на кризисы [6]. Но многие австрийцы были в этот период обеспокоены совсем другими обстоятельствами, связанными с пребыванием в республике нелегальных мигрантов.

Австрия выступила за то, чтобы вернуть в страны происхождения людей, у которых не было разрешения на пребывание в Европейском союзе. Для этой цели бывший министр внутренних дел, а ныне занимающий пост канцлера Карл Нехаммер предложил сохранить временный пограничный контроль, и это – вопреки распоряжению Еврокомиссии снизить степень временного пограничного контроля в шенгенской зоне. Следует обратить внимание, что Германия, Франция и Дания поддержали Австрию и совместно информировали Еврокомиссию о важности сохранения пограничного контроля в борьбе с нелегальной миграцией и террористическими угрозами. Противоречия по этому вопросу достигли такого накала, что Брюссель намерен был провести с этими странами ряд переговоров с целью выяснить законность продления контроля и привлечения государств-нарушителей к ответу перед судом по делу о нарушении прав человека [7].

Осенью 2021 года специалисты австрийского министерства здравоохранения вновь зафиксировали развитие ситуации с коронавирусом в негативном направлении. Рост числа заболевших был отмечен во всех федеральных землях. Ситуация в больницах, особенно в отделениях интенсивной терапии, становилась все более драматичной. Выросло количество граждан, заразившихся повторно. Был зафиксирован рост заболеваемости коронавирусом среди детей и подростков.

Из-за четвертой волны коронавируса с 8 ноября 2021 года были введены запретные меры, согласно которым люди, которые не были привиты или не переболели COVID-19, не могли посещать рестораны, бары, кафе, салоны красоты и массажа, фитнес-центры, кино, театры, а также проживать в отелях. С 15 ноября на фоне сложной ситуации Австрия ввела общенациональный локдаун для всех жителей. В частности, были введены ограничения на выход из дома – покидать его можно, например, только за покупками в магазин, аптеку, для помощи нуждающимся. За время локдауна было запланировано увеличить охват населения вакцинацией. К концу 2021 года вакцинировались 69,67 % всего населения республики. По данным австрийского министерства здравоохранения, наиболее эффективным карантин для непривитых оказался в Тироле и Зальцбурге [8].

Очевидно, что введение запретных мер положительным образом сказалось на ситуации в экономике. Ведь, как свидетельствуют данные института *Momentum*, о чем пишет издание *Heute*, стоимость карантина для противников прививок от коронавируса наносило казне Австрии ущерб в размере 41 миллион евро в день. Специалисты *Momentum* связывают это с тем, что «поставлена на паузу» была значительная доля зимнего туризма [9].

В результате предпринятых действий отчет министерства экономики Австрии за первые три квартала 2021 года засвидетельствовал определенный экономический подъем. Глава министерства финансов Гернот Блюмель подчеркнул: «После того как первые месяцы 2021 года находились под сильным влиянием антикризисных мер, в последние несколько месяцев ситуация в экономике заметно улучшилась» [10]. По словам Блюмеля, национальная экономика в третьем квартале впервые оказалась выше докризисного уровня. Министр подчеркнул, что это произошло на фоне оказания серьезной экономической помощи, направленной на борьбу с пандемией, а именно, что из фонда антикризисного управления на противодействие распространению COVID-19 было потрачено 9,4 миллиарда евро.

Также власти объявили о плане ввести с февраля 2022 года обязательную вакцинацию. Было еще ранее опубликовано заявление, что вскоре вступят в силу новые ограничительные меры, которые коснутся в первую очередь противников вакцинации. Австрийские депутаты начали разрабатывать законопроект, вводящий штрафы за отказ сделать прививку от коронавируса в ходе предстоящей кампании по обязательной вакцинации. Национальный совет Австрии поддержал закон о введении обязательной вакцинации от коронавируса для всего населения [11].

Закон вступил в силу в Австрии 5 февраля 2022 года и предусматривал для всех лиц в возрасте от 18 лет, зарегистрированных в Австрии, пройти вакцинацию от COVID-19 до 15 марта. Планировалось, что соблюдение это требования будет контролировать полиция, а максимальный размер штрафа в течение года может составлять до 3,6 тысячи евро. Но в начале марта 2022 года власти Австрии решили временно приостановить обязательную вакцинацию от коронавируса. Как заявила министр по вопросам Евросоюза Каролине Эдтштадлер, запретные меры являются посягательством на основные права человека и власти не видят на данный момент необходимости проводить обязательную вакцинацию, однако продолжат оценивать ситуацию и при определенных условиях необходимость повторного введения этой меры [12].

Повторно ограничения COVID-19 были введены 24 марта 2022, когда специалисты смогли договориться о действительно адекватных ограничениях. Это повторное введение ограничений в связи с COVID-19 является, возможно, уникальным в рамках всей Европы. В прежнем объеме в большинстве федеральных земель Австрии вновь была введена обязанность носить маски в помещении. В качестве альтернативы в ночных клубах и во время проведения больших мероприятий сейчас применяется правило 3G (*Geimpft* ‘привит’, *Genesen* ‘переболел’, *Getestet* ‘тестирован’) [13]. С другой стороны, карантинные правила ослаблены. И все это на фоне того, что в других странах Европы все ограничения на COVID-19 полностью отменяются.

Как видим, Австрия ищет свое место в решении сложных политических и экономических проблем, в том числе, в конфликте между Россией, Украиной и Европейским Союзом. Это вновь приводит к внутриполитическим дебатам о нейтралитете страны. Как было сказано выше, многие австрийские политики уже официально ставят вопрос об отмене нейтрального статуса страны, однако население Австрии весьма скептически настроено по отношению к этой идее. В настоящее время официальная Вена исходит из того, что нейтралитет не является для нее застывшим институтом, а подлежит адаптации к меняющимся условиям. Как заявляет канцлер Германии Карл Нехаммер, Австрия остается нейтральной в военном отношении, но, будучи частью единой Европы, сейчас поддерживает санкции ЕС.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белозеров, В. К.* Дилеммы формирования и реализации общей политики безопасности и обороны Европейского Союза / В. К. Белозеров, О. В. Агафонова // Вестник академии военных наук. – 2016. – № 3 (56). – С. 22–26.
2. *Кузнецов, А. В.* Роль Австрии в мировой экономике и международных отношениях / А. В. Кузнецов, М. М. Мурашко // Современная Европа. – 2018. – № 6. – С. 159–175.
3. *Белов, В. Б.* Роль Австрии в формировании диалога межу Европейским Союзом и Евразийским экономическим Союзом в 2018 году / В. Б. Белов // Научно-аналитический вестник ИЕ РАН. – 2019. – № 3. – С. 4– 10.
4. Statistik Austria [Electronic resource]. – Mode of access: https://goo.su/rcIe. – Date of access: 19.03.2022.

5. Коронакризис обошелся Австрии в 100 млрд евро [Электронный ресурс] // Парламентская газета. – Режим доступа: https://goo.su/UXyQT. – Дата доступа: 12.03.2022.
6. Nachrichten [Electronic resource] // Kronen Zeitung. – Mode of access: https://www.krone.at/nachrichten. – Date of access: 19.03.2022.
7. Австрия выступила за продление временного пограничного контроля внутри ЕС [Электронный ресурс] // Austria-Today.ru. – Режим доступа: https://goo.su/1lBteW. – Дата доступа: 02.03.2022.
8. Австрия с 15 ноября вводит локдаун для непривитых от коронавируса [Электронный ресурс] // Белта. – Режим доступа: https://goo.su/WZSbueS. – Дата доступа: 19.03.2022.
9. Локдаун для непривитых в Австрии начал негативно сказываться на экономике республики [Электронный ресурс] // Парламентская газета. – Режим доступа: https://goo.su/7upzi. – Дата доступа: 12.03.2022.
10. В Австрии заявили о восстановлении экономики после пандемии [Электронный ресурс] // Парламентская газета. – Режим доступа: https://goo.su/wemkl9X. – Дата доступа: 02.03.2022.
11. В Австрии готовят законопроект о штрафах для противников прививок [Электронный ресурс] // Парламентская газета. – Режим доступа: https://goo.su/7Oi09. – Дата доступа: 12.03.2022.
12. В Австрии приостановили обязательную вакцинацию от COVID-19 [Электронный ресурс] // РИА новости. – Режим доступа: https://goo.su/RZeRWx. – Дата доступа: 19.03.2022.
13. Австрия стала первой европейской страной, которая снова ввела ношение масок [Электронный ресурс] // Российская Газета RG.Ru. – Режим доступа: https://goo.su/SF8Bn. – Дата доступа: 25.03.2022.

А. В. Ломовая
г. Минск, Беларусь

ОСНОВНЫЕ НАРОДЫ ВЕЛИКОБРИТАНИИ: ЭТНОСТЕРЕОТИПЫ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЮМОРА

Основной характеристикой жизни в современном обществе является глобализация, которая предполагает слияние и уподобление во всех значимых сферах: экономической, политической, культурной и религиозной. С одной стороны, такое положение дел, несомненно, ведет к утрате национальной идентичности и исторически обусловленных культурных ценностей. С другой стороны, глобализация способствует взаимопониманию между представителями различных этносов и религий, так как предоставляет им возможность лучше узнавать друг друга и перестать, хотя бы частично, видеть мир сквозь призму оценочных категорий «свой» и «чужой».

В процессе познания окружающего мира вообще и чужой культуры в частности не последнюю роль играет чувство юмора. Способность видеть комическое не только считается частью процесса мышления, но и необхо-

димым условием развития социального интеллекта, то есть способности «соразмерять свои цели и методы с интересами других участников труда и игры, профессии и досуга» [1, с. 60]. Конечно, юмор не всегда используется в созидательных целях: он может стать инструментом усиления национальной розни и ксенофобии, что особенно ярко видно на примере так называемых этнических анекдотов (*ethnic jokes*) – это «шутки и анекдоты об иностранцах, иммигрантах и малых этнических группах» [2, с. 287]. Такие анекдоты встречаются во многих странах мира и в основном построены по одной и той же схеме: три (изредка два либо четыре) представителя той или иной национальности сталкиваются с какой-либо проблемой и реагируют на нее в соответствии со своим национальным характером. Героем положения обычно оказывается представитель той национальности, на языке которой рассказывается анекдот (в случае полилингвизма общества), либо которая претендует на авторство анекдота (в случае официального монолингвизма). Юмор в таких анекдотах может варьировать от относительно безобидного высмеивания неверного выбора из-за отсутствия знаний или понимания ситуации до черного юмора и откровенной дискриминации по национальному и/или религиозному признаку. Последнее часто связано с конфликтами экономического (например, отношение немцев к туркам [3]) либо политического плана (например, отношение к ирландцам-католикам в Северной Ирландии [2]).

Цель нашей статьи – показать на примере ирландских анекдотов о трех Падди, что этностереотипы можно и нужно рассматривать в познавательном ключе с применением страноведческих и лингвокультурологических знаний. Это позволит не только лучше понять образ мышления основных народов Великобритании, но и развить критическое отношение к любым проявлениям национального, расового либо религиозного превосходства. В качестве материала исследования были использованы анекдоты из сборника «Paddy the Englishman, Paddy the Irishman and Paddy the Scotsman Jokes» [4]. Автор-составитель сборника – ирландский профессор математики Дезмонд МакХейл – является известным популяризатором юмора и его созидательной роли. Его подборка анекдотов показывает, что о недостатках – как чужих, так и своих – можно говорить с иронией, не опускаясь до оскорблений и передергивания. Герой-ирландец в этих анекдотах не всегда оказывается на высоте, нередко попадает впросак либо простодушно признает свои слабости.

Рассмотрим наиболее распространенные стереотипы об англичанах, шотландцах и ирландцах, которые демонстрируют анекдоты о трех Падди (перевод анекдотов с английского на русский наш – *А.Л.*).

1. Снобизм как этностереотип об англичанах: *Paddy the Englishman, Paddy the Irishman and Paddy the Scotsman were reading a newspaper article about which nationalities' brains were for sale for transplant purposes. An Irishman's or a Scotsman's brain could be bought for £500, but an Englishman's brain cost £10,000. 'That proves,' said Paddy the Englishman, 'that Englishmen are much cleverer than Irishmen or Scotsmen.' 'No, it doesn't,' said Paddy the Irishman, 'it just means that an Englishman's brain has never been used'* [4, p. 23-24] 'Падди-англичанин, Падди-ирландец и Падди-шотландец читали газетную статью о

мозгах представителей различных национальностей, которые используют для пересадки. Мозг ирландца или шотландца можно было купить за 500 фунтов стерлингов, в то время как мозг англичанина стоил 10 000 фунтов стерлингов. «Это доказывает, что англичане гораздо умнее ирландцев и шотландцев», – сказал Падди-англичанин. «Нет, это не так, – ответил Падди-ирландец. – Это лишь доказывает, что англичане не пользуются своим мозгом»'.

Этностереотип о снобизме англичан имеет под собой исторические основания. В течение нескольких веков Британская империя обладала властью над многочисленными колониями по всему миру и считалась страной, над которой не заходит солнце. Подобное политическое и экономическое устройство (обогащение метрополии за счет невыгодной для колоний торговли либо использования ресурсов зависимых стран) вызвало у населения Англии чувство национальной гордыни и превосходства, что особенно ярко проявилось в военной среде. Надменный, грубый и недалекий полковник либо майор из колоний надолго стал неотъемлемым персонажем многих произведений английской и американской классики. Современные британцы (и особенно лейбористы) склонны к пересмотру роли Британии во времена колониального расцвета и признанию негативного воздействия колониальной политики на судьбу и развитие ряда государств и народов.

