

**ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени А. С. ПУШКИНА**

# **ВЕСТНИК**

**Ленинградского государственного университета  
имени А. С. Пушкина**

*Научный журнал*

**№ 1  
Том 1. Филология**

Санкт-Петербург  
2015

Вестник  
Ленинградского государственного университета  
имени А. С. Пушкина

*Научный журнал*

№ 1 (Том 1)'2015  
Филология  
Основан в 2006 году

---

Учредитель Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина

*Редакционная коллегия:*

В. Н. Скворцов, доктор экономических наук, профессор (главный редактор);  
Л. М. Кобринина, доктор педагогических наук, профессор (зам. гл. редактора);  
Н. В. Поздеева, кандидат географических наук, доцент (отв. секретарь);  
Т. В. Мальцева, доктор филологических наук, профессор;  
Е.С. Нарышкина, кандидат психологических наук, доцент.

*Редакционный совет:*

Т. А. Галушко, доктор филологических наук, профессор;  
С. Г. Гренье, доктор филологических наук, профессор (США);  
Т. Я. Гринфельд-Зингурс, доктор филологических наук, профессор;  
Н. К. Данилова, кандидат филологических наук, доцент (отв. за выпуск);  
Л. В. Дербенёва, доктор филологических наук, профессор (Украина);  
О. Н. Морозова, доктор филологических наук, доцент;  
М. К. Пезенти, доктор филологических наук, профессор (Италия);  
М. В. Ягодкина, доктор филологических наук, доцент.

**Журнал входит в Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук, определенный Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки Российской Федерации.**

Свидетельство о регистрации: **ПИ № ФС77-39790**  
Подписной индекс Роспечати: **36224**

Адрес редакции:  
196605, Россия, Санкт-Петербург,  
г. Пушкин, Петербургское шоссе, д. 10  
тел. / факс: (812) 476-90-34  
[http: // www.lengu.ru](http://www.lengu.ru)

© Ленинградский государственный  
университет (ЛГУ)  
имени А. С. Пушкина, 2015  
© Авторы, 2015

## Содержание

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

*Пузырёва Л.В.*

Значение и функции частностей в романе Ф.М. Достоевского  
«Братья Карамазовы»: образ Алёши Карамазова  
сквозь призму мотивов тематической группы «Еда»..... 7

*Якименко Е.Р.*

Мифологические образы в пролетарской поэзии ..... 15

*Шкурат Л.С.*

Художественная концепция любви в военной прозе Ю.В. Бондарева ..... 23

*Валитова В.А.*

Репрезентация славянской мифологии в творчестве О. Громыко ..... 29

*Дробышева М.Н.*

«Дундо Марое» Марина Држича на Дубровницких летних играх 2014 года..... 39

*Денисова Е.А.*

Язык Scots и средства его реализации  
в шотландской урбанистической поэзии XV–XVII веков ..... 48

*Жукова М.В.*

О хронотопе города-музея в романе Альфреда Кубина «Другая сторона»..... 52

*Бурова И.И., Никитенко Ю.Н.*

Портреты Елизаветы I в творчестве Эдмунда Спенсера ..... 63

*Федяева Т.А.*

Р.М. Рильке и Ф. Миттерер: две «Пантеры» ..... 71

*Черменина Е.Н.*

Божий промысел и спасение души  
в романе К.С. Льюиса «Серебряное кресло» ..... 78

### ЯЗЫКОЗНАНИЕ

*Ленько Г.Н.*

Анализ категории эмотивности и смежных с нею понятий ..... 84

*Зарипова А.Р.*

Семантическая эволюция слова *судьба* в истории русского языка ..... 92

*Решетова И.С., Пантюхова П.В.*

Оценочный потенциал употребления  
англоязычных заимствований в русском языке..... 102

*Козловская Н.В., Пентина А.Ю.*

Социально-политическое устройство общества  
в философии Н.Ф. Федорова: терминологический аспект ..... 106

*Таджибова Р.Р.*

Семантическая деривация в русском и английском языках:  
сопоставительный аспект ..... 116

*Петухова Е.В.*

Звукосмысловые корреляции и диахрония ..... 125

*Маммадова В.Ю. кызы*

О некоторых глаголах вертикального движения  
в азербайджанском языке, обозначающих направление сверху вниз ..... 133

## **ТЕОРИЯ ДИСКУРСА И ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ**

*Дорфман Т.В., Усманова Е.Г.*

Анализ этико-речевых принципов в аргументации проповеди  
как жанре красноречия Библии ..... 141

*Москвитин Е.В.*

Технические маркировки как текст и средство профессиональной  
коммуникации (на примере немецкого железнодорожного социолекта) ..... 150

*Чурюканова Е.О.*

О некоторых приёмах создания стилового эффекта новизны  
(на материале газетных американизмов) ..... 157

*Эргашев А.А.*

Военные метафоры как средство защиты традиционных ценностей  
в американской политической риторике ..... 162

*Кузнецова А.А.*

Способы варьирования интенсивности отрицания в дискурсе  
(на материале англоязычных художественных и публицистических текстов). 169

*Горбачева Е.Н.*

Категория фактогенности как прагматическая основа перформативности  
(на материале русско- и англоязычного юридического дискурса) ..... 177

## **КОГНИТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ЯЗЫКОВОЙ КАТЕГОРИЗАЦИИ**

*Луговской А.В.*

Моделирование структуры сценария ПОГОНЯ в произведениях  
английской литературы на островную тематику ..... 184

*Сичинский А.Е.*

Когнитивные аспекты функционирования  
японской звукоизобразительной лексики ..... 194

*Лаврова О.В.*

Языковая и научная классификации наименований животных  
в русской и китайской картинах мира ..... 206

## **ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

*Лесниковская И.В.*

Замена частей речи при художественном переводе  
с английского языка на русский язык ..... 214

*Ефимова Н.Н.*

Прогулки среди осин: опыт реконструкции переводческого дискурса ..... 218

*Антонова А.Р.*

Специфика арабских и татарских зооцентрических паремий,  
отражающих положительные качества человека ..... 229

## **ЛИНГВОДИДАКТИКА И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ЯЗЫКА**

*Файзуллина Э.Ф., Зарипова А.М.*

Современные приемы в методике преподавания иностранных языков ..... 238

Сведения об авторах ..... 246

## Contents

### THE STUDY OF LITERATURE AND FOLKLORE

*Puzyryova L.*

The Value and Functions of Particulars in the Novel  
"The Brothers Karamazov" by F.M. Dostoevsky:  
the Image of Alyosha Karamazov through the Prism of Motifs  
of the Thematic Group of "Food" .....7

*Yakimenko E.*

Mythological Images in the Proletarian Poetry .....15

*Shkurat L.*

The Concept of Love in War Prose of Yu.V. Bondarev .....23

*Valitova V.*

Representation of Slavic Mythology in the Olga Gromyko's Texts .....29

*Drobysheva M.*

"Dundo Maroe" by Marin Drjich at "Dubrovnik Summer Games" 2014 года .....39

*Denisova E.*

Scots and its Language Means Realisations in the Scottish Urban Poetry .....48  
of XV-XVII Centuries

*Zhukova M.*

To the Chronotope of City-museum in the Novel  
by Alfred Kubin "The Other Side" .....52

*Burova I., Nikitenko Yu.*

Portraits of Elisabeth I in Works by Edmund Spenser .....63

*Fediaeva T.*

R.M. Rilke and F. Mitterer: two "Panthers" .....71

*Chermenina E.*

Providence and Salvation in the Novel by C.S. Lewis "The Silver Chair" .....78

### LINGUISTICS

*Lenko G.*

Emotivity Category and Notions Related to it .....84

*Zaripova A.*

The Semantic Evolution of Word *destiny* in the History of the Russian Language ..92

*Reshetova I., Pantjukhova P.*

Evaluative Potential of English Borrowings in Russian Language .....102

*Kozlovskaya N., Pentina A.*

Social and Political Structure of the State in the Philosophy  
of Nicholas Fedorov: the Terminological Aspect .....106

*Tadzhibova R.*

Semantic Derivation in Russian and English: Comparative Aspect .....116

*Petukhova E.*

Sound and Meanings Correlation and Diachrony .....125

*Mammadova V.*

About Some Verbs of Vertical Actions which Means Directions  
from Up to Down in the Azerbaijan Language .....133

## **THE THEORY OF DISCOURSE AND LINGUISTIC STYLES**

*Dorfman T., Usmanova E.*

Analysis of the Ethical-speech Principles in Reasoning Sermon  
as a Genre of Eloquence Bible.....141

*Moskvitin E.*

Technical Markings as a Text and a Mean of the Professional Communication  
(from Examples of the German Railways Sociolect) .....150

*Churyukanova E.*

On Some Methods of Creating the Novelty Effect of the Style  
(based on the Research of the Function of the Newspaper Americanisms) .....157

*Ergashev A.*

Military Metaphors as Means of Protection of Traditional Values  
in American Political Rhetoric .....162

*Kuznetsova A.*

The Means of Variation of Negation Intensity in Discourse  
(on the Material of Fiction and Publicistic Texts in the English Language).....169

*Gorbacheva E.*

The Category of Fact-generating Potential as a Pragmatic Basis  
of Performativity (in the Russian and English Juridical Discourse).....177

## **COGNITIVE ASPECTS OF LINGUISTIC CATEGORIZATION**

*Lugovskoy A.*

Modeling of the Structure of the Script CHASE in British Island Fiction Books.....184

*Sichinskiy A.*

Cognitive Aspects of Functioning of Japanese Sound Symbolism .....194

*Lavrova O.*

Linguistic and Scientific Classification of Animal's Naming Units  
in the Russian and Chinese Worldview .....206

## **LINGUISTIC CULTUROLOGY AND INTERCULTURAL COMMUNICATION**

*Lesnikovskaya I.*

Replacement of Parts of Speech in Literarytranslation  
from English into Russian.....214

*Efimova N.*

Towards Translator's Discourse: Walking among Aspens .....218

*Antonova A.*

Specificity of Arab and Tatar Proverbs with the Components  
that Contains Names of Animals Reflecting the Positive Qualities of Human .....229

## **THEORY AND METHODOLOGY OF TEACHING LANGUAGES**

*Faizullina E., Zaripova A.*

Modern Receptions in Technique of Teaching of Foreign Languages.....238

About authors.....246

УДК 821.161.1.09

*Пузырёва Л.В.*

**Значение и функции частных в романе Ф.М. Достоевского  
«Братья Карамазовы»: образ Алёши Карамазова  
сквозь призму мотивов тематической группы «Еда»**

В статье анализируются значения и функции мотивов тематической группы «Еда» в создании образа Алёши Карамазова в романе «Братья Карамазовы». Исследование позволяет составить представление о многоуровневой семантике частных в романах Ф.М. Достоевского (буквальный, бытовой и бытийный семантические уровни). Изучение роли частных углубляет понимание образов персонажей, мотивации их поступков, способствует установлению неочевидных внутритекстовых и межтекстовых связей.

The article is devoted to the analysis of the meanings and functions of motifs of the thematic group "Food" in creating the image of Alyosha Karamazov ("The Brothers Karamazov"). The study gives an idea about multilevel semantics of particulars in the novels of the writer (literal, home and existential). Studying the role of particulars allows to deepen the understanding of the characters, to understand the motivation of their actions, to establish non-obvious intratextual and intertextual connection.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Братья Карамазовы», Алёша Карамазов, мотив, уровни значений, бытовая деталь.

Key words: F.M. Dostoevsky, «The Brothers Karamazov», Alyosha Karamazov, motif, the levels of meaning, household item.

Проблема «частное ↔ общее в повествовательной структуре прозы Достоевского», несмотря на многообразие исследований, не получила однозначного решения. Под частным, или частностями, мы подразумеваем сюжетные подробности – структурные элементы текстов (темы, образы, мотивы, группы мотивов), представляющиеся второстепенными по отношению к развитию фабульного действия или вовсе не связанными с ним, случайными. В первую очередь это подробности повседневной жизни персонажей (еда, одежда, мебель, личные вещи и др. и связанные с ними действия).

Существует точка зрения, что бытовые детали у Достоевского либо отсутствуют как таковые (Вл. Набоков, А. Труайя), либо не играют существенной роли, имеют значение только как элементы образов персонажей (М.М. Бахтин). Более распространён взгляд на частности как знаки, несущие, открывающие, кодирующие дополнительные смыслы. Так,

Вяч. Иванов считал, что Достоевский изображает эмпирический мир, чтобы через него раскрыть метафизическую проблематику [5, с. 424]. Т. Касаткина рассматривает, например, повторяющиеся слова-концепты как нити, актуализирующие дополнительные смыслы [7, с. 197]. Мы придерживаемся мнения, что частности у Достоевского значимы, и исследуем роль частного как специфического средства передачи дополнительных смыслов.