2. Монолингвизм как этностереотип об англичанах: *Paddy the Englishman, Paddy the Irishman and Paddy the Scotsman all grew up in the Gealtacht and never learned to speak English. One day they went to Dublin and Paddy the Englishman heard a man saying, 'We three', so he went around all day saying, 'We three'. Paddy the Scotsman heard a man saying, 'For the want of money', so he went around all day saying, 'For the want of money'. Paddy the Irishman heard a man saying, 'We well deserve it', so he went around all day saying, 'We well deserve it'. That evening as they were making their way home, they came across a dead man lying on the ground. A policeman came up to them and said, 'Who killed this man?' 'We three', said Paddy the Englishman. 'Why did you do it?', asked the policeman. 'For the want of money', said Paddy the Scotsman. 'You'll all go to jail', said the policeman. 'We well deserve it', said Paddy the Irishman* [4, p. 9-10] 'Падди-англичанин, Падди-ирландец и Падди-шотландец выросли в гэлтахте (т.е. в регионе, где говорят исключительно на ирландском либо шотландском языках) и не умели говорить по-английски. Однажды они приехали в Дублин, и Падди-англичанин услышал, как кто-то сказал по-английски «мы трое», и поэтому он целый день повторял: «Мы трое». Падди-шотландец услышал, как кто-то сказал по-английски «ради денег», и поэтому он целый день повторял: «Ради денег». Падди-ирландец услышал, как кто-то сказал по-английски «мы это заслужили», и поэтому он целый день повторял: «Мы это заслужили». В тот же вечер они отправились домой, но по дороге наткнулись на мертвеца, лежащего на земле. Тут к ним подошел полицейский и спросил: «Кто убил этого человека?» «Мы трое», – ответил Падди-англичанин. «Почему вы это сделали?» – спросил полицейский. «Ради денег», – ответил Падди-шотландец. «Вас за это посадят в тюрьму», – сказал полицейский. «Мы это заслужили», – ответил Падди-ирландец'.

С одной стороны, создается впечатление, что этностереотип о монолингвизме англичан, которые не знают иностранных языков и ожидают, что все вокруг должны говорить по-английски, в данном анекдоте вывернут наизнанку. Все три героя анекдота не знают именно английского, из-за чего попадают в тюрьму. На самом деле, носителем данного стереотипа можно считать полицейского из Дублина, который даже не предполагал, что стоящие перед ним люди могут говорить на каких-то других языках. Проблема национальных языков кельтских народов Британских островов всегда стояла очень остро. После завоевания Ирландии Кромвелем активно уничтожалась кельтская культура, а говорящие на ирландском языке преследовались либо ущемлялись в правах. Жители шотландского Хайленда, говорящие на шотландском языке и кельтских диалектах, часто представлялись англичанам неотесанными деревенщинами, о чем много писал в своих произведениях Вальтер Скотт. В XX веке наблюдался интерес к возрождению культурного наследия кельтских народов, однако к началу XXI века рост популярности английского языка как лингва франка привел к развитию противоположной тенденции. Современные ирландцы, шотландцы и валлийцы практикуют либо ситуационное двуязычие, либо используют только английский язык, хотя и понимают соответствующий кельтский.

3. Прижимистость как этностереотип о шотландцах: *Paddy the Englishman, Paddy the Irishman and Paddy the Scotsman went into a pub. Paddy the Englishman stood a round. Paddy the Irishman stood a round. Paddy the Scotsman stood around* [4, p. 29] ‘Падди-англичанин, Падди-ирландец и Падди-шотландец пошли в паб. Падди-англичанин поставил всем выпивку. Падди-ирландец поставил всем выпивку. Падди-шотландец держался рядом с ними (здесь непереводимая игра слов: *stood a round* ‘поставил всем выпивку’ и *stood around* ‘держался, стоял рядом’)’.

Этностереотип о жадности либо прижимистости шотландцев имеет исторические и географические основания. В первую очередь это связано с тем, что почти две трети территории занимает Шотландское высокогорье, где практически невозможно заниматься земледелием, а перепады температур довольно значительны из-за арктических воздушных масс. Шотландия – это также многочисленные острова, где жили рыбаки, чья жизнь зависела от переменчивой морской погоды и ветров. Клановая структура горцев и частые междоусобицы, а также карательные походы со стороны английского правительства, не способствовали накоплению материальных ценностей. Все это создавало условия, при которых бережливость становилась основой для выживания.

4. Игра на волынке как этностереотип о шотландцах: *Paddy the Englishman, Paddy the Irishman and Paddy the Scotsman were all seriously ill in hospital. Paddy the Scotsman asked if he could hear the bagpipes for one last time before he died and his request was granted. Paddy the Scotsman recovered but every other patient in the hospital died* [4, p. 23] ‘Падди-англичанин, Падди-ирландец и Падди-шотландец попали в больницу с серьезным заболеванием. Падди-шотландец попросил разрешения в последний раз послушать игру на волынке, прежде чем он умрет, и его просьбу выполнили. Падди-шотландец выздоровел, но все остальные пациенты больницы умерли’.

Этностереотип о любви к волынке связан с клановой традицией, которая долго сохранялась в Шотландии. У каждого клана были профессиональные волынщики и собственные мелодии, по которым можно было опознать «своих». Игра на волынке подымала боевой дух и давала чувство сопричастности, принадлежности к некоторому четко очерченному сообществу, что логично перешло в чувство национальной идентичности, которое сохраняется в шотландском обществе по сей день. Характерным подтверждением является современная традиция, существующая в США: на похоронах полицейских, пожарников, спасателей играют волынки, причем это касается не только лиц с шотландскими либо ирландскими корнями. Представление о том, что звук волынки настолько пронзителен, что его могут выдержать лишь шотландцы, является ложным. На самом деле, оркестры волынщиков очень популярны также в Ирландии – на севере в основном распространена шотландская волынка (*bagpipe*), а в других частях страны – собственная ирландская волынка (*uilleann pipe*).

5. Любовь к спиртному как этностереотип об ирландцах: *A rich American challenged Paddy the Englishman, Paddy the Irishman and Paddy the Scotsman to drink ten pints of Guinness in ten minutes. Paddy the Englishman tried, but he could manage only five pints. Paddy the Scotsman did a bit better – he drank seven pints in ten minutes. Paddy the Irishman downed the ten pints in nine minutes and as the American handed over the prize money he remarked, 'I didn't think you could do it.' 'I knew I could,' said Paddy the Irishman, 'because I did the same thing in the pub next door a minute ago'* [4, p. 46] 'Богатый американец поспорил с Падди-англичанином, Падди-ирландцем и Падди-шотландцем о том, смогут ли они выпить десять пинт пива «Гиннесс» за десять минут. Падди-англичанин попробовал, но осилил только пять пинт. У Падди-шотландца получилось лучше – он выпил семь пинт за десять минут. Падди-ирландец выпил десять пинт за девять минут. Когда американец отдавал ему проспоренные деньги, то заметил: «Я не думал, что у тебя получится». «Я знал, что у меня это получится», – ответил Падди-ирландец. – «Ведь я сделал то же самое в соседнем пабе минуту назад»'.

Этностереотип о чрезмерной любви ирландцев к спиртному уходит корнями в далекое прошлое. В связи с мягким климатом Ирландии, способствовавшим выращиванию ячменя, на этих землях рано возникла традиция пивоварения. В основном пивоварни основывались при монастырях, которые также предлагали ночлег для путников. Позже стали появляться и светские заведения, которые постепенно стали центрами культурной жизни, особенно в небольших городках: там проводили музыкальные и танцевальные вечера, обсуждали новости, встречались с соседями. Современный паб в Ирландии включает в себя все это и даже больше: с 2004 года в пабах запрещено курить, поэтому туда часто приходят семьи с детьми и даже младенцами. Фестивали ирландской культуры проводят здесь свои мероприятия – вечера поэзии или мастер-классы пения либо игры на музыкальных инструментах. Как и в любой европейской стране, в современной Ирландии много трезвенников и сторонников здорового образа жизни.

6. Нелюбовь к англичанам как этностереотип об ирландцах: *Paddy the Englishman, Paddy the Irishman and Paddy the Scotsman were trying to cross a shark-infested river in the jungle. Paddy the Englishman was first to cross and he lost an arm to a shark. Next Paddy the Scotsman crossed and he lost a leg. Finally, Paddy the Irishman waded across the river without a shark laying a tooth on him. 'How did you manage that?' they asked him. 'It was easy,' smiled Paddy the Irishman, 'I just wore a T-shirt with England for the World Cup on it. Not even sharks could swallow that'* [4, p. 23] 'Падди-англичанин, Падди-ирландец и Падди-шотландец пытались пересечь кишащую акулами реку в джунглях. Первым реку перешел Падди-англичанин, и акула откусила ему руку. Потом реку перешел Падди-шотландец, и ему откусили ногу. Последним реку перешел Падди-ирландец, и ни одна акула на него не напала. «Как это у тебя получилось?», – спросили его остальные. «Это было просто», – улыбнулся Падди-ирландец. – «Я надел майку с надписью "Англия – победитель Кубка мира". Даже акулы не смогли такое проглотить'.

Этностереотип о нелюбви либо ненависти ирландцев к англичанам – один из самых распространенных в общественном сознании. Очевидной причиной возникновения такого чувства являются многочисленные военные походы и последующее разорение ирландских земель со стороны английского правительства: нормандское вторжение XII века, завоевание Ирландии Кромвелем в XVII веке, последующее ущемление прав католиков, в том числе благородного и смешанного англо-ирландского происхождения, жестокое подавление восстаний 1798 и 1916 годов и так далее. Английский журналист Генри В. Мортон в своей книге про Ирландию приводит такое определение: «история Ирландии очень проста и состоит целиком из сопротивления Англии» [5, с. 21]. Английские исследователи признают, что этностереотипы об ирландцах, как людях низшего сорта, нецивилизованных варварах, использовались в качестве предлога для нормандского вторжения [6], и эти представления культивировались в британском обществе вплоть до XX века. Несмотря на это, современные ирландцы исповедуют национальную и религиозную терпимость, а также желание жить в мире со всеми народами, чему поспособствовали трагические последствия конфликта в Северной Ирландии.

Таким образом, при встрече со стереотипами о том или ином народе необходимо тщательно изучить исторический и социально-политический контекст возникновения таких взглядов и максимально объективно оценить факторы, определившие их появление. Следовательно, перед преподавателями страноведения (как целых курсов в рамках вузов, так и отдельных элементов в рамках изучения иностранных языков) стоит задача формирования социокультурной компетенции своих учеников посредством расширения багажа фоновых знаний об истории и культуре стран изучаемого языка. При этом важно учитывать плюрализм мнений и предоставлять информацию из различных источников с последующей дискуссией об аргументированности тех или иных представлений, тем самым развивая навыки критического мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Щавелев, С. П.* Homo ridens / Человек смеющийся. Познавательное значение юмора у животных и человека / С. П. Щавелев // Наука. Искусство. Культура. – 2020. – № 3 (27). – С. 60–75.
2. *Жерновая, О. Р.* Изменение этнополитических стереотипов ирландцев в современных международных политических анекдотах и шутках (на примере Северной Ирландии) / О. Р. Жерновая // Вестн. Нижегор. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2011. – № 4-1. – С. 287–292.
3. *Попов, Я.* Этнические стереотипы в национальном юморе как выражение социальных страхов / Я. Попов // Вестн. Моск. междунар. академии. – 2014. – № 2. – С. 100–108.
4. *MacHale, D.* Paddy the Englishman, Paddy the Irishman and Paddy the Scotsman Jokes / D. MacHale. – Cork : Mercier Press, 1994. – 48 p.
5. *Мортон, Г. В.* Ирландия. Прогулки по священному острову / Г. В. Мортон ; пер. с англ. Н. Омельянович ; под общ ред. К. Королева. – М. : Эксмо, 2009. – 384 с.
6. *Ruddick, A.* Gerald of Wales: How did ethnic stereotypes influence the English invasion of Ireland? [Electronic resource] / A. Ruddick // Faculty of History, University of Oxford. – Mode of access: https://goo.su/lpGRuiU. – Date of access: 17.03.2022.

А. О. Маковский
г. Минск, Беларусь

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ДЕРИВАЦИЯ НЕМЕЦКИХ ПО ПРОИСХОЖДЕНИЮ НОМИНАЦИЙ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ЯЗЫКА

В результате исторического взаимодействия русского и немецкого этнокультурных сообществ лексическая система современного русского языка пополнилась значительным количеством номинаций немецкой этимологии, которые заимствуются либо непосредственно из немецкого языка, либо из других языков через немецкое посредничество. Эти единицы, вступая в деривационные отношения, вовлекаются в процесс вторичной номинации, которая может происходить в языке-доноре, в языке-посреднике либо в языке-реципиенте.

Вторичная номинация представляет собой «использование уже имеющихся в языке номинативных средств в новой для них функции наречения» [1, с. 129]. Такой процесс является необходимым условием существования языка, так как именно он представляет собой базис для пополнения номинативного состава языка при условии сохранения принципа лингвистической экономии. В качестве средств вторичной номинации могут выступать деривация, синтаксическая и семантическая транспозиция. «Результаты вторичной номинации воспринимаются как производные по смыслу или морфологическому составу» [2, с. 27]. По утверждению И. М. Некипеловой, процесс семантической транспозиции включает в себя две разновидности: семантическую

деривацию и семантическое словообразование. Семантическое словообразование рассматривается как процесс, «приводящий к появлению нового слова – семантического производного (деривата) – и к формированию и развитию явления омонимии» [3, с. 36]. Таким образом возникает ряд слов, имеющих разные значения, но не теряющих связь с исходным значением своей деривационной базы. Семантическая деривация рассматривается как «процесс появления у слова семантически производных значений, со-значений, семантических коннотаций, т.е. процесс расширения семантического объема слова» [3, с. 36].

В результате заимствования и освоения иноязычных номинаций актуализируются как семантическая деривация, так и семантическое словообразование, что приводит к изменениям семантической системы языка и структуры отдельных слов. При этом развитие нового значения происходит по двум направлениям: метафорической либо метонимической транспозиции, что предполагает «номинацию нового предмета на основе второстепенных, несущественных признаков другого предмета, при этом происходит своеобразное смещение или перенос значения» [4, с. 77]. Определение источника семантической транспозиции способствует установлению степени участия данного языка в модификации русской лексической системы. Установление направления развития значения в сторону расширения, сужения либо создания новой номинации способствует пониманию общей траектории развития немецких номинаций в системе русского языка.

В качестве материала исследования из «Беларуска-рускага тлумачальнага слоўніка новых слоў і новых значэнняў слоў» [5] (составители – В. И. Уласевич и Н. М. Дагулевич) и «Словаря иностранных слов современного русского языка» [6] (составитель – Т. В. Егорова) было отобрано 2096 немецких по происхождению номинаций. Количественный анализ показал, что общее число номинаций, подвергшихся семантической деривации в процессе заимствования, составило 404 (20 %). Несмотря на закономерное преобладание морфологической деривации, процент семантической деривации данных единиц является достаточно высоким, что свидетельствует о его относительной продуктивности. Большая часть выделенных номинаций (366) подверглась деривации непосредственно в немецком языке. Было установлено, что во всех выделенных случаях семантического словообразования и семантической деривации в рамках немецкого языка метонимия преобладает над метафорой в соотношении 269 / 121, что является подтверждением большей значимости метонимического переноса в процессе семантической транспозиции данных номинаций. Нами выделены следующие типы метонимического переноса значений:

1) гипо-гиперонимический перенос – на основании родо-видового соответствия (108 единиц). Так, номинация *комбинация* (нем. *Kombination* от лат. *combinatio* ‘соединение, сочетание’) в значении ‘ряд объединенных единым замыслом ходов в шахматной игре’ представляет собой особый вид сочетания. Перенос значения этой номинации сопровождается его расширением: к первоначальному значению номинации добавляются отдельные видовые проявления. Подобным образом происходит транспозиция номинация *лизис* (нем. *Lysis*

от греч. *lysis* ‘растворение’) в значении ‘растворение и разрушение клеток’. Однако в данном случае наблюдается специализация значения, так как сема ‘растворение’ в его общеродовом проявлении отсутствует.

2) Другими примерами гиперо-гипонимического переноса являются следующие номинации: *машина* (нем. *Maschine*, франц. *machine* от лат. *machina* ‘механизм’, ‘устройство) в значении ‘автомобиль’, ‘мотоцикл’, ‘велосипед’ (расширение значения), *мистерия* (нем. *Mysterium* от лат. *mysterium* от греч. *mysterion* ‘тайна’, ‘таинство’) в значении ‘религиозный обряд, в котором могли участвовать лишь посвященные’ (сужение значения), *регистр* (нем. *Register* от лат. *registrum* ‘перечисленное’) в значении ‘участок звукового диапазона’ (подразумеваются все зарегистрированные/ перечисленные звуки, издаваемые инструментом). Соотношение специализации и расширения значения в данной группе находится в отношении 85 / 23, что отражает сущность родо-видового переноса значения в данной группе;

3) гиперо-гипонимический (14 единиц). По данной модели изменяются компоненты семантики таких номинаций, как *монополия* (нем. *Monopol*, франц. *monopole* от лат. *monopolium* ‘право исключительной торговли’) в значении ‘исключительное право в определенной сфере деятельности, принадлежащее государству, организации, одному лицу’ (происходит расширение значения со сферы торговли на любую сферу деятельности). К такому типу метонимической транспозиции относятся следующие номинации: *атлет, вибрация, доза, инокуляция, капсель, лакей, мавзолей, методика, минерал, миф, пропорция, рейтузы, цеппелин*. В этой группе расширение значения (13) превалирует над специализацией (1);

4) предмет-свойство (80 единиц). Примером данного переноса выступает номинация *амеба* (нем. *Amoibe* от греч. *amoibe* ‘перемена, превращение’), характеризуемая переносом свойства изменения формы, на основе которого получил название микроорганизм. Номинация *комбинация* в значении ‘сорочка на бретельках, надеваемая под платье’ представляет собой перенос значения по модели «предмет-свойство» (предмет одежды, который носится в комбинации с платьем). В номинации *такт* (нем. *Takt* от лат. *tactus* ‘прикосновение, ощущение’) наблюдаются следующие отношения: метонимический перенос по модели «предмет-свойство» (музыкальный такт – ощущение ритма). Позже произошел метафорический перенос по функции «ритм музыкальный – ритм механизма» а из него по той же модели «цикл работы механизма». Особым случаем является номинация *кварц*, которая, согласно Н. М. Шанскому, «является переоформлением диал. зап.-слав. *kward(y)* ‘твердый’. Минерал назван по своей твердости» [7]. Так свойство ‘твердость’ переносится на название самого минерала. Однако, следует отметить, что такая версия происхождения данной номинации не является единственной. М. Фасмер утверждает, что «*Quarz*,… однако, не заимств. из польск. *twardziec* от *twardy* ‘твердый’, вопреки Брюкнеру» [8]. Геологический словарь под ред. К. Н. Паффенгольца дает следующую этимологию «от нем. *querklufterz* ‘руда секущих жил’» [9]. Такая этимология может объясняться особенностями происхождения минерала, когда под воздействием гидротермальных процессов

образуются хрусталеносные жилы. Таким образом, перенос значения в данном случае носит скорее метафорический характер, представляя собой перенос по структурному подобию с рудой. Среди номинаций группы 42 случая специализации, 13 – расширения значения и 25 – без изменения объема значения;

5) свойство-предмет (10). В качестве примера можно привести номинацию *момент* заимствованную из немецкого, где «*Moment* от латинского *momentum*, восходящего к глаголу глаголу *moveo* ‘двигаю’» [10]. В словаре Т. В. Егоровой даются следующие значения: «1) очень короткий отрезок времени, когда происходит определенное действие; 2) определенное обстоятельство, отдельная деталь, сторона какого-либо действия, явления, события; 3) характеристика движения тела при его вращении или вращательного эффекта силы, действующей на твердое тело, которое обладает центром вращения или осью» [6, с. 432]. Все перечисленные значения являются частными характеристиками процесса движения, которые обеспечивают специализацию значения номинации. Количество единиц, в которых наблюдается расширение значения (5) примерно равно количеству единиц со специализацией (4), одна единица без изменения объема значения;

6) целое-часть (11 единиц). Так, например, *аннуитет* (нем. *Annuität* от лат. *annuitas* ‘ежегодный платеж’) представляет собой ‘размер периодических платежей, выплачиваемых кредитору в погашение полученного от него займа, включая проценты’ [6, с. 46], частью которых помимо других платежей могут быть ежегодные. В состав *бетона* (нем. *Beton*, франц. Beton от лат. *bitumen* ‘ил, песок’) помимо песка входят другие элементы (цемент). Название игры *домино* (франц. *domino*, нем. *Domino* от ит. *domino* от лат. *dominus* ‘господин’) происходит от названия победителя в этой игре.

7) часть-целое (13 единиц). Так, *бронх* (нем. *Bronchien* от греч. *bronchos* ‘горло, глотка’], например представляет собой часть дыхательного горла. *Торф* (нем. *Torf* ‘болото’) является составной частью болота и т. д.;

8) предмет-изобретатель (13 единиц). Например, *бедекер* (по имени нем. издателя путеводителей К. Бедекера – *К. Baedeker*);

9) предмет-место (5 единиц): *карст* (нем. *Karst* от названия участка известнякового плато Kras в Югославии);

10) предмет-владелец (2 единицы): *идиш* (нем. *judisch* еврейский), *никель* (нем. *Nickel* от нем. *Kupfernickel* от *Kupfer* ‘медь’ + *Nickel* ‘имя злого горного духа, будто бы мешавшего горнякам добывать медь’];

11) знак-предмет (2 единицы). *Орден* (нем. *Orden* от лат. *ordo* (*ordinis*) ‘ряд; разряд; порядок; сословие’] выполняет роль знака, указывающего на ранг человека, его статус (разряд, сословие), *ноль* (нем. *Null* от лат. *nullus* ‘ничто’) является знаком отсутствия предмета (обозначает ничто);

12) инструмент-предмет (1): *циркуль* (нем. *Zirkel* от лат. *circulus* ‘круг’).

На основе полученных данных можно сделать вывод о том, что наиболее частотными типами метонимического переноса в немецком языке являются *гипо-гиперонимический перенос* (40 %) и *предмет-свойство* (33 %). Остальные типы составляют переферию метонимической деривации, занимая в общей сложности 27 %.

Метафорический перенос происходит преимущественно на основе формального, структурного и функционального подобия. Модели функционального подобия соответствуют 58 единиц, таких как *агитация* (нем. *Agitation* от лат. *agitatio* ‘приведение в движение’) ‘приведение в движение масс народа’; *блиц* (нем. *Blitz* ‘молния’) – по скорости движения.

Модель структурного подобия представлена 17 элементами, примерами которых являются *крона* (нем. *Krone* ‘верхушка дерева’, буквально ‘корона’) – подобие по месту расположения (сверху предмета), *масса* (нем. *Masse* от лат. *massa* ‘ком, груда’) в значении ‘большое количество’; *машина* (нем. *Maschine*, франц. *machine* от лат. *machina* ‘механизм, устройство’) в значении ‘организация, действующая четко, быстро, по намеченной схеме’ представляет собой такую же сложную, но слаженную структуру как механизм.

Модель формального подобия включает в себя 36 единиц: *бактерия* (нем. *Bakterie* от греч. *bakteria* ‘палочка’), *горн* (нем. *Horn* ‘рог’), *линза* (нем. *Linse* буквально ‘чечевица’), *шток* (нем. *Stock* буквально ‘палка, ствол’) в значении ‘месторождение полезного ископаемого в виде неправильного цилиндра’.

Таким образом можно утверждать, что для немецкой культуры функция предмета в процессе метафорической деривации является более важной, чем внешнее подобие и структура.

Многие из выделенных нами номинаций в процессе своего развития сочетают несколько типов метафорических и метонимических переносов значения. Одним из примеров является слово *доза* (нем. *Dose*, франц. *dose* от лат. *dos* от греч. *dosis* ‘дар, даяние’). Она характеризуется расширением значения: метафорический перенос ‘дар – это процесс подношения’. Лекарство – своеобразное подношение больному. ‘давание’ – ‘давание лекарства’. Позже произошло уточнение ‘давание лекарства в один прием’. В один прием берется определенное кол-во лекарства, соответственно произошла дальнейшая конкретизация значения ‘определенное количество лекарства’. То есть происходило постепенное сужение значения. Позже стало возможным расширение значения (перенос с количества лекарства на количество любого вещества).

В качестве особенности можно отметить склонность к появлению дополни-тельного метафорического значения в более поздний период. Так из нейтральных номинаций возникают стилистически маркированные метафоры (экспонат – что-то старое), которые активно входя в бытовое общение, постепенно становятся «стертыми» включаются в состав словарных значений номинации.

Было выделено 24 единицы немецкой этимологии, семантическая деривация которых произошла в других языках: в польском, французском, чешском, итальянском, английском, нидерланском. В 18 из них наблюдается метонимический перенос, в 9 номинациях – метафорический. Соответственно, 3 представляют собой комбинацию метафоры и метонимии.

Семантической деривации в русском языке подверглось лишь 4 % наименований (16 единиц). Среди них сохраняется тенденция преобладания метонимического типа переноса значения (10 единиц) над метафорическим (5).

Метонимический перенос проходит по следующим моделям:

1) Гиперо-гипонимический перенос – 2 единицы: *камвольный* (от *Kammwolle* ‘чесаная шерсть’), *шляпа* (от. нем. *Slappe* ‘вид мягкой шляпы’ – ‘головной убор с обвисшими полями’) [11].

2) Гипо-гиперонимический перенос – 3 единицы: *фура* (от *Fuhre* ‘подвода’), *штанга* (от *Stange* ‘жердь, палка, шест’), *штудировать* (*studieren* ‘учиться’).

3) Предмет-функция – 2 единицы: *декель* ‘рама в печатном станке’ (от *Deckel* ‘покрышка’), *мелировать* (от *melieren* ‘делать пестрым’),

4) Функция-предмет (1): *юнкер* (от *Junker* ‘молодой господин’).

5) Свойство-предмет (2): *абрис* ‘очертание’ (*Abriss* ‘чертеж’, ‘план’, ‘очерк’), *фамилия* (*Familie* ‘семья’).

Все случаи метафорического переноса относятся к модели переноса по внешнему подобию (*блинт, гелертер, тумба, шланг, экспонат* в значении ’очень пожилой человек’) либо по структуре (*гильза* в значении ‘сигарета’). Можно выделить следующие ситуации изменения объема значения.

1) Перенос значения без изменения его объема (4 номинации): *абрис* (нем. *Abriss* ‘чертеж, план, очерк’) очертание, контур предмета или здания – метонимический перенос по модели «свойство – предмет». Так как чертеж представляет собой очертание реального предмета на бумаге. В русском языке номинация *гелертер* (нем. *Gelehrter* ‘ученый’) имеет значение ‘человек с глубокими познаниями, но оторванными от практической деятельности’. В ней наблюдается метафорический перенос по форме (по внешнему проявлению характеристики), так как русская и немецкая номинации связаны на основе формального признака «познания».