Рассмотрим, как частное участвует в формировании многослойной семантики. В качестве примера проанализируем роль и функции мотивов тематической группы «Еда» в создании образа одного из персонажей романа «Братья Карамазовы» – Алёши. (Преимущественное внимание к мотивам по сравнению с другими структурными элементами объясняется спецификой объекта исследования: мы анализируем прозаический повествовательный текст, а мотив – «простейшая повествовательная единица» [2, с. 305]). Именно Алёшу рассказчик называет своим героем, а роман – его жизнеописанием: «Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова <...>» [4, XIV, с. 5]. Алёша – «это, пожалуй, и деятель, но деятель неопределенный, невыяснившийся» [4, XIV, с. 5].

Мотивы тематической группы «Еда» функционируют в тексте на трёх семантических уровнях, разграничиваемых в зависимости от характера значений: 1) буквальном, реалистическом (действия, связанные с едой); 2) бытовом, характеризующем ощущения, страсти, отношения, проявляющиеся в земной жизни человека; 3) бытийном (духовном, идейном). Как же взаимодействуют значения разных уровней и что рассказывают гастрономические детали об образе героя?

Мотивы, субъектом или объектом которых выступает Алёша, мы рассмотрим в соответствии с классификацией по направленности действия относительно субъекта: на него или от него на других (данная классификация, применявшаяся нами ранее при анализе романа «Бесы», позволяет наглядно представить систему отношений персонажей произведения [8]).

Мотивы первой группы выражают действия, направленные на субъекта. В обильных застольях с разнообразным меню Алёша не участвует: он либо отказывается от предлагаемой пищи, либо появляется в помещении уже после завершения трапезы. Рацион Алёши скромный, однообразный. Питается герой в основном хлебом. Традиционно именно под хлебом подразумевается пища, употребляемая для утоления голода и поддержания жизни, а не ради получения удовольствия: так, перед визитом к отцу он съел на обед «всега только ломоть хлеба» и выпил стакан кваса [4, XIV, с. 113]; в другой раз, отказавшись от угощения, он лишь взял с собой французскую булку, которую съел позже, почувствовав голод. «Это подкрепило его силы» [4, XIII, с. 179]. Объект указанного мотива – французская булка – устанавливает межтекстовую связь с романом «Бесы»: французская булка – это постоянная деталь, сопутствующая Хромоножке, которая «питалась, как птица небесная» [3, X, с. 119]. Алёша же тратит

деньги, «что канарейка, <...> по два зернышка в недельку» [4, XIV, с. 23]. С Хромоножкой его также объединяет равнодушие к приготовлению и добыванию пищи: он не заботился, на что живёт, но, по выражению Миусова, был «может быть, единственный человек в мире, которого оставьте вы вдруг одного и без денег на площади незнакомого в миллион жителей города, и он ни за что не погибнет и не умрет с голоду и холоду, потому что его миглом накормят <...>» [4, XIV, с. 20]. Причина этого – дар возбуждать к себе особенную любовь, которую Алёша «заклучал в себе, так сказать, в самой природе, безыскусственно и непосредственно» [4, XIV, с. 19]. В данном случае гастрономический мотив первого уровня является следствием личностного качества Алёши, обусловленного его метафизическим выбором. Мотив *кормить Алёшу* вводится для того, чтобы подчеркнуть природную искренность и безыскусственность персонажа. Почти все, кого Алёша посещает, предлагают ему напитки, чаще всего кофе или спиртное. Горячий кофе Алёша обычно пьёт «с охотой» [4, XIV, с. 113], а от спиртного воздерживается. Однажды Фёдор Павлович предложил ему ликёр. Выбор именно этого напитка усиливает возникающий перед Алёшей соблазн: к спиртному он безразличен, а сладкое любит, поэтому отказаться от напитка становится сложнее. Помимо кофе Алёша пьёт квас (напиток из хлеба) и чай. Как мы установили ранее, у Достоевского чай обычно пьют, с одной стороны, персонажи, стремящиеся к общению, с другой – замкнутые в своём внутреннем мире, сосредоточенные на решении философских и религиозных проблем [8]. Это отметил ещё Вяч. Иванов, размышляя над романом «Бесы»: «<...> чаепитие – симптом русского медитативного идеализма» [6, с. 442]. В трактире, во время обсуждения «вечных вопросов», Алёша и Иван пьют чай. Иван – единственный, кто предлагает Алёше именно чай: эта деталь и маркирует коммуникацию на философские темы, и указывает, что не только Иван, но и Алёша занят разрешением метафизических вопросов.

При анализе мотива *предлагать ликёр* мы уже отметили соседство с образом Алёши сладостей. Они как бы сопутствуют его образу, часто оказываются перед ним на столе (в доме отца, у Катерины Ивановны, даже в монастыре), а мотивы тематической группы «Сладкое» показательны на разных уровнях значений. Рассмотрим их. Сам Алёша признаётся, что с детства любит варенье. Мотив *любви к сладкому* (субъектами которого в романе выступают и Алёша, и старец Зосима) даёт возможность ощутить физическую реальность персонажей, позволяющих себе скромные земные радости, свидетельствует, что они – не абстрактные идеи, а живые люди.

Любовь к сладкому в более обобщённом значении – сладострастие – одна из карамазовских черт. Р. Бэлнеп в своей монографии показал, что все Карамазовы – сладострастники [1, с. 40]. Поэтому *мотив любви к сладкому* может выступать маркером карамазовщины. По собственным признаниям Алёши, он понимает, что такое сладострастие (например, в разговоре с Ракитиным о страсти Мити к Грушеньке). Ракитин соглашается, что Алёша

«сладострастника в себе заключает» [4, XIV, с. 74], а Митя – что в каждом из Карамазовых живёт насекомое сладострастия, «и в тебе, ангеле» [4, XIV, с. 100]. Когда Алёша слушает раkitинские рассуждения о красоте, которая «есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей» [4, XIV, с. 100], он краснеет, у него сверкают глаза. Алёша объясняет, что покраснел «за то, что я то же самое, что и ты» [4, т. 14, с. 101]: «Всё одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой. <...> Это всё одно и то же, совершенно однородное. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот всё равно непременно вступит и на верхнюю» [4, XIV, с. 101]. Не стать на путь сладострастия, по признанию самого Алёши, он не сможет. Когда «в горячей молитве» Алёша «жаждал радостного умиления, прежнего умиления, всегда посещавшего его душу после хвалы и славы богу» [4, XIV, с. 146], он нащупал в кармане розовый пакетик с письмом от Лизы и смутился, а прочитав его дважды – «подумал и вдруг тихо, сладко засмеялся» [4, XIV, с. 147].

Таким образом, гастрономические детали подкрепляют Алёшино признание в том, что и он – Карамазов. Мотивы тематической группы «Сладкое» иллюстрируют, каким искушениям Алёша поддается, а от каких воздерживается: варенье любит с детства, но сладострастные соблазны отвергает.

В другом примере, на первый взгляд, речь идёт уже о наслаждении духовном, то есть относящемся к третьему уровню значений. Вернувшись после «бунта» в монастырь, Алёша вошёл в келью старца, «стал на колени и начал молиться. <...> Сердцу было сладко» [4, XIV, с. 325]. Кажется, что после бунта и разговора с Грушенькой о луковке Алёша, как блудный сын, возвращается в монастырь и испытывает сладость от молитвы. Однако контекст не позволяет согласиться с такой трактовкой: «Душа его была переполнена, но как-то смутно, и ни одно ощущение не выделялось, слишком сказываясь, напротив, одно вытесняло другое в каком-то тихом, ровном коловращении» [4, XIV, с. 325]. Алёша «почувствовал, что молится почти машинально» [4, XIV, с. 325]. Ему сладко не от молитвы, а от обилия переполняющих его недавно испытанных земных чувств, от ощущения полноты жизни. «Обрывки мыслей мелькали в душе его, загорались, как звездочки, и тут же гасли, сменяясь другими, но зато царило в душе что-то целое, твердое, утешающее, и он сознавал это сам» [4, XIV, с. 325]. Хотя душа Алёши и стремится к Богу, уйти от мирского, от земных удовольствий он ещё не готов – очевидно, поэтому старец и благословляет его на жизнь в миру.

«Гастрономически» рассказчик определил и причину выбора Алёшей монастырского пути: эта дорога «одна поразила его и представила ему разом весь идеал исхода рвавшейся из мрака к свету души его» [4, XIV, с. 25], а руководствовался он «жаждой скорого подвига» [4, XIV, с. 25] (чувство также скорее земное, чем метафизическое). Бескомпромиссность

Алёши, по мнению рассказчика, столь сильна, что «точно так же если бы он порешил, что бессмертия и бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и в социалисты» [4, XIV, с. 25].

Снегирёв приписывает Алёше ещё одну жажду – жажду мщения (за укушенный Ильюшей палец). Сам Алёша о мести не думал. Тем не менее, включение в текст *мотива утоления жажды мщения*, субъектом которого является Алёша, подсказывает, что и он способен испытывать желание отомстить обидчику. Позже это подтверждается согласием Алёши расстрелять «для удовлетворения нравственного чувства» [4, XIV, с. 221] генерала, зверски замучившего ребёнка.

Алёша – один из самых «искушаемых» персонажей романа. Помимо сладостей запретной для постящихся едой и Грушенькой искушает его Ракитин, своими богоборческими идеями – Иван. Как показывает тематический анализ, искус, «страшную школу жизни» [4, XIV, с. 26], проходит Алёша, приняв решение о полном послушании старцу, отдавая ему свою душу и волю. Цель такого пути – «достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя» [4, XIV, с. 26]. Это искушение Алёша не преодолел: он не выдержал послушания и не смог отказаться от себя земного (поэтому был послан старцем «в мир»). Кроме того, Алёша испытывает искушение отдать всю свободу старцу – тем самым снять её груз с себя и ощутить сладость «детского счастья».

От соблюдения поста Алёша сознательно отказывается лишь однажды – после смерти старца. Он не мог «без оскорбления, без озлобления даже сердечного» [4, XIV, с. 307] вынести несправедливости: «тот, который должен <...> быть вознесен превыше всех в целом мире, – <...> вдруг низвержен и опозорен! За что? Кто судил?» [4, XIV, с. 307]. Бунт Алёши против Бога выражается гастрономическими деталями разных семантических уровней. Алёша соглашается на предлагаемые Ракитиным колбасу и водку, а у Грушеньки пьёт глоток шампанского. Более того – он соглашается пойти к Грушеньке, то есть позволяет себе испытать сладострастие. Объясняется же такое неожиданное поведение сомнениями в правильности метафизического выбора: Алёше припоминался недавний разговор с Иваном. «Я против бога моего не бунтуюсь, я только “мира его не принимаю”, – криво усмехнулся вдруг Алёша» [4, XIV, с. 308].

Визит к Грушеньке – кульминационный эпизод в развитии образа. Решившись пойти к ней, Алёша был готов к нарушению запретов. В это время «великое горе души его поглощало все ощущения» [4, XIV, с. 315]. Однако случилось непредвиденное. Если рассуждать «гастрономически», Грушенька, которая до недавнего времени «хотела его проглотить» [4, XIV, с. 318], стала для него не запретной сладостью, а спасительной горечью – даже не пыталась соблазнить, а подала луковку. Возникает противочувствие. В тексте на вкусовом уровне дублируется душевное состояние Алёши. Это позволяет сделать значения третьего уровня доступными чувственному восприятию. «Я шёл сюда злую душу найти – так влекло меня

самого к тому, потому что я был подл и зол, а нашёл сестру искреннюю, нашел сокровище – душу любящую... <...> Аграфена Александровна, <...> Ты мою душу сейчас восстановила» [4, XIV, с. 318]. После этого потрясения, катарсиса, чувства Алёши пробудились, в душе произошёл переворот от греха к добродетели. От Грушеньки Алёша возвращается в монастырь переполненный ощущениями, с желанием «благодарить и любить» [4, XIV, с. 325]. Он видит сон о чуде, сотворенном Иисусом в Кане Галилейской, старца Зосиму на свадебном пире, целует землю и ощущает, как «что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков» [4, XIV, с. 328].