2) Сужение значения (3). Так, номинация *штудировать*, была заимствована через посредничество немецкой номинации *studieren* со значением ‘учиться’. В русском языке в процессе метонимического переноса гипо-гиперонимического характера у указанной единицы развилось более узкое значение ‘тщательно, подробно изучать что-либо’. Подобным примером является номинация *мелировать* (от нем. *melieren* ‘смешивать, делать пестрым’), представляющей собой метонимический перенос по модели «предмет – функция».

3) Расширение значения (8): *камвольный* (нем. *Kammwolle* чесаная шерсть) является примером гиперо-гипонимического метонимического переноса, обозначая в русском языке любой материал, обработанный гребнем для производства гладких материй. Еще одним примером расширения значения является номинация *шляпа,* как отмечалось ранее, обозначающая в Германии определенный тип головного убора.

Можно отметить общую склонность выделенных единиц к метонимической транспозиции по гипо-гиперонимическому типу. Такая модель способствует специализации значений слов, что в целом подтверждает некоторый перевес этого явления (51 %). Однако, учитывая, что соотношение между данными процессами не абсолютное и гипо-гиперонимический перенос предполагает также наличие ситуаций расширения значения (хоть и более редких), вполне объяснима небольшая количественная разница между

специализацией и расширением, количество которого составляет 41 %. В заключение следует отметить, что семантическое изменение, не будучи ограниченным ни одной из языковых систем, представляет собой бесконечный процесс, обеспечивающий развитие языков.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Телия, В. Н.* Вторичная номинация и ее виды / В. Н. Телия // Языковая номинация (Виды наименований). – М. : Наука, 1977. – С. 129–221.
2. *Лозовой, А. Ю.* К проблеме номинации. особенности современной эргонимии / А. Ю. Лозовой, И. А. Названова // Известия ЮФУ. Технические науки. – Ростов н/Дону : Южный федеральный ун-т, 2013. – С. 25–30.
3. *Некипелова, И. М.* К вопросу о разграничении понятий семантическая деривация и семантическое словообразование в диахроническом аспекте / И. М. Некипелова // Вестн. Томск. гос. ун-та. Сер., Филология. – 2011. – № 2 (14). – С. 33–46.
4. *Криворот, В. В.* О типологии лингвистических номинаций / В. В. Криворот // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире. – Минск : БГУ, 2018. – С. 75–82.
5. *Уласевіч, В. І.* Беларуска-рускі тлумачальны слоўнік новых слоў і новых значэнняў слоў / В. І. Уласевіч, Н. М. Даўгулевіч. – Мінск : Аверсэв, 2013. – 253 с.
6. *Егорова, Т. В.* Словарь иностранных слов современного русского языка / Т. В. Егорова. – М., 2014. – 800 с.
7. Этимологический словарь русского языка / под ред. Н. М. Шанского. – 2-е изд. – М. : Дрофа, 2000. – 399 с.
8. *Фасмер, М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 4-е изд., стер. – М. : Астрель : АСТ, 2007. – 4 т.
9. Геологический словарь : в 2-х т. / под ред. К. Н. Паффенгольца [и др.]. – М. : Недра, 1978. – 2 т.
10. *Крылов, Г. А*. Этимологический словарь русского языка / Г. А. Крылов. – СПб. : ООО «Полиграфуслуги», 2005. – 432 с.
11. *Семенов, А. В.* Этимологический словарь русского языка / А. В. Семенов. – М. : ЮНВЕС, 2003. – 704 с.

А. С. Матюшевская
г. Минск, Беларусь

ПЕРЦЕПТИВНЫЕ ПРИЗНАКИ В НАИМЕНОВАНИЯХ ОДУШЕВЛЕННЫХ ОБЪЕКТОВ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

Одним из актуальных вопросов когнитивной лингвистики остается изучение семантических особенностей наименований объектов в современном английском языке, характеризующихся перцептивными признаками. Анализ свойств данных единиц представляет особый исследовательский интерес в силу того, что данные признаки находят отражение в сознании человека в процессе восприятия.

По мнению Е. С. Кубряковой, когнитивный подход к изучению языка предусматривает наличие когнитивно-дискурсивной парадигмы, согласно которой языковое явление рассматривается с точки зрения когнитивной (по участию в процессах познания) и коммуникативной (по участию в актах речевого общения) функциях. Каждое языковое явление может считаться адекватно описанным и разъясненным только в тех случаях, если оно рассмотрено на перекрестке когниции и коммуникации [1]. В рамках данной парадигмы автор подчеркивает важность знаний как результата перцептивного опыта человека, облеченных в языковые структуры, т.е. объективированных в языке. Величайшей заслугой когнитивной науки и когнитивной лингвистики автор считает не только признание прямой и ингерентной связи между языковыми формами и стоящими за ними структурами знания, но и признание последних основой значения и содержания самих языковых форм [2, с. 16].

Перцепция представляет собой сложный когнитивный феномен, который является объектом изучения различных дисциплин. Г.Ф. Лейбниц употреблял термин «перцепция» (от лат. *percepcio* ‘представление, восприятие’, от *percipio* ‘ощущаю, воспринимаю’) для обозначения смутного и бессознательного восприятия («впечатления») в противоположность ясному его осознанию – апперцепции [3]. Перцепция в современной психологии иногда употребляется синонимично восприятию. Согласно психологическому словарю автора Л. А. Карпенко, восприятие – это целостное отражение предметов, ситуаций, событий, возникающее при непосредственном воздействии физических раздражителей на рецепторные поверхности органов чувств. Интенциональный характер процессов восприятия дает право рассматривать их в качестве перцептивных действий, в результате которых субъект восприятия соотносит воспринимаемые объекты с отображениями в своей памяти и исходя их этого относит их к определенному семантическому классу (категории) [4]. Таким образом, процесс восприятия характеризуется субъективностью отражения в человеческом сознании в том числе таких пространственных характеристик действительности как размер, форма объектов, цвет и т.д. и категоризации объектов восприятия на основе соотнесения их с предыдущим опытом.

В работе И. Н. Ивашкевич [5] автор исследует перцептивные признаки имен существительных в качестве некатегориальных семантических компонентов лексического значения. Автор описывает, как зрительные, слуховые, вкусовые, обонятельные и тактильные признаки наименований объектов действительности, а также комбинаторика данных признаков находят свое отражение в языке. Идентификаторами перцептивных признаков послужили такие маркеры как *colour* ‘цвет’, *form* ‘форма’, *size* ‘размер’, *taste* ‘вкус’, *smell* ‘запах’ и др., а также собственно признаковые слова, такие как *yellow* ‘желтый’, *small* ‘маленький’, *tall* ‘высокий’, *oval* ‘овальный’, *pointed* ‘заостренный’, *thick* ‘толстый’, *rough* ‘грубый’ и др. Перцептивные признаки входят в лексические значения имен существительных, называющих животных, растения, артефакты, виды пространств и форм их организации, продукты питания и т.д. Ведущими, по мнению автора, являются зрительные (62,3 %) и тактильные свойства (17,5 %), характеризующиеся разной значимостью для

отдельных семантических областей. Наименьшим удельным весом обладают звуковые, вкусовые, обонятельные признаки (3,0 %, 2,8 %, 1 %). Некоторые наименования (38 %) имеют более чем один перцептивный признак, например, *wren is a very small brown bird* ‘королек – это крошечная коричневая птица’. Помимо этого, автор выделяет парадигмы с несколькими перцептивными компонентами, например, *cranberry is a small sour red berry* ‘клюква – это маленькая кислая красная ягода’ [5].

Исследуя перцептивную семантику одушевленных объектов, Ю. Д. Апресян утверждает, что человек характеризуется функционированием определенных систем, одной из которых является система физического восприятия, включающая в себя зрение, слух, обоняние, вкус, осязание. Система восприятия имеет определенную структуру, разбивается на подсистемы, которые объединяются в более крупные подклассы, органы системы восприятия имеют определенную иерархию. Одушевленные объекты с доминирующим перцептивным признаком относятся к категории зрительного, слухового, обонятельного, вкусового восприятия или категории с признаком осязания [6].

Е. Г. Карапетова исследует в своей работе антропоцентризм в детализации информации о перцептивных признаках языке и анализирует семантику лексических единиц, описывающих человека и различные сферы его опыта, в том числе чувственного опыта, полученного с помощью системы восприятия. Со ссылкой на А. Вежбицкую, в работе указывается, что анализ значения наименований одушевленных объектов содержит указания на перцептивные признаки, например, о кошках сообщается не только то, что они пушисты, но и что их приятно гладить, т.е. в данном случае говорится о прямой связи данного понятия с жизнедеятельностью человека. Некоторые из перцептивных признаков, относящихся к человеку, являются «чисто психологическими конструкциями» (или вторичными – цвет, вкус, запах и т.д.) Цвета, звуки и т.д. существуют лишь в восприятии живых существ, что еще раз доказывает тот факт, что отражение их в языке достаточно субъективно [7].

Л. А. Панасенко раскрывает проблему моделирования интерпретирующего потенциала лексической категории «птицы» в английском языке в качестве категории наименований живых организмов. Интерпретация понимается как языковая познавательная активность отдельного индивида, его субъективное понимание объекта. В основе оценочной интерпретации объектов, которую исследует автор, лежат такие «объективные» признаки как цвет, форма, материал. Основания для оценок опираются на область восприятия. Перцептивные признаки входят в интерпретирующий потенциал лексической категории «птицы». В процессе речемыслительной деятельности они используются субъектом при оценке объекта. Например, *my little sparrow, I do believe you regretted our quarrel as much as I did* ‘мой воробушек, я верю, что ты сожалела о нашей ссоре так же сильно, как и я’. Признак «размер» птицы является основой для выражения эмоциональной оценки субъекта к кому-либо. Исходя из вышесказанного когнитивный анализ перцептивных признаков объектов является основой оценочной интерпретации действительности [8].

Таким образом можно сделать вывод о том, что перцептивные признаки наименований объектов пяти систем восприятия в английском языке достаточно хорошо описаны исследователями.

Целью данной работы являлось выявление особенностей наименований одушевленных объектов, характеризующихся перцептивными признаками, в современном английском языке. Отбор данных наименований осуществлялся методом сплошной выборки на материале толковых словарей современного английского языка Collins Cobuild (CC) [9], Macmillan Dictionary (MD) [10], Oxford Dictionary of English (ODE) [11].

Реестр отобранного материала составил 1045 лексических единиц, которые представлены наименованиями человека (657 ЛЕ, 63 % от общего количества ЛЕ) и наименованиями живых организмов (388 ЛЕ, что составляет 37 % от общего количества ЛЕ).

Классификация отобранного материала на основе содержащихся в их значении перцептивных признаков приводится в табл. 1.

Таблица 1

Семантические подклассы наименований одушевленных объектов (СП НОО)

СП НОО	СП с ПЗВ	СП с ПСВ	СП с ПВВ	СП с ПОВ	СП с ПТВ	СП с ПКВ	Общее количество лексических единиц (ЛЕ)	Процентное соотношение от общего числа ЛЕ (%)
Люди	147	42	59	2	317	90	657	63
Живые организмы	191	8	12	2	4	171	388	37
Общее количество признаков	338	50	71	4	321	261	1045	
Процентное соотношение	32,3	4,8	6,8	0,4	30,7	25		100

В результате исследования были выделены семантические подклассы с признаком зрительного восприятия (ПЗВ), признаком слухового восприятия (ПСВ), вкусового восприятия (ПВВ), обонятельного восприятия (ПОВ), тактильного восприятия (ПТВ) и признаком комбинированного восприятия (ПКВ).

Наибольшее количество ЛЕ, именующих одушевленные объекты, выявлено в подклассе с признаком зрительного восприятия (338 ЛЕ) и признаком тактильного восприятия (ПТВ) в семантике слова (321 ЛЕ), наименьшее – с признаком обонятельного восприятия (ПОВ) (4 ЛЕ), которые составляют соответственно 32,3 %, 30,7 % и 0,4 %.

Например, *a blonde is a woman who has blonde hair* ‘блондинка – это девушка со светлыми волосами’ (CC), *a woman with pale yellow hair* ‘женщина со светло-желтыми волосами’ (MD), *a person, especially a woman, with hair that is pale gold in colour* ‘человек, в особенности девушка с бледно-золотистым цветом волос’ (ODE). Представленные дефиниции включают в себя дифференциальный признак цвета *blonde* ‘белокурый’, *pale yellow* ‘светлый’, *pale*

gold ‘светло-золотистый’, что позволяет отнести данную ЛЕ к СП зрительного восприятия. Или, например, *you can refer to someone who catches something as catcher* ‘того, кто что-либо ловит, называют ловцом’ (CC). *If you catch an object that is moving through the air, you seize it with your hands* ‘поймать какой-либо движущийся предмет означает схватить его руками’ (CC).

Дифференциальная сема *catch* ‘ловить’ позволяет определить данную ЛЕ в СП с признаком тактильного восприятия, а именно мелкой моторики (см. табл. 2). Или, например, *sniffer dog is a police dog trained to detect drugs or explosives by smell* ‘собака-одоролог – это собака, натасканная на обнаружение наркотиков по запаху’. *Your sense of smell is the ability that your nose has to detect things* ‘обоняние – это способность находить вещи по запаху’ (CC), следовательно представленная дефиниция дает основания для отнесения данной ЛЕ в семантический подкласс с признаком обонятельного восприятия.

Результаты анализа выделенного корпуса данных свидетельствуют о том, что семантические подклассы наименований одушевленных объектов включают в себя не только признаки основных систем восприятия, но и специфические признаки, характерные для отдельных подклассов: признак собственно физического восприятия и признак функционирования субъекта в профессиональной деятельности (ФПД) (см. табл. 2).