Рассмотрим и имеющие отношение к Алёше мотивы второй группы, действия в которых направлены от себя на других. На первый взгляд, как правило, Алёша оказывается в подчинённом положении – выступает объектом мотива *съесть кого-то* и субъектом мотива *подавать еду*. После «неуместного собрания» [4, XIV, с. 32] в келье старца тот провожает Алёшу словами: «Ты там нужен, ступай к отцу игумену, за обедом и прислужи» [4, XIV, с. 71]. Однако этот мотив указывает не на подчинённость – старец добавляет: «Там миру нет. Прислужишь и пригодишься. Подымутся беси, молитву читай» [4, XIV, с. 71]. Тогда ещё беспрекословный послушник, Алёша, хотя предпочёл бы остаться, стремится «поспеть в монастырь к началу обеда у игумена (конечно, чтобы только прислужить за столом)» [4, XIV, с. 72]. В речи старца *мотив прислуживать за столом* имеет значение ‘быть нужным’, ‘молиться за мир’. Совсем иначе звучит он в речи встретившегося Алёше по дороге Ракитина: «ступай, соусы подавай» [4, XIV, с. 72]. Лексема *соусы* придаёт фразе оттенок презрения, к участникам трапезы и к подчинённому им Алёше, и, как мелкая бытовая подробность, снижает мотив служения с духовного уровня до физического. Ещё более явно презрение выражается позднейшим восклицанием Ракитина: «Ступай-ка на кухню лучше» [4, XIV, с. 78]. Кстати, реализация Алёшей этого мотива имеет уже не только буквальный смысл: он «при всём беспокойстве, успел тотчас же сходить на кухню игумена и разузнать, что наделал вверху его папаша» [4, XIV, с. 93]. Этот мотив указывает и на рассудительность Алёши, адекватное восприятие им происходящего, и на то, что цель его появления на кухне значительно более серьёзная, чем роль официанта, о которой говорит Ракитин.

В мотиве *хотеть съесть кого-то* Алёша выступает объектом: Ильюша укусил его за палец; Грушенька хотела съесть, «проглотить» (об этом слышали Митя и Ракитин); а когда Алёша согласился пойти к Грушеньке, Ракитин заранее упивался его «падением» «из святых во грешники» [4, XIV, с. 310]. Кроме того, Лиза, вспоминая, как они с Алёшей дружили несколько лет назад, жалуется старцу: «<...> говорил, что никогда не забудет, что мы вечные друзья, вечные, вечные! И вот он вдруг меня теперь боится, я его съем, что ли?» [4, XIV, с. 55].

Тем не менее однозначно отнести Алёшу к пассивным, зависимым, безвольным персонажам нельзя. Даже Фёдор Павлович считает, что ум у него «не чёрт съел» [4, XIV, с. 24], – да, по обыкновению, в этой фразе сам себе противоречит. Из контекста понятно, что она служит аргументом в пользу возвращения Алёши из монастыря в мир: «Погоришь и погаснешь, вылечишься и назад придёшь» [4, XIV, с. 24]. Чёрт в этом случае – любая крайность, будь то вера в Бога или вера в чёрта. Фёдор Павлович же подчёркивает, что Алёша хотя и верит – не лишён ума, то есть способности разумно оценивать жизнь и других людей. Рассказчик также полагает, что «этот мальчик был вовсе не столь простодушным, каким все считали его» [4, XIV, с. 31].

Роль Алёши в жизни других сопоставима с ролью Зосимы. К старцу приходили «исповедовать сердце свое и жаждали от него совета и врачевского слова» [4, XIV, с. 28], приходили с «жаждой разрешить какой-нибудь трудный вопрос души или трудный момент в жизни собственного сердца» [4, XIV, с. 39-40]. Похожим образом относятся и к Алёше – на это указывает *мотив жажды*, объектом которого выступает Алёша. Перед «исповедью горячего сердца» [4, XIV, с. 93] Митя признаётся, что желал, «алкал и жаждал» Алёшу «всеми изгибами души и даже ребрами» [4, XIV, с. 97], чтобы послать его, как ангела, к отцу и к Катерине Ивановне. Перед судом он также жаждет Алёшу, чтобы «душу вылить» [4, XV, с. 30]. Хохлакова жаждала встречи с Алёшей, чтобы выяснить, «почему с Lise истерика» [4, XIV, с. 165]. Жаждет Алёшу и стоящая перед выбором пути Катерина Ивановна – чтобы услышать мнение человека, которому, по её признанию, доверяет всем своим существом: «Мне необходимо мнение его, мало того: мне надо решение его! Что он скажет, так и будет – до какой степени, напротив, я жажду ваших слов, Алексей Федорович...» [4, XIV, с. 174].

Для этих персонажей Алёша становится тем, что утоляет жажду, – иначе говоря, его роль сопоставляется с функцией воды. Вода в контексте романа воспринимается как лекарство: водой прыскал Фёдор Павлович на свою «кликушу» во время её припадков, в холодную воду опускает Лиза Алёшин прокушенный палец, после диалога Ивана с Чёртом Алёша повязывает ему голову мокрым полотенцем. Примечательно, что во всех этих случаях вода – не просто лекарство, а лекарство от беснования или бешенства. Как мы видим, многие персонажи искали в Алёше как в некой доброй, противодействующей бесам силе утоления своей духовной жажды, помощи в разрешении мучивших их вопросов и соблазнов. Его выбирали себе в судьи, на него возлагали ответственность за принятие решений.

В эпилоге Алёша зовёт мальчиков на поминки по Ильюше. Когда один из них, Коля, удивляется: «<...> такое горе, и вдруг какие-то блины, как это всё неестественно по нашей религии» [4, XV, с. 194], – отвечает: «Не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь старинное, вечное, и тут есть хорошее» [4, XV, с. 197]. В его словах снимается противоречие между плотским и духовным. В обычае поминать близких угощениями Алёша

видит «хорошее» – как в «простодушном немудром веселии <...> тёмных и нехитрых существ» [4, XIV, с. 326] в Кане Галилейской Иисус.

Мы проанализировали роль мотивов тематической группы «Еда» в создании образа Алёши Карамазова. Как показывает исследование, частности в романах Достоевского обладают многоуровневой семантикой. В зависимости от содержания гастрономического понятия и степени абстрактности его значения можно выделить три смысловых уровня, на которых частности выступают в разных по своей природе значениях: 1) буквальный, реалистический (названия еды или действия, связанные с едой); 2) бытовой (ощущения, страсти, отношения, проявляющиеся в земной жизни человека); 3) бытийный (духовный, идейный).

Значения первого уровня конкретны и функционируют в языке как общеупотребительные. Значения второго уровня также встречаются в языке, но, в отличие от первых, являются переносными и в контексте романа приобретают дополнительную семантику, преимущественно ассоциативную. Значения частных третьего уровня созданы автором, функционируют в конкретном тексте и могут быть установлены только путём контекстуального анализа, то есть по степени обобщения сопоставимы с символами. Гастрономические подробности первого и второго уровней помогают автору сделать абстрактные значения третьего уровня доступными чувственному восприятию. В целом изучение многоуровневой семантики частных позволяет углубить понимание образов персонажей, понять мотивацию их поступков, установить неочевидные внутритекстовые и межтекстовые связи.