Исходя из полученных данных можно сделать вывод о том, что некоторые ЛЕ включают в себя несколько дифференциальных признаков одной системы восприятия. Например, *panda is a large animal rather like a bear, which has black and white fur and lives in the bamboo forests of China* ‘панда – это крупное животное, больше похожее на медведя, с черно-белым мехом, проживающее в бамбуковых лесах Китая’ (CC). Семы *large* ‘крупное’, *black and white fur* ‘черно-белый мех’ являются дифференциальными признаками понятия, указывающие на размер и цвет животного, позволяющие отнести его к семантическому классу зрительного восприятия.

Наибольшее количество ЛЕ выявлено в СП наименований лиц с ПТВ и ФПД (160 ЛЕ). Стоит отметить, что ФПД является релевантным признаком во всех случаях употребления наименований лиц с каким-либо признаком восприятия и абсолютно нерелевантным для живых организмов. Например, *machinist is a person whose job is to operate a machine, especially in a factory* ‘механик, слесарь, рабочий у станка – это человек, управляющий машиной, особенно на заводе’ (CC). *To operate is to manage (a machine, device, etc.)* ‘оперировать значит управлять машиной, устройством и т.д.’ (CC). *To manage is to handle something* ‘управлять значит обращаться с чем-либо’ (CC). *When you handle something such as a weapon, vehicle, or animal, you use it or control it, especially by using your hands* ‘Обращение с оружием, транспортным средством или животным предусматривает его использование или контроль за ним, особенно при помощи рук’ (CC).

Таким образом данную номинацию можно отнести к семантическому подклассу с признаком тактильного восприятия и функционирования в профессиональной деятельности.

Таблица 2

Семантические подклассы наименований одушевленных объектов с перцептивными признаками

СП НОО	Люди	Живые организмы						Общее количество ЛЕ	Процентное соотношение от общего числа ЛЕ (%)
		Животные	Птицы	Насекомые	Рыбы	Пресмыкающиеся	Морские существа		
Собственно ЗВ	47	2	0	0	0	1	0	50	4,8
Цвет	13	11	6	0	2	0	0	32	3,1
Размер, форма, длина	7	75	8	9	11	9	15	134	12,8
Цвет + размер, форма, длина	0	20	16	2	3	0	1	42	4
ФПД с ПЗВ	80	0	0	0	0	0	0	80	7,7
Собственно СВ	21	2	4	1	0	1	0	29	2,8
ФПД с ПСВ	21	0	0	0	0	0	0	21	2
Собственно ВВ	31	3	5	0	2	1	1	43	4,1
ФПД с ПВВ	28	0	0	0	0	0	0	28	2,7
Собственно ОВ	1	2	0	0	0	0	0	3	0,3
ФПД с ПОВ	1	0	0	0	0	0	0	1	0,1
Собственно ТВ	84	0	0	1	0	1	2	88	8,4
ФПД с ПТВ	160	0	0	0	0	0	0	160	15,3
Мелкая моторика	2	0	0	0	0	0	0	2	0,2
ФПД с ПТВ (мелкая моторика)	71	0	0	0	0	0	0	71	6,8

Семантический подкласс наименований живых организмов с признаком комбинированного восприятия включает в себя ЛЕ с перцептивными признаками разных систем восприятия. Их количество составляет 261 ЛЕ (25 % от общего числа наименований с перцептивными признаками).

Классификация отобранного материала на основе содержащихся в их значении комбинированных перцептивных признаков приводится в табл. 3.

Таблица 3

СП НОО с комбинированными ПП разных систем восприятия

Количество перцептивных признаков разных систем восприятия	СП НОО								Общее количество ЛЕ	Процентное соотношение от общего числа ЛЕ (%)
	Люди	Профессии	Животные	Птицы	Насекомые	Рыбы	Пресмыкающиеся	Мор. существа		
двухкомпонентные	14	55	33	36	16	19	4	12	189	18,1
трехкомпонентные	3	17	9	14	10	4	3	9	69	6,6
четырехкомпонентные	0	1	0	1	1	0	0	0	3	0,3
Общее количество признаков	17	73	42	51	27	23	7	21	261	25

Наибольшее количество ЛЕ составили наименования, включающие в себя два компонента разных систем восприятия (18,1 %). Например, *chicken is a bird kept for its eggs and meat. The sound it makes is called clucking* ‘курица – это птица, которую держат для яиц и мяса. Она издает звук, называемый клохтаньем’ (MD). Реже встречаются ЛЕ с тремя перцептивными признаками разных систем восприятия (6,6 %). Всего у 0,3 % ЛЕ встречаются четыре комбинированных признака систем восприятия. В ходе исследования установлено, что ведущими перцептивными признаками в комбинаторики сем являются ‘размер’ ‘цвет’ ‘форма’ в сочетании с перцептивными признаками вкусового, тактильного, слухового, реже обонятельного восприятия.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что среди отобранного корпуса ЛЕ преобладает количество наименований человека, характеризующихся признаком тактильного восприятия (317 ЛЕ). В данном СП преобладает признак ФПД (160 ЛЕ). Наименьшее количество ЛЕ корпуса представлено наименованиями живых организмов с признаком обонятельного восприятия (2 ЛЕ). Наиболее релевантными признаками для живых организмов являются признаки зрительного, тактильного, вкусового восприятия, менее релевантными являются признаки слухового и обонятельного восприятия. Данную количественную разницу возможно объяснить тем, что у человека доминирующей системой получения информации об окружающим мире является система осязания и только потом система зрительного восприятия и других чувств. Именно тактильные ощущения при дисфункции других чувств физического восприятия позволяют наиболее точно и в полном объеме сознательно воспринимать действительность. Количество наименований живых организмов меньше, чем количество людей, и наименьший объем информации они получают с помощью только лишь органов обоняния.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кубрякова, Е. С.* Об установках когнитивной науки и актуальных проблемах когнитивной лингвистики / Е. С. Кубрякова // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 2004. – Т. 63, № 3. – С. 3–12.
2. *Кубрякова, Е. С. О* соотношении языка и действительности и связи этой проблемы с трактовкой понятия знания / Е. С. Кубрякова // Когнитивные исследования языка : сб. науч. тр. / ТГУ им. Г.Р. Державина ; гл. ред. Е. С. Кубрякова ; отв. ред. Н. Н. Болдырев. – Тамбов, 2008. – С. 11–25.
3. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под ред. В. С. Степина. – М. : Мысль, 2000–2001. – 4 т.
4. Краткий психологический словарь / сост. Л. А. Карпенко ; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – М. : Политиздат, 1985. – 431 с.
5. *Ивашкевич, И. Н.* Перцептивные признаки как семантические компоненты лексического значения : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / И. Н. Ивашкевич ; Минский гос. лингвист. ун-т. – Минск, 2003. – 28 с.
6. *Апресян, Ю. Д.* Образ человека по данным языка: попытка системного описания / Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания. Наука. – 1995. – № 1. – С. 37–67.

7. *Карапетова, Е. Г.* Человек, антропоцентризм в языке и перцептивные признаки / Е. Г. Карапетова // Мова і культура / Киев. нац. ун-т. – Киев, 2008. – Вып. 10, т. 6. – С. 59–63.
8. *Панасенко, Л. А.* Проблема моделирования интерпретирующего потенциала лексических категорий / Л. А. Панасенко // Вестн. Тамб. ун-та. Сер., Гуманитар. науки. – 2012. – № 4. – С. 257–264.
9. Collins Cobuild Dictionary [Electronic resource]. – Collins, 2022. – Mode of access: https://www.collinsdictionary.com/. – Date of access: 10.03.2022.
10. Macmillan Dictionary [Electronic resource]. – Macmillan Education Ltd., 2009–2022. – Mode of access: https://www.macmillandictionary.com/. – Date of access: 10.03.2022.
11. Oxford Dictionary of English [Electronic resource]. – Oxford University Press, 2022. – Mode of access: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/. – Date of access: 22.02.2022.

А. В. Разумова, Е. В. Будник
г. Минск, Беларусь

ЭУМК ПО СТРАНОВЕДЕНИЮ КАК КОМПОНЕНТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ ВЫСШЕГО УЧЕБНОГО ЗАВЕДЕНИЯ

ЭУМК – это программный мультимедиа продукт учебного назначения, содержащий организационные и систематизированные теоретические, практические, контролирующие материалы, построенные на принципах интерактивности, информационной открытости, дистанционности.

Наличие ЭУМК по дисциплинам, преподаваемым в МГЛУ, является необходимым условием для эффективно организованной работы профессорско-преподавательского состава и продуктивной самостоятельной работы студентов университета.

Электронный учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Страноведение» предназначен для организации и оптимизации как аудиторной, так и самостоятельной работы студентов, обучающихся по специальности 1-02 03 08 «Иностранный язык (английский)».

Так как «Страноведение» представляет собой учебную дисциплину, предметом которой является систематизированная совокупность исторических, географических, экономических, социально-политических и других знаний, связанных с содержанием и формой речевого общения носителей изучаемого языка, то его основная цель в учебном процессе – обеспечение образовательных, воспитательных, коммуникативных потребностей студентов.

Дисциплина «Страноведение» представляет собой систематизированные данные о странах изучаемого языка (США и Великобритании) на иностранном языке. Как известно, для более эффективного использования языка в социальном контексте необходимо также обладать и социокультурными, лингвострановедческими знаниями, изучать модели поведения, менталитет, историко-культурное наследие стран изучаемого языка.

Целью преподавания данной дисциплины в МГЛУ является предоставление будущим специалистам систематизированных, достаточно полных и адекватных сведений о Великобритании и США как о странах изучаемого языка, равно как и совершенствование знаний и умений изучаемого языка.

Целью данного комплекса ЭУМК является систематизация учебно-методический материала по изучаемой учебной дисциплине, оптимизация образовательного процесса и обеспечение качественных условий для формирования и развития коммуникативной компетенции студентов дневной формы обучения на уровне.

ЭУМК по страноведению составлен с учетом современных технологий онлайн обучения. К основным интерактивным возможностям, используемым в комплексе относятся: доступность из любой точки, в которой имеется доступ к сети Интернет как на территории университета, так и вне его; возможность перехода к необходимому разделу по ссылкам, с помощью которых выстроены связи между разделами, теоретическим и справочным материалом, тестами и заданиями; включение всего материала в образовательную среду Moodle, система контроля выполнения заданий, система контроля освоения компетенций, функционирующая на образовательной платформе МГЛУ.

ЭУМК по страноведению должен обеспечить возможность студентам самостоятельно организовывать работу с учебным и контролирующим материалом, помочь мониторить их текущий и итоговый рейтинг по дисциплине, способствовать формированию и развитию компетенций будущего специалиста в определенной области. Деятельность преподавателя дисциплины «Страноведение» в таком случае сводится к координирующей, информационной, контролю самостоятельной работы студента, а также в случае необходимости предоставлению консультаций.

Основные компоненты ЭУМК располагаются на образовательной платформе Moodle, позволяющей преподавателям оперативно обновлять материалы, используемые для освоения дисциплины, и обеспечивающей доступ к ним студентов без возможности редактирования содержимого.

Целью составления данного ЭУМК является развитие знаний студентов по следующим темам:

– историческим закономерностям развития Великобритании и США;

– хронологии исторического развития народов Великобритании и США;

– историческим реалиям, культуре, традициям, социально-политическому строю, экономике Великобритании и США;

– связи эволюции английского языка с особенностями исторического развития Великобритании и США.

ЭУМК включает в себя следующие разделы:

I. Теоретический раздел, где размещены тексты лекций, позволяющие студентам получить представление о содержании предстоящих лекционных занятий, дополнительную теорию для самостоятельного изучения, методические рекомендации для подготовки к лекциям и список рекомендуемой литературы по теме. Данный раздел включает в себя десять лекций по страноведению Великобритании по следующим темам:

1. Географическое положение и физические черты Британских островов. Экономика Великобритании.

2. Основные периоды исторического развития Великобритании.

3. Государственное устройство Великобритании.

4. Политические партии и правительство Великобритании.

5. Национальные черты британцев и их образ жизни.

6. Культурные особенности Великобритании и британцев.

Далее в ЭУМК включены десять лекций по страноведению США по темам:

1. Физическая география и экономика США.

2. Создание и территориальная экспансия США. Развитие в XIX, XX и XXI веках.

3. Государственное устройство США. Конституция. Конгресс. Основные политические партии.

4. Президент – глава исполнительной власти США. Политика администрации Дональда Трампа.

5. Население США. Иммиграция и ее значение. Основные районы урбанизации и этнический состав. Американские ценности.

6. Американская культура и ее значение в современном мире.

Все лекции в виде текстовых документов, а также их презентаций размещаются на платформе Moodle, что позволяет студентам более детально ознакомиться с материалом лекции, использовать материал для самостоятельной работы, выполнения тестовых заданий и подготовке к зачету, экзамену. Теоретический раздел содержит также список основной и дополнительной литературы, которая может быть использована для подготовки к занятиям. В списке присутствуют учебники таких белорусских авторов, как Д. Д. Козикис, Л. С. Барановский и Н. А. Новик. Среди зарубежных авторов представлены N. Campbell и A. J. O'Shaughnessy. Вся основная литература может быть найдена в библиотеке МГЛУ, а также на электронных платформах. Курс лекций в текстовом формате позволяет студентам изучить, обобщить и повторить материал предмета. Данный раздел устроен таким образом, что студенты, по каким-либо причинам пропустившие часть курса, смогут ликвидировать свое отставание при помощи данного материала. В свою очередь, учебные пособия позволят интересующимся студентам расширить знания по предмету и найти ответы на интересующие дополнительные вопросы.

Презентации к семинарам, расположенные на платформе Moodle, помогают студентам делают материал более наглядным и помочь быстро сформировать общее представление о нем для последующего подробного изучения.

II. Практический раздел, который содержит примерный тематический план практических занятий и содержание учебного материала, задания для аудиторной и домашней работы, задания для самостоятельной работы и методические рекомендации по выполнению практических заданий;

В практическом разделе представлены планы семинарских занятий. Каждый план состоит из 5-7 пунктов с вопросами, которые должны быть проработаны на нем. К каждому плану прилагается небольшой список литературы и страниц или глав, на которые следует обратить особое внимание для изучения этих вопросов.

Цели и задачи практического раздела:

– предоставить план работы с материалом;

– помочь в организации работы с материалом.

Подготовка к практическим (семинарским) занятиям предполагает самостоятельное изучение теоретической литературы из списка рекомендуемой, анализа экономической и политической ситуации, освещения фактов культурной жизни, исторических событий.

Приступая к подготовке практического семинара студенту необходимо изучить рекомендованную литературу по теме. При этом следует помнить, что она включает лишь основную информацию по необходимому вопросу. Студент же должен самостоятельно расширить список изучаемой литературы. При чтении научной литературы студентам рекомендуется вести конспект по основным научным положениям, относящимся к теме занятия. В качестве самоконтроля студенту рекомендуется ответить на ряд предложенных вопросов по каждой теме дисциплины, сформулированных в разделе «Самостоятельная работа».

III. Раздел контроля знаний, где представлены примерные итоговые тесты по содержанию лекционного курса, а также пример заданий для зачета и экзамена по дисциплине;

Раздел контроля знаний представляет собой пять тестов по страноведению Великобритании и пять по страноведению США (по количеству семинаров), а также по одному тесту на все темы пяти семинаров. Все тесты закрытого типа, вопросы в них требуют знания понятий, дат, персоналий, исторических событий и географических объектов. Тесты предназначены для контролируемой самостоятельной работы студентов. Кроме того, дан примерный перечень вопросов к экзамену.

Цели и задачи раздела контроля знаний:

– предоставление студентам возможности проверить свои знания и устранить пробелы в них;

– акцент на важные даты, персоналии, исторические события и термины;

– помощь в подготовке к экзамену, предоставление возможности лучше планировать эту подготовку.

IV. Вспомогательный раздел, который содержит перечень учебных изданий и информационно-аналитических материалов, рекомендуемых для изучения учебной дисциплины, а также учебно-методическую карту дисциплины.

Цели и задачи вспомогательного раздела:

– объяснение целевого компонента дисциплины;

– установление профессиональных компетенций, являющихся целями предмета.

Самостоятельная работа студентов является важным этапом при овладении знаниями по дисциплине «Страноведение». Среди основных направлений самостоятельной работы студента с ЭУМК можно выделить:

– ознакомление с учебной программой по дисциплине;

– ознакомление со списком рекомендуемой литературы, изучение необходимой литературы по теме, самостоятельный подбор дополнительной литературы;

– изучение лекционного материала и его дополнение за счет изучения рекомендованной литературы и материалов;

– подготовка к семинарским занятиям по специально разработанным планам с изучением рекомендуемой литературы;

– подготовка к выполнению диагностических форм контроля (тестов по каждой из тем курса);

– подготовка к зачету;

– подготовка к экзамену.

Самостоятельную работу студентов можно условно разделить на текущую и творческую.

Текущая самостоятельная работа студентов направлена на закрепление и углубление их знаний при помощи следующих видов работ виды работ:

– анализа лекционного и практического материала;

– выполнение указанных домашних заданий;

– подготовка к мини-урокам;

– подготовка к тестам/тематическому контролю;

– просмотр документальных видеопрограмм и художественных фильмов, рекомендованных по тематике дисциплины.

Творческая самостоятельная работа ориентирована на развитие профессиональных и творческих компетенций предполагает следующие виды работ:

– выполнение индивидуальных и групповых проектов;

– написание рефератов;

– подготовка докладов;

– поиск дополнительного материала в оригинальной литературе и СМИ;

– выступление с презентациями на занятиях.

Как один из форматов творческой работы студентам предлагается выполнение самостоятельных групповых или индивидуальных реферативных работ. Основными целями такого рода заданий являются:

– детальное и всестороннее изучение избранной темы;

– развитие умения работать с дополнительной литературой;

– выработка умения критически и логически анализировать различные явления и процессы, происходящие в социокультурной сфере, а также представлять их реферативно, излагая основные идеи;

– умение пользоваться научным языком, терминологией данной области;

– грамотное оформления текста;

– при написании группового реферата – умение делить работу в группе, нести ответственность как за собственный проект, так и за все задание целиком;

– умение составлять презентации по написанному реферату, используя необходимое программное обеспечение.

В соответствии с разработанной в МГЛУ учебной программой по аспекту «Страноведение», целью учебной дисциплины является формирование у сту-

дентов комплексной компетентности, представляющей собой совокупность знаний, умений и навыков, позволяющих осуществлять анализ исторических корней и закономерности современных явлений; комментировать политические и экономические особенности современности с исторической точки зрения; вести дискуссию на исторические и общественно-политические темы; узнавать, правильно интерпретировать и переводить культурно-исторические, социально-политические и экономические реалии; использовать разнообразных источники лингвострановедческой информации. Всему этому способствует электронно-учебный методический комплекс по дисциплине.

Г. А. Родионов
г. Минск, Беларусь

РОЖДЕСТВЕНСКИЕ СИМВОЛЫ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕСНЯХ

Идея исследования рождественских символов в англоязычной музыкальной культуре пришла из проекта «Музыкальный адвент», который мы придумали и запустили для студентов в 2020 г. В его рамках был подготовлен и записан аудиоподкаст «Песня под елкой», в котором рассказывается история появления песен на тему Рождества и Нового Года, а к каждому из выпусков были разработаны задания. Проект получил большую популярность среди аудитории студентов 2-5 курсов. Всего в рамках «Музыкального адвента» мы рассказали о 18 рождественских композициях.

В результате анализа текстов 18 музыкальных композиций нами было обнаружено около 40 лексических единиц и устойчивых оборотов, репрезентирующих символы Рождества и Нового Года. Для удобства проведения исследования мы разработали классификацию отобранных лексических единиц:

- праздничные кулинарные блюда (*crisp apple stroodle, schnitzle with noodles, candy, sugar cane, marshmallow for toasting, pumpkin pie*);
- праздничные обряды и ритуалы, рождественские персонажи (*Christmas angels, Santa Claus, caroling, Christmas Eve, scary ghost stories, tales of the glories*)
- представители флоры и фауны и их анатомическое строение (*partridge in a pear tree, French hens, swans a-swimming, turtle doves, calling birds, geese a-laying, mistletoe, boughs of holly, reindeer, cream-coloured ponny, whiskers on kittens*);
- род занятий, социальный статус человека (*ladies dancing, maids a-milking, drummers drumming, pipers piping, lords a-leaping*);
- элементы дома, домашнего очага, а также предметы одежды, домашней утвари, бижутерии и праздничная декоративная атрибутика (*Christmas card, Christmas stocking, Christmas tree, Christmas presents, jingle bells, fire, home, brown paper packages tied up with strings, golden rings, bright copper kettle, warm woolen mittens*).

В рамках нашего исследования мы отдельно остановимся на истории происхождения наиболее популярных символов Рождества, а также музыкальных композиций, в текстах которых нами было обнаружено употребление данных символов.

Всем нам хорошо известна композиция про звенящие колокольчики: *Jingle bells, jingle bells, jingle all the way, oh what fun it is to run in a one-horse open sleigh* [1]. И, казалось бы, нет более рождественской песни, чем эта, однако американский композитор Джеймс Лорд Пирпонт, создатель данного творения, делал отсылку к совершенно другому празднику – Дню Благодарения. Причем, появившись в 1850-м году, свое нынешнее название композиция получила лишь 9 лет спустя. До этого песня называлась “One-horse open sleigh” и в своем первоначальном варианте текста имела отсылку к популярным городским гонкам на санях в 19 веке [2]. На мемориальной доске на фасаде дома в Мэдфорде, штат Массачусетс, где вырос Джеймс Пирпонт, указано точное место появления “Jingle Bells” – это небольшая таверна. Однако есть также мнение, что композиция появилась вовсе не в Медфорде, а в Саванне, штат Джорджия, куда композитор переехал, чтобы служить органистом и музыкальным руководителем церкви. Утверждается, что Пирпонт написал песню в первую в Джорджии бесснежную зиму, ностальгируя по своему веселому, снежному детству в Массачусетсе [3].

И все-таки “Jingle Bells” не является исконно рождественской песней. В сохранившейся до наших дней истории происхождения композиции упоминается праздничный концерт ко Дню благодарения в воскресной школе отца Джеймса Пирпонта, к которому и была написана “Jingle Bells”. Детям так понравилась песня, что они попросили спеть ее снова, но уже на Рождество, и с той поры песня про звенящие колокольчики стала широко популярной рождественской композицией [2]. Добавим, что у лексической единицы *jingle* сохраняется музыкальный оттенок и в современной музыкальной индустрии – в частности, сфере радиовещания, где джинглом называют позывные радиостанции [4].

Куда более рождественской считается история происхождения рождественского чулка *Christmas stocking* (в разных версиях – носка или сапожка). Повествует она о семье бедного человека, в которой от тяжелой болезни умирает его жена, и он остается один с тремя маленькими дочерьми. Им пришлось переехать в старую хижину, но жизнь на этом не остановилась: девочки подрастали, учились домашнему хозяйству. Наступило время замужества, но отец не мог обеспечить своих дочерей достойным приданым, что, конечно, сильно огорчало его. Но однажды в рождественскую пору мимо дома этой семьи пролетал Санта Клаус. Ему была известна история этой семьи, и он решил ей помочь. Перед тем, как дочери отправились спать, они оставили сушится над камином свои чулочки. Санта Клаус взял из своего мешка маленькие кисеты с золотыми монетами и осторожно бросил их через дымоход по одному в каждый чулок. На утро девушки обнаружили, что их чулки стали не простыми, а золотыми, они очень обрадовались, а главное – смогли выйти замуж [5].

Рождественский носок, в частности, упоминается в тексте песни “Christmas Alphabet”, в которой на каждую из букв слова *Christmas* приводится предмет, так или иначе связанный с праздником: *S is for the stocking hanging on the chimney wall* [6].

Для рассказа о символе *mistletoe* необходимо отправиться в 800 год н.э. Считается, что именно тогда зародилась традиция целоваться под омелой – вечнозеленым кустарниковым растением, которое, к тому же, считается полупаразитом [7]. И если в настоящее время поцелуй имеет романтический смысл, то еще тогда, в 800 году н.э. поцелуй символизировал любовь матери к сыну. Для подробного объяснения обратимся к германо-скандинавской мифологии: однажды бог летнего солнца Бальдр был убит дротиком из омелы. Незадолго до случившегося Бальдру стали снится сны, предвещавшие неминуемую гибель, и вскоре его родители узнали, что их сын погибнет от руки собственного брата, бога Хёда [8]. Мать Бальдра, богиня любви Фригг решила спасти сына, взяв клятву с каждого камня, металла, растения, зверя, что ничто и никто не причинит ее сыну вреда, однако она не взяла подобного обещания от омелы, считавшего священным растением. Узнав об этом, брат Бальдра поразил его сердце дротиком с ядом омелы. Через три дня богине любви Фригг невероятными усилиями удалось вернуть Бальдра к жизни, и от радости она поцеловала каждого, кто прошел под омелой. К слову, ягоды жемчужно-белого цвета символизируют слезы матери [9]. В свою очередь, древние греки сделали эту традицию романтической. Они придумали обряд, который должен был завершать ежегодный фестиваль Сатурналии: в эти дни было принято открыто демонстрировать свои чувства, поэтому если парню понравилась девушка, он подходил и целовал ее, сорвав до этого веточку омелы. Поцелуй в данном случае – это невербальное предложение руки и сердца, и по священному закону викингов, девушка в таком поцелуе отказать не может. Более того, если она готова на совместную жизнь с подошедшим к ней молодым человеком, в знак согласия она срывала с растения ягоду. В некоторых частях Англии также считалось необходимым сжечь омелу, под которой поцеловались парень с девушкой, таким образом, не дав никакой возможности изменить свое решение и, тем самым, обязав их вступить в брак [10].

Что касается *mistletoe*, этот рождественский атрибут встречается во многих композициях. Так, в песне “I’ll be home for Christmas” главный герой – солдат, с нетерпением ожидающий возвращения домой на Рождество – просит семью о снеге за окном, подарках под Рождественским деревом, а также о веточке омелы: *Please have snow and mistletoe and presents by the tree* [11]. В музыкальной композиции “Rockin’ around the Christmas tree” также встречается упоминание омелы, а также поцелуя под этим растением: *Mistletoe hung where you can see, every couple tries to stop* [12]. Данный ритуал также репрезентируется в тексте уже ранее упоминаемой нами песни “Christmas alphabet”: *M is for the mistletoe where everyone is kissed* [6].

Олени Санта-Клауса также являются довольно популярными символами Рождества. Существует легенда, согласно которой они помогают Санта-Клаусу перемещаться по небу и доставляться детям подарки. В разных

версиях число оленей варьируется, однако основным источником является стихотворение Клемента Кларка Мура 1823 года «Визит Святого Николая», в котором речь идет о 8 оленях по именам Дэшер, Дэнсер, Прэнсер, Виксен, Комет, Кьюпид, Доннер и Блитцен. Но после издания сборника рассказов Роберта Мэя 1939 года «Олень Рудольф с красным носом», а затем и одноименной рождественской песни к вышеперечисленным оленям добавился еще и девятый, по имени Рудольф [13].