#### Список литературы

1. Бэлнеп Р.Л. Структура «Братьев Карамазовых». – СПб., 1997. – 144 с.
2. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика / вступ. ст. И.К. Горского; сост., коммент. В.В. Мочаловой. – М.: Высш. шк., 1989. – С. 300–306 (Классика литературной науки).
3. Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л., 1974. – Т. 10–11.
4. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Л., 1976. – Т. 14–15.
5. Иванов В.И. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В.И. Собр. соч.: в 4 т. – Брюссель, 1979–1987. – Т. 4. – С. 399–436. – [Электронный ресурс]: [http://www.rvb.ru/ivanov/1\\_critical/1\\_brussels/vol4/01text/02papers/4\\_172.htm](http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol4/01text/02papers/4_172.htm) (дата обращения: 15.05.2014).
6. Иванов В.И. Экскурс: основной миф в романе «Бесы» // Иванов В.И. Собр. соч.: в 4 т. – Брюссель, 1987. – Т. 4. – С. 437–443.
7. Касаткина Т.А. Элемент художественного текста как ключ к анализу произведения // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / под ред. Каталин Кроо, Тюнде Сабо и Гезы Ш. Хорвата. – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2011. – Вып. 2. – С. 196–213.
8. Пузырёва Л.В. Мотив чаепития в романах Ф.М. Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы» // Материалы Междунар. молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013» / отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, М.В. Чистякова. – М.: МАКС Пресс, 2013. – [Электронный ресурс]: <http://lomonosov-msu.ru/>

### **Мифологические образы в пролетарской поэзии**

В статье рассматривается пролетарская поэзия в контексте мифологического пространства. Основное внимание акцентируется на мифологизированности сюжетной стороны пролетарской поэзии.

The proletarian poetry in the context of mythological space is considered in this article. The author focuses on mythologized ways of the plot side's proletarian poetry.

Ключевые слова: пролетарская поэзия, массовая культура, мифологическое пространство, мифологический образ, образы пространства.

Key words: proletarian poetry, popular culture, mythological space, mythological image, the images of space.

Специфической чертой XX века было распространение массовой культуры, связанной с развитием индустриальной и постиндустриальной эпохи. В индустриальную эпоху формируется так называемое массовое общество, обладающее рядом особенностей, среди которых важным оказывается стремление к единой форме типовых ценностей. Для осуществления этой задачи в представленном обществе складывается некая комбинация технологий. Здесь можно говорить о соответствующих этим технологиям способах функционирования и распространения культуры. Искусство и культура стали репродуцироваться в широких масштабах, предметы культуры претворяются в массово производимый продукт. Факт широкого распространения «низовой» (массовой) литературы в России начала XX века подтверждают сложные социальные процессы, под влиянием которых и формируется феномен общества масс.

В научном дискурсе (искусствоведческом, культурологическом, социологическом, экономическом, политологическом) феномен массовой культуры понимается по-разному. В ряде исследований ее трактуют буквально, как культуру масс в ее самом низкопробном проявлении, то есть кич-культуру (Т.А. Фетисова и др.). В работах других ученых рассматривают как профессиональную культуру, опираясь на институциональный аспект, как организованный, упорядоченный процесс с определенной структурой отношений (Д. Белл, Е.П. Смольская, А.Я. Флиер). Есть точка зрения, согласно которой «новой чертой современной массовой культуры является ее прогрессирующий космополитический характер, связанный с процессами глобализации, стирание национальных различий и как следствие – единообразие мотивов, сюжетов, приемов» [11, с. 11].

В русской литературе конца 1910-х годов социальные изменения в обществе повлекли за собой смену эстетических парадигм. Новый читатель – пролетарий – требовал новой эстетической парадигмы, в которой определяющей становится массовая литература. «Массовая культура занимает промежуточное положение между обыденной культурой, осваиваемой человеком в процессе его социализации, и элитарной культурой, освоение которой требует определенного эстетического вкуса и образовательного уровня. Массовая литература выполняет функцию транслятора культурных символов от элитарной культуры к обыденному сознанию» [11, с. 12]. Периферийное положение пролетарской поэзии – лишь одна сторона ее «массовости». «Пролеткульт демонстрирует специфику дискурсивных практик переходной эпохи – эпохи между модернистской литературой и литературой соцреализма» [3].

В XX веке во всем мире произошло оживление мифологических пластов человеческого сознания, возможное в любом обществе и на разных уровнях общественного развития. Обращение к архаическому мифу стало толчком к появлению откровенной тирании, продолжительным войнам, то есть всему тому, что казалось, было погребено в далеком прошлом человечества. Причиной этого возрождения, в первую очередь, стал выход на мировую арену новых субъектов истории, получивший название «восстание масс».

Одним из элементов массового сознания является его мифологичность. Культурологи не раз отмечали связь массовой культуры с мифологией. Это было отмечено и в работах исследователей советского периода, например, в монографии В.П. Шестакова «Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». Проблема мифотворческого смысла массовой культуры рассматривается в трудах К.Г. Юнга.

В порожденных XX веком общественных системах, в различных явлениях и формах их существования миф играл конституирующую роль. И революция, и установление нового режима в стране при ближайшем рассмотрении оказываются проявлением характерной мифологической модели устройства мира. Хубутия М.В. в своей работе «Мифологизация массового сознания в условиях демократизации современного российского общества» высказывает мысль о тесной связи между социальной мифологией и идеологией. «Сливаясь с идеологией, миф превращается в руководство к действию для миллионных масс, которые под влиянием идеологизированного мифа способны на любые кровопролития, участвуя в массовых беспорядках, восстаниях, войнах и т.п. Миф является средством формирования картины мира, основанной на «бессознательном начале», а не на личном опыте, и затем на осознанном осмыслении окружающей реальности. В современном мире, в отличие от первобытных и древних обществ, ключевое значение приобретает ряд социальных функций мифа по

конструированию коллективной идентичности, поддержанию социального порядка, управлению большими группами индивидов» [10, с. 19].