Именно с оленем Рудольфом связана история, которая ставшая основой для композиции Джонни Маркса “Rudolph The Red-Nosed Reindeer”. Композиция начинается с упоминания имен всех оленей Санта Клауса, самым известным из которых стал Рудольф. Обычно у оленей цвет носа может быть от светло-серого до черного. Но у Рудольфа он был ярко-красным, и казалось, что он светится. Другие олени потешались над ним и не признавали его. Но однажды, в канун Рождества, когда был туман, и Санта Клаус не мог отправиться в путь в такую погоду, он пришел к оленю Рудольфу и спросил: «Раз у тебя такой яркий нос, может быть, ты повезешь мои сани в эту ночь?». И Рудольф повез Санта Клауса, освещая путь своим ярко-красным носом. После этого все олени признали его и стали уважать, ведь он сделал то, чего не смогли сделать другие олени [14]. «Рудольф с красным носом, ты войдешь в историю» – так заканчивается песня «Rudolph The Red-Nosed Reindeer» [15].

В завершение отметим, что исследование употребления рождественских символов в англоязычных песнях может быть расширено и дополнено, а также использовано для создания учебно-методических материалов по дисциплинам «Страноведение» и «Лингвокультурология».

ЛИТЕРАТУРА

1. Jingle Bells [Electronic resource] // Christmas Songs and Carols. – Mode of access: https://goo.su/WDit. – Date of access: 21.03.2022.
2. Was ‘Jingle Bells’ written as a Christmas song? [Electronic resource] // Snopes. – Mode of access: https://goo.su/pTMSty. – Date of access: 21.03.2022.
3. James Lord Pierpont [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access: https://goo.su/lc1IzLe. – Date of access: 21.03.2022.
4. Jingle [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access: https://en.wikipedia.org/wiki/Jingle. – Date of access: 21.03.2022.
5. История рождественского чулка [Электронный ресурс] // Grekomania. – Режим доступа: https://goo.su/KXHa. – Дата доступа: 21.03.2022.
6. Christmas Alphabet [Electronic resource] // Christmas Songs and Carols. – Mode of access: https://goo.su/oerG0. – Date of access: 21.03.2022.
7. Mistletoe [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access: https://en.wikipedia.org/wiki/Mistletoe. – Date of access: 21.03.2022.
8. Baldr [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access: https://en.wikipedia.org/wiki/Baldr. – Date of access: 21.03.2022.
9. Frigg [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access: https://en.wikipedia.org/wiki/Frigg. – Date of access: 21.03.2022.

10. Saturnalia [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access: https://en.wikipedia.org/wiki/Saturnalia. – Date of access: 21.03.2022.
11. I'll Be Home For Christmas [Electronic resource] // AZ Lyrics. – Mode of access: https://goo.su/IaRmP. – Date of access: 21.03.2022.
12. Rockin' Around The Christmas Tree [Electronic resource] // AZ Lyrics. – Mode of access: https://goo.su/59qYhO. – Date of access: 21.03.2022.
13. Santa Claus's reindeer [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access: https://goo.su/zgGDiPn. – Date of access: 21.03.2022.
14. Rudolph The Red-Nosed Reindeer [Electronic resource] // Wikipedia. – Mode of access: https://goo.su/sY4HLW. – Date of access: 21.03.2022.
15. Rudolph The Red-Nosed Reindeer [Electronic resource] // Carol Lyrics. – Mode of access: https://goo.su/SqLjm. – Date of access: 21.03.2022.

Л. В. Чернышова
г. Минск, Беларусь

НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ В ЛЕКСИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ (РУССКИЙ ГЛАГОЛ *ВЯЗАТЬ*)

В лексическом значении слова присутствуют не только понятийные, но и непонятийные доли, которые отражают национально-культурную специфику и которые Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров назвали *национально-культурным компонентом* [1, с. 11−40]. Национально-культурные ассоциации, нашедшие отражение в семантике, называются учеными также *национальными особенностями в семантике слов, национально-культурной (культурной) семантикой, этносемантической составляющей языкового значения, культурной коннотацией.* Все это, по сути, синонимы, но в лингвокультурологии принят термин *культурная коннотация,* а в лингвострановедении – *национально-культурный компонент.*

Понятийная доля – это основная, рациональная семантика, непонятийная − дополнительная, побочная, чувственная окраска, обозначение широкого круга устойчивых ассоциаций, со-значений, это изобразительное, эмоционально-чувственное, культурно-цивилизационное, мировоззренческое и др. представление в структуре семантики лексемы. Нередко именно в коннотациях можно обнаружить национальную специфику в номинации и оценке одних и тех же реалий.

Культурная коннотация не является однородной по форме своего проявления в языковом знаке. Говоря о различном статусе культурного компонента в смысловой структуре коннотативно значимых слов, С. Г. Воркачев выделяет следующие ряды лексико-семантических явлений: 1) коннотации, опирающиеся на ассоциации; 2) переносно-расширительные значения; 3) коннотативный культурный компонент семантики выступает в качестве переносно-метафорического значения какой-либо лексической единицы [2].

Рассмотрим национально-культурный компонент в значении глагола *вязать* в общелитературном русском языке, включающем, кроме обработанного, нормированного варианта, разговорно-сниженную речь (просторечие), диалекты и язык социальных групп (жаргоны). Для этого проанализируем семантику дериватов словообразовательного гнезда (СГ) с вершиной *вязать,* привлекая к анализу фразеологию с интересующим нас глаголом и его производными.

Следует заметить, что СГ, являясь важнейшей единицей структурной организации лексического фонда языка, могут рассматриваться как способ воплощения знаний человека об окружающем мире в языке, таким образом, это сложные репрезентанты концептуальных значений. Ученые выдвинули гипотезу: чем более востребована лексическая единица, чем больше от нее производных, тем актуальнее для человека тот предмет, явление, наименование которого выступает производящей базой дериватов. СГ с вершиной *вязать* включает 255 дериватов, что подтверждает исключительную важность этого феномена для человека [3]. Многочисленные исследования доказали, что фразеология отражает национальную культуру, в ней проявлена специфика мировоззрения и психологии, способ образного мышления народа, стереотипы.

В первую очередь обратимся к словарной дефиниции глагола *вязать.* Самая объемная представлена в «Толково-словообразовательном словаре» Т. Ф. Ефремовой. Указанный источник подает семантику глагола в 8 лексико-семантических вариантах (ЛСВ): 1. 1) ‘плести что-либо на спицах, крючком или на машине’; 2) а) ‘соединять, скреплять, завязывая или связывая’; б) ‘*перен. разг.-сниж.* способствовать возникновению тесных отношений между кем-либо’; 3) а) ‘связывать кого-либо, лишая свободы движения’; б) ‘*перен.* стеснять, лишая самостоятельности, независимости’; 4) ‘скреплять особым способом деревянные части между собою’; 5) ‘*перен. разг.-сниж.* рассказывать что-либо (обычно складно, неторопливо)’; 2. ‘вызывать во рту ощущение стягивания, терпкости’ [4].

Проанализируем наш языковой материал, опираясь на стилистически маркированные ЛСВ, отраженные в различных словарях [4; 5; 6; 7; 8; 9], с целью выяснения национальных особенностей развития семантики, подтверждения зафиксированных в лексикографии ассоциаций и обнаружения других, скрытых в проанализированном языковом материале.

Первое значение лексемы – прямое, не вызывающее дополнительных коннотаций, но уже во втором – а) соединять, скреплять, связывая и завязывая’ сохраняются различные, в том числе культурные, коннотации. Словари отмечают символьность действий *завязывать* и *развязывать* в различных культурах. Так, «Энциклопедия знаков и символов» фиксирует следующие коннотации в значении деривата *завязанный*: связь, соединение, согласие, соглашение, договор, союз, завет, верность; плен, неволя, рабство; осложнение, проблема, трудности, препятствие, запутанная ситуация, хлопоты и др. и *развязанный*: свобода, освобождение, спасение; решение проблемы [10]. Символьную семантику соединения отмечает и Т. Ф. Ефремова: б) ‘*перен. разг.-сниж.* способствовать возникновению тесных отношений между кем-

либо’: *дружба, любовь, связь, привязанность* [4]. Последняя лексема образована от глагола *привязаться*, в значении которого содержится внутрисловная оценочная энантиосемия − «особая непродуктивная разновидность антонимии» [11, с. 152].

Кроме первого, прямого значения (1. ‘прикрепиться, привязать себя к чему-либо с помощью веревки, ремня’), второе и третье отражают *положительную характеристику* (2. ‘*перен., разг*. почувствовать симпатию к кому-либо, чему-либо, полюбить кого-либо, что-либо’; 3. ‘*перен., разг.* сильно увлечься чем-либо)’, а четвертое и пятое − *отрицательную* (4. ‘*перен., разг.* начать неотступно следовать за кем-либо’; 5. ‘*перен., разг.* начать надоедливо приставать, придираться к кому-либо)’. Сему ‘надоедливый, назойливый’ содержат однокоренные лексемы *навязчивый* и *привязчивый.* Деструктивные отношения репрезентируют глаголы *связаться, привязаться, навязаться: Зачем я с тобой связался? Что ты ко мне привязался? Связаться с плохой компанией* и под.

Значение 3 б ‘*перен.* стеснять, лишая самостоятельности, независимости’, восходящее к 3 а ‘связывать кого-либо, лишая свободы движения’, можно проиллюстрировать большим количеством разнообразного материала, это одна из главных ассоциаций, возникших в результате реакции на языковые знаки *связать* и *развязать*. Значение свободы и неволи приобрело различную эмоциональную и культурную окраску.

Во-первых, сема ‘лишить свободы передвижения’ во фразеологии коррелирует с ‘лишить возможности действовать, поступать свободно, независимо’ и буквально обозначает *блокировку ног и рук* человека: *связать по рукам и ногам; вязать руки; связывать руки*; *развязать руки; развязать себе руки* и метафорически − *развязывать крылья* ‘*разг. экспрес*. получить полную свободу действовать самостоятельно (лететь свободно, как птица)’.

Во-вторых, сему ‘свобода от ограничений от чего-либо’ развивает фразеологизм с компонентом *язык*: *развязать язык* ‘*разг. ирон*. давать возможность кому-либо говорить свободно, без стеснения’, то есть состояние свободы предполагает свободу слова.

Согласно нашему материалу, в качестве ограничений, по русским представлениям, может выступать *работа, занятость*: *жарг. отвязаться, отвяз, отвязка* ‘освободиться, избавиться от работы, забот; отдых, развлечение, расслабление, празднество; отпуск’, а также *нормы общественного поведения*: *жарг. отвязный* ‘не стесняющий себя условностями и правилами поведения, принятыми в обществе; независимый; раскованный, развязный’, *отвязанный* – в уголовном жаргоне ’блатной, развязный’. Стилистическая ограниченность лексем перекрывается в некоторых случаях частотностью в разговорной речи, что может указывать на культурную маркированность и перспективу закрепления в узусе.

В-третьих, выявляется ассоциация лишения свободы с применением *насилия*: *навязать* (например, свое мнение), *навязаться* (кому-либо, лишая выбора); *вязать в узлы; завязать в узел* – ‘*устар.* подчинять, заставлять кого-

либо быть покорным’; *развязывать язык, языки, язычок, язычки* ‘угрожая или причиняя боль, заставлять, вынуждать рассказать о том, что человек скрывает, не хочет выдать’. В уголовном жаргоне *повязать* – ‘арестовать, задержать’, а *вязка* – ‘грабеж и арест’.

В семантической структуре глагола *вязать* содержится ЛСВ, репрезентирующий ассоциацию с *речью*: 5) ‘*перен. разг.-сниж.* рассказывать что-либо (обычно складно, неторопливо)’. Привлечение дополнительного языкового материала указывает на наличие противопоставлений: 1. ‘говорить хорошо, внятно, связно’: *связная речь, говорить связно* – ‘говорить плохо, невнятно’: *двух слов не мочь (не уметь) связать* – ‘*разг. ирон*. быть неспособным связно сказать что-либо, изложить свои мысли вообще или по какой-либо причине, от неумения или волнения, смущения’; 2. ‘говорить много, быть болтливым, сообщать то, о чем следовало бы помолчать, часто с повышением голоса’: *развязать язык – разг. ирон*.; *развязать горло* ‘*прост. экспрес*. раскричаться, расшуметься’ – ‘молчать’: *держать язык на привязи − прост. экспрес*.; *лыка не вязать* ‘*прост., презр.* об очень пьяном человеке, не способном координировать свои движения и связно говорить’; 3. *петли вязать* ‘*прост. неодобр.* хитрить, изворачиваться’.

Все коннотации, зафиксированные в словарном значении глагола *вязать,* подкрепляются другим фактическим материалом, однако последний сохраняет и другие ассоциации:

1. Глагол *вязать* и некоторые его дериваты – *связать, развязать, увязать* и др. можно назвать *ментальными*, так как они описывают мыслительный процесс, связанный с решением какой-то (обычно сложной) проблемы, содержат в своей семантике элементы этого решения и указывают на национально-этническую специфику восприятия, понимания, познания окружающей действительности: *увязать факты; факты не вяжутся с показаниями; найти подвязки, привязки; дурак завяжет, и умный не развяжет* − от человека, которого считают глупым, можно ожидать неожиданной смышленности и прозорливости (русская пословица).

Подобную семантику сохраняют фразеологизмы: *связать концы с концами* ‘найти решение в запутанном деле, обнаружить связь между событиями’; *прост. развязывать / развязать узел; развязать дело* ‘решать какое-либо сложное, запутанное дело, спор, распутать, рассудить’; *завязать на память узелок* ‘*разг. экспрес*. постараться хорошо запомнить что-либо’; *завязать глаза* (на что) ‘*прост.* сознательно не видеть чего-либо, не обращать внимания на что-либо’ и др.

2. Глагольное значение действия вызывает ассоциации, связанные с *началом* и *концом*: *завязка* и *развязка* (истории, художественного произведения), *развязать войну; развязать язык* ‘*разг., ирон.* начинать говорить после упорного молчания’; *развязать глотку* – ‘*диал. Курск.* начать громко кричать, грубо разговаривать’; *развязать мошну, кошель* ‘*устар. экспрес.* начать тратиться, раскошеливаться’; *развязаться* ‘*жарг.* возобновлять употребление алкоголя после сравнительного долгого перерыва’; *завязать* – ‘*прост.*

прекратить делать что-либо’ и в *уголовном жаргоне* – ‘прекратить воровать или перестать совершать преступления’; *вязало* ‘провал дела, конец дела’; *вязать концы* ‘готовиться к побегу’.

3. Во фразеологизме *под завязку* ‘*разг*. полностью, до предела’ скрывается со-значение существительного *завязка* ‘верх заполненной емкости’.

4. Некоторые языковые единицы имплицитно указывают на оппозицию *рождение – смерть.* Семантика рождения просматривается в языковых единицах *завязь* ‘образование, возникновение плода у растения; завязавшийся плод’; *вязка* ‘процедура спаривания собак или котов, имеющих племенную ценность, с целью получить высокопородный помет’; *развязаться* ‘*диал. прост*. родить’. В старину, когда повитуха приходила на роды, она распускала косы будущей матери и узлы на ее одежде, чтобы роды «*развязались*» и не затянулись. Образ смерти отражает пример, приведенный в словаре В. И. Даля: *бог душу его развязал − он помер, испустил дыханье* [5, с. 227]. Подобное значение проявлено и в жаргоне: *завязать звонок* ‘уничтожить, убить сторожевую собаку’.

Наш материал показал, что действие ‘вязать’ вызывает в сознании русского человека многочисленные ассоциации в экзистенциональном, ментальном и социальном планах, некоторые из них представлены и в других мировых культурах: вступать в отношения − дружить и быть назойливым, надоедливым в отношениях; приобрести свободу и лишить (лишиться) ее, в том числе с применением насилия; речь и ментальные проявления; начало, конец и верх; рождение и смерть. Рассмотрение производных символьных и метафорических значений глагола в аспекте его соотношений с исходной семантикой не только позволяет обнаружить систему регулярных метафорических переносов, но и объяснить появление метафорических глагольных значений в разговорном стиле и общем жаргоне.

Выявленный национально-культурный компонент включает экстралингвистическое содержание, которое восходит в том числе к историческому или традиционному фактору культуры, вызывает определенные ассоциации, охватывает определенную сумму сведений, без которых невозможно адекватное восприятие слова и его правильное употребление в контексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Верещагин, Е. М.* Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. − М. : Русский язык, 1980. − 320 с.

2. *Воркачев, С. Г.* Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Вопросы языкознания. – 2000. − № 1. − С. 64−72.

3. *Тихонов, А. Н.* Вязать / А. Н. Тихонов // Словообразовательный словарь русского языка : в 2 т. / А. Н. Тихонов. – М. : Русский язык. 1985. − Т. 1. − С. 204−206.

4. *Ефремова, Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково- словообразовательный [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ефремова. – Режим доступа: https://goo.su/o3Ni. – Дата доступа: 14.02.2022.
5. *Даль, В. И.* Толковый словарь русского языка / В. И. Даль. – М. : Эксмо-Пресс, 2002. − 736 с.
6. Фразеологический словарь русского литературного языка / под ред. А. И. Федорова. – М. : АСТ Астрель, 2008. − 880 с.
7. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. И. Молоткова. – М. : Русский язык, 1986. − 543 с.
8. *Ермакова, О. П.* Слова, с которыми мы все встречались: Толковый словарь русского общего жаргона / О. П. Ермакова, Е. А. Земская, Р. И. Розина, − М. : Азбуковник, 1999. − 320 с.
9. *Зугумов, З. М.* Русскоязычный жаргон. Историко-этимологический, толковый словарь преступного мира / З. М. Зугумов. – М. : Книжный мир, 2015. – 728 с.
10. Энциклопедия знаков и символов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.symbolarium.ru/index.php/Узел. – Дата доступа: 14.02.2022.
11. *Ганеев, Б. Т.* Противоречия в языке и речи / Б. Т. Ганеев. – Уфа : БГПУ, 2004. − 472 с.

НАШИ АВТОРЫ

Аникеева Татьяна Владимировна – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Баханович Ангелина Сергеевна – преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Безлепкина Инга Петровна – кандидат филологических наук, Институт литературоведения НАН Беларуси, Минск, Республика Беларусь

Бекреева Юлия Викторовна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Бессонова Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

Богова Майя Григорьевна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Брезгунов Александр Владимирович – кандидат филологических наук, Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, Минск, Республика Беларусь

Будник Елизавета Владимировна – преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Васильева Светлана Геннадьевна – преподаватель, ВГМУ, Минск, Республика Беларусь

Вдовичев Алексей Владимирович – доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Вильчинская Александра Владимировна – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Глазко Павел Петрович – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Долженкова Ольга Михайловна – преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Драневич Александра Витальевна – преподаватель-стажер, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Емельянова Ольга Витальевна – кандидат филологических наук, доцент, СПбГУ, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Зиновьева Кира Андреевна – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Иванова Татьяна Федоровна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Кизилова Татьяна Юрьевна – кандидат филологических наук, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

Кирейчук Елена Юрьевна – старший преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Кириченко Дмитрий Артурович – кандидат филологических наук, филиал МГУ им. М. В. Ломоносова, Севастополь, Крым

Коваленя Алеся Валерьевна. – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Ковальчук Валерия Андреевна – студент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Коноплева Нина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, СГУ им. Н.Г. Чернышевского, Саратов, Российская Федерация

Копачева Нина Андреевна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Коренько Елена Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Крохалева Людмила Сергеевна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Кудрявцева Ирина Константиновна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Кунцевич Светлана Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Латыголец Евгения Витальевна – студент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Левченко Людмила Александровна – студент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Левшун Любовь Викторовна – доктор филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Ломако Элла Владимировна – старший преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Ломовая Анжелика Витальевна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Маковский Антон Олегович – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Матюшевская Анастасия Сергеевна – преподаватель-стажер, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Машкова Лариса Александровна – кандидат филологических наук, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

Микаилова Азада Рамазан – преподаватель, АУЯ, Баку, Азербайджанская Республика

Минина Виктория Генриховна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Мычко Анастасия Ивановна – студент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Набатова Марина Александровна – преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Назина Гликерия Анатольевна – старший преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Подлуцкий Арсений Олегович – студент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Полукошко Анастасия Николаевна – преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Радион Елена Николаевна – старший преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Разумова Анна Викторовна – старший преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Родионов Глеб Александрович – преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Степченко Алина Александровна – преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Стефанова Елена Валентиновна – старший преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Тарасова Елена Владимировна – кандидат филологических наук, БГПУ, Минск, Республика Беларусь

Угринович Анна Николаевна – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Устименко Елена Генриховна – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Хорева Лариса Георгиевна – кандидат филологических наук, доцент, РГГУ, Москва, Российская Федерация

Христо Анна Александровна – преподаватель, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Цзюй Цюнь – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Чернышова Людмила Васильевна – кандидат филологических наук, доцент, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Шестакова Евгения Владимировна – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Шиш Полина Сергеевна – преподаватель-стажер, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Шудейко Мария Николаевна – аспирант, МГЛУ, Минск, Республика Беларусь

Шутёмова Наталья Валерьевна – доктор филологических наук, доцент, СПбГУ, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Щербинина Юлия Игоревна – кандидат филологических наук, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, Российская Федерация

СОДЕРЖАНИЕ

Стилистика современного дискурса: тенденции и методология исследования

Аникеева Т. В. Категория аппроксимации в структуре пропозициональных прецедентных средств современного художественного текста 3
Баханович А. С. Методика выявления иронического высказывания в кинодискурсе 8
Богова М. Г., Подлуцкий А. О. Стилистические особенности рэп-дискурса 15
Глазко П. П. Особенности структуры оценочного модуса в жанрах медийного дискурса Беларуси 21
Долженкова О. М. Циклические, линейные и разом данные хронотопы в разных типах текста 26
Kireichuk E. Y. Rhetorical Analysis of Arguments 32
Коваленя А. В. Специфика сравнений в создании женского образа 38
Крохалева Л. С., Назина Г. А. Языковая экспликация композиционно-тематических блоков аналитического медиатекста 45
Кунцевич С. Е., Латыголец Е. В. Жанр блога в структуре белорусского сегмента социальной сети Инстаграм 49
Микаилова А. Р. Роль метонимии как лексико-стилистического способа при формировании художественного текста 57
Стефанова Е. В. Суперструктурная схема научно-популярных выступлений на конференциях TED 62
Угринович А. Н. К вопросу о границах категории компаративности 66
Хорева Л. Г. Коммуникативные стратегии чтения гетерогенных текстов 70
Христо А. А. Целесообразность использования англицизмов в современном молодежном сленге 76
Шестакова Е. В. Место дипломатического дискурса в институциональной дискурсивной сфере 81
Шутёмова Н. В. Оценка художественности произведений И. Наховой в англоязычном искусствоведческом дискурсе: стилистический аспект 87

Типологические исследования и проблемы переводческой интерпретации текста

Бязлепкіна І. П. Індывідуальны стыль у паэтычным перакладзе 92
Коноплева Н. Н. Интерпретативный перевод широкоупотребительной лексики (на примере прилагательного *poor*) 99
Копачева Н. А., Вдовичев А. В. Лакунарность языковых единиц образовательного дискурса при переводе с русского языка на английский 105
Коренько Е. А., Ковальчук В. А. Особенности устойчивых словосочетаний с компонентом «белый»в английском и итальянском языках 110

Левченко Л. А. Семантические особенности английской и испанской кинематографической лексики 116
Набатова М. А. Семантические характеристики отадъективных глаголов цветового обозначения в английском и итальянском языках 121
Полукошко А. Н., Степченко А. А. Формирование новейшей компьютерной лексики (на материале английского и итальянского языков) 128
Устименко Е. Г. Репрезентация звука в семантике русских и немецких глаголов движения вниз 133
Цзюй Ц. Семантика лексических единиц фразеологического типа с колоративом «светлый» и «темный» в русском и китайском языках 138
Шиш П. С. Терминологическая лексика в русско- и немецкоязычных текстах международных договоров в аспекте перевода 143

Поэтика литературного произведения: жанр, композиция, стиль

Бекреева Ю. В. Роль глагола в концептуализации персонажа биографического повествования 148
Бразгуноў А. У. Аўтар царкоўна-палемічнага твора XVI–XVII стст.: паміж «мы» і «я» 153
Васильева С. Г. Дискурс символизма в творчестве В. Брюсова и М. Богдановича 158
Вильчинская А. В. Эволюция жанра политического романа 163
Dranevich A. V. Symbolism in “The Yellow Wallpaper” by Charlotte Gilman through the Perspective of the Feminist Literary Criticism 168
Зиновьева К. А. Влияние историографии на развитие британского исторического романа 173
Kizilova T. Y. Metaphors in John Updike’s *Of the Farm* 178
Кириченко Д. А. Сюжетно-композиционные особенности и проблематика пьесы Марка Равенхилла «Бассейн (без воды)» 185
Кудрявцева И. К. Гендерная проблематика романа Х. Арноу «Создательница кукол» 189
Левшун Л. В. «Эмотивные ключи» как инструмент смыслообразования в произведениях древнерусской книжности 194
Ломако Э. В. Специфика разработки жанра антиутопии в романе О. Хаксли «Дивный новый мир» 203
Машкова Л. А. Особенности восприятия любви в европейской литературной традиции Ренессанса 210
Минина В. Г. Система образов в романе К. Исигуро «Клара и солнце» 217
Мычко А. И. Способы выражения сверхъестественного в готических новеллах Г. Ф. Лавкрафта и Дж. К. Оутс 224
Radion E. N. A Deconstructive Reading of R. Joyce’s “A Faraway Smell of Lemon” 231

Тарасова Е. В. Сюжетно-композиционная специфика рассказа А. Бирса «Проклятая тварь» 237
Шудейко М. Н. Жанрово-стилевое своеобразие мистического рассказа Г. Ф. Лавкрафта «Тварь на пороге» 242
Shcherbinina Y. I. Rejecting the Cult of Artistic Martyrdom: Metaphors of Creativity in Elizabeth Gilbert's "Big Magic" 247

Актуальные вопросы современных страноведческих и лингвокультурологических исследований

Бессонова Е. Ю. Страноведение через новостной сегмент средств массовой информации на японском языке 252
Емельянова О. В. Советский плакат глазами зарубежных исследователей: типажи и ценности 257
Иванова Т. Ф. Австрийская политика и экономика в кризисные годы пандемии 262
Ломовая А. В. Основные народы Великобритании: этностереотипы сквозь призму юмора 268
Маковский А. О. Семантическая деривация немецких номинаций в системе современного русского языка 274
Матюшевская А. С. Перцептивные признаки в наименованиях одушевленных объектов в современном английском языке 280
Разумова А. В., Будник Е. В. ЭУМК по страноведению как компонент образовательной среды высшего учебного заведения 287
Родионов Г. А. Рождественские символы в англоязычных песнях 292
Чернышова Л. В. Национально-культурный компонент в лексическом значении (русский глагол *вязать*) 296

Научное издание

СОЛОВЬЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2022

Сборник научных статей

Ответственный за выпуск: *А. В. Ломовая*

В авторской редакции

Подписано в печать . .2022. Формат 60×84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Ризография. Усл. печ. л. 17,90. Уч.-изд. л. 21,69. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение: учреждение образования «Минский государственный лингвистический университет». Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя, распространителя печатных изданий от 02.06.2017 г. № 3/1499. ЛП № 02330/458 от 10.07.2020 г.
Адрес: ул. Захарова, 21, 220034, г. Минск.