Семантика пролетарской поэзии схожа с мифологической – «наслоение идеологических форм на мифопоэтические структуры было простейшим решением задачи «воздействия» [4], которую должна была решить пролетарская поэзия. «В процессе перевода метафорических по сути идеологических программ и агитационных лозунгов в поэтические тексты актуализируются мифологические принципы моделирования картины мира» [2, с. 12]. Обращение к мифу обусловлено в пролетарской культуре глобальным пересмотром актуальных систем ценностей: «теоретик мифа М. Элиаде не без основания трактовал социализм в качестве нового эсхатологического мифа» [6, с. 6].

По мнению Р. Барта, процесс мифологизации происходит практически везде. Однако он критически относился к мифологизации в пролетарской поэзии: «Левые мифы бедны <...> они не могут размножаться, поскольку делаются по заказу с ограниченными, временными целями и создаются с большим трудом. В них нет главного – выдумки. В любом левом мифе есть какая-то натянутость, буквальность, ощущается привкус лозунга, выражаясь сильнее, можно сказать, что такой миф бесплоден» [1, с. 117].

Благодаря различию во мнениях исследователей система мифологических образов, которые использовали пролетарские поэты в своих произведениях, представляет особый интерес для изучения. Пролетарская поэзия пытается интуитивно, иррационально познать мир, в известной мере так же, как и миф, сочетая этот путь познания мира и текстопорождения с рационально выстроенными идейными установками.

Эти закономерности проявляются в пролетарской поэзии в целом, но мы бы хотели проиллюстрировать это примерами пролетарской поэзии поэтов г. Царицына. Большинство из произведений, к которым мы обращаемся, было напечатано в литературно-художественном, общественно-политическом и научно-популярном журнале «Пламя», который издавался с 1920 по 1925 год.

В пролетарской поэзии существенное место занимают традиционные мифологические модели и образы. Пример тому – образ, воплощающий женское начало. На примере этого образа рассмотрим некоторые из аспектов мифологического мышления в пролетарской поэзии. В пролетарской культуре нет других способов выражения женской сексуальности как через наделение женщины мужскими достоинствами, а показателем женской плодovitости служит физическая сила и мощь.

В классической литературе на необыкновенные достоинства «русских женщин» указывает персонифицированный образ Матери-Земли. Пролетарские поэты создали свой образ женщины. «Общая черта соединенного женского образа – это преобладающая в соцреализме ориентация на ставший классическим идеал античности и Возрождения, сочетающий дорическую целостность и эллинистическое совершенство. Причем идеал,

лишенный внешней сентиментальности, детализовки, с акцентом на большую физическую силу, не свойственную классическим образцам» [8, с. 187]. Именно такой образ можно увидеть в стихотворениях царицынских авторов В. Соловьева и И. Шеронова, публиковавших свои произведения в журнале «Пламя». Здесь физическая мощь героинь приобретает гипертрофированные до карикатурности черты:

Девушку,  
с телом стальным,  
встретил сегодня  
в пути.  
Радость великую,  
счастьем овеянную  
видел у девушки я.  
Точит она  
днем и ночью  
без устали,  
точит резцом  
улыбаясь, под песнь.  
Девушка!  
Радует.  
Взор ее радостный,  
взор ее ярко  
горит.  
Точит, все точит,  
резцами меняясь,  
девушка солнцем звенит! [9, с. 11].

Героико-эпический тон повествования придает женскому образу характер всеобщности. Никакие жизненные неудачи и удары судьбы не могут сломить пролетарскую женщину. Рациональные предметы описываются сквозь призму эмоционального восприятия и наделяются эпитетами и метафорами. Чтобы передать ощущение гордости за свой труд и веру в светлое будущее, автор использует прием гиперболизированной метафоры «*девушка солнцем звенит*».

Резцы – символ светлого будущего. Как это свойственно мифологическому мышлению, предмет наделяется признаками сакральности. Автор наделяет героиню чертами сверхчеловека, что сближает ее с языческими богинями. Она жрица, совершающая священное действие, а сам процесс труда носит характер миротворчества.

Словосочетание *радость великая* отсылает нас к сфере христианской символики. Трудовой путь девушки является здесь путем преодоления вековых страданий. Согласно Евангелию от Луки (Лк.2:10), ангел Господень сказал людям: «Не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям...».

На новом историческом витке происходит переосмысление и переоценка образа женщины: она становится вестником новой жизни. В стихотворении под незамысловатым названием «Работнице-девушке» И. Шеронова читаем:

Она в завод вступила рано,  
сдружилась с ним, как с женихом.  
Ему венки она сплетала,  
слагала песни за станком.  
Летели дни, она мужала,  
в движеньях быстро крепла грудь  
и вот, она вся из металла  
вступила на железный путь.  
В рядах рабочих грозно-стройных,  
под алым знаменем Труда  
идет уверенно-спокойно,  
туда, где красочно всегда [12, с. 11].

Для мифологического мышления характерно наделение предметов антропоморфными чертами. Нечто подобное этому мы видим в произведениях пролетарской поэзии. В стихотворении И. Шеронова завод предстает в образе жениха, которому заботливая работница-невеста сплетает венки и слагает песни. Завод становится здесь своеобразной моделью нового мира, микрокосмосом, который и создает новую героиню.

Пролетарские поэты посвящали труду самые пылкие славословия: труд способен превратить человека во всемогущее существо, вознести его на пьедестал. Несмотря на то, что стихотворение И. Шеронова эстетически тривиально, в нем метафорические эпитеты, переплетаясь, рисуют перед нами образ человека-титана, который выступает глашатаем грандиозного преобразования жизни. Именно в труде героиня стихотворения осуществляет свой главный жизненный импульс. Стремление превзойти себя, выйти за свои пределы, достигает экстатического накала: нужно выйти из рамок возможного, воспарить к невиданному и невероятному! Героиня стихотворения оспаривает сами законы природы, бросает вызов своей половой принадлежности.

У пролетарских поэтов, как правило, отсутствуют черты портретности лирических персонажей. Портрет героини стихотворения «Работнице-девушке», как и в мифе, складывается из ее действий, которые через мотив борьбы и испытаний, носящий характер своеобразной инициации, приравниваются к подвигу: *«вступила на железный путь <...> под алым знаменем Труда»*.

Один из ключевых для пролетарской поэзии образов – образ вождя. Авторское мышление накладывается на мышление мифопоэтическое, по сути, создается новый миф. «Причина здесь заключается в трансформации классического изображения под влиянием собственных советских мифологических систем, вместивших в себя многие элементы европейской фило-

софии, в частности философии Ницше. Под влиянием его, несомненно, величественной концепции сверхчеловека, находились Горький, как один из идейных вдохновителей соцреализма, а также Луначарский. Дионисийское освобождение через революцию, в умах социалистических ницшеанцев сочетается с образом революционера, воплотившего в себе все черты сверхчеловека» [8, с. 187]. В некоторых пролетарских текстах эта характеристика переносится на образ вождя, в редких случаях – на любого положительного героя. В стихотворении пролетарской поэтессы Лопаткиной-Рейтман вождь предстает перед нами как самый настоящий мифологический культурный герой, избавляющий людей от трудностей, дающий новые знания, устанавливающий новые порядки в обществе:

Спокойно спи Ильич – учитель.

Завет твой проводим.

<...>

Врагов угрозы не страшны,

Тобою мы закалены.

Упруже грудь наша руды, –

Мы слили в сталь свои ряды.

Трудом, наукой обновляем

Заводы, школы и поля,

Умы в познаниях просветляем –

Нам путь чертит твоя рука [5, с. 25].

Здесь прямая аналогия с мифом о Прометее. Образ вождя многозначен: он многоликий творец, демиург, управляющий природными стихиями; он всеведущ, вездесущ, всемогущ, практически бессмертен. Для всех людей он как отец. Авторитет вождей имеет сверхчеловеческий характер, они – носители вселенской истины и мудрости. В строке *«Нам путь чертит твоя рука»* мы видим яркий пример гиперболизации образа, сопряженный с аллегоричностью. Люди слиты в стальные ряды, они творцы счастливого будущего, борцы за мировую революцию. Эти герои жизнерадостны, окрылены светлой мечтой: *«умы в познаниях просветляем»*. И вместе с тем они мудры и умелы: *«завет твой проводим»*.

Таким образом, раскрывается образ вождей как мистических и могущественных существ, прослеживается сакрализация и канонизация образа вождя: вождь – Бог. Подобные эпизоды используются для определенной цели – заставляя человека чувствовать свою ничтожность по сравнению с супергероями. Сотворение нового мира требует создания новых героев и богов.

М. Элиаде считал солярных героев одним из важных мифологических элементов. По его мнению, таких героев можно найти среди кочевников-пастухов, у африканских скотоводов и особенно у всех индоевропейских народов, но популярность такого героя не сводится исключительно к солярным элементам (т. е. к заре, лучам, свету, сумеркам и т. д.). Помимо этого в любом солярном герое мы найдем «темную сторону», связь с ми-

ром умерших, инициацией, плодородием и прочим. Точно так же мифы о солярных героях полны элементов, связанных с культом Верховного владыки или демиурга. <...> Эта творческая функция установления мирового порядка» [14, с. 150]. В то же время вождь необыкновенно близок к народу, прост и человечен; в этом – амбивалентность его образа. Вождь даже способен работать, как обычный человек; исходя из выстроенной нами картины мира, эта простая на первый взгляд особенность предстает совершенно невероятной. Впрочем, природа мифа всегда была противоречивой. В стихотворении царицынского поэта Ив. Молчанова «Сон» читаем:

В полевом, зеленеющем плене  
льются запахи жита и хвой...  
И шагает по межам Ленин  
настоящий, веселый, живой.  
Как и впредь – на затылке кепи,  
еле-еле прищуренный глаз.  
Знаю эти ржаные степи  
Ильичу по душе как раз.  
Знаю, радость рабочая хлещет  
в его зорких веселых глазах ... [7, с. 25].

Литература как форма отражения и постижения жизни не может обойти политику и создает свои образы вождей. Придание вождям самых лучших качеств, воспевание их подвигов и достижений – это проявление мифологического сознания. Лидер – это тот, кто думает обо всем и всегда, лидер – это живая легенда.

В основе многих произведений пролетарской литературы лежат мифологические образы. Основой сюжетного стереотипа пролетарской поэзии становится архаичная мифологическая схема, согласно которой герой должен пережить умирание-воскресение, чтобы стать другим, перевоплотиться, победить некое зло, что мы видим во многих произведениях о вождях.

Мифологизированность в первую очередь коснулась сюжетной стороны пролетарской поэзии. Главной задачей рабочих поэтов было изображение центральных фигур демиургов, а также мифологического пантеона героев революции и руководителей советского государства, рангом пониже.

Установление мифологического характера некоторых составляющих советского искусства представляется чрезвычайно интересным и многогранным. Различия во мнениях исследователей здесь достаточно широки, что объясняет взаимоисключающие определения роли мифа в культуре и искусстве того времени.

#### Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Левченко М.А. Поэзия пролеткульта: идеология и риторика революционной эпохи: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2001. – 24 с.

3. Левченко М.А. Коллективный субъект поэзии Пролеткульта. – [Электронный ресурс]: <http://proletcult.narod.ru/mlev.htm>
4. Левченко М.А. Поэзия пролеткульта: идеология и риторика революционной эпохи: дис. ... канд. филол. наук. – [Электронный ресурс]: <http://www.dissercat.com>
5. Лопаткина-Рейтман. Рука Ильича // Пламя. – 1925. – № 3, 4. – С. 25.
6. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. – М.: Изд-во РГГУ, 2001. – 168 с.
7. Молчанов Ив. Сон // Пламя. – 1925. – № 6. – С. 25.
8. Некрасова Е.С. Мифологические конструкции в советской культуре и искусстве // *Studia culturae*. Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского гос. ун-та. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – Вып. 2. – С. 179–188.
9. Соловьев В. Девушку, с телом стальным // Пламя. – 1923. – № 7. – С. 11.
10. Хубутя М.В. Мифологизация массового сознания в условиях демократизации современного российского общества: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Краснодар, 2012. – 23 с.
11. Черняк М.А. Массовая литература XX века: учеб. пособие. – 3-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 432 с.
12. Шеронов И. Работнице-девушке // Пламя. – 1923. – № 7. – С. 11.
13. Шестаков В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». – М.: Искусство, 1988. – 224 с.
14. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / пер. с англ. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.

**Художественная концепция любви в военной прозе Ю.В. Бондарева**

В статье рассматривается художественная концепция любви в повестях Ю.В. Бондарева «Батальоны просят огня», «Последние залпы» и в романе «Горячий снег»; прослеживается эволюция в изображении любви на войне; уделяется внимание вопросу о роли женщины в судьбе главного героя произведения.

The article considers the love concept in Yu.V. Bondarev's short novels "The Battalions Request Fire" and "The Last Salvoes" and his novel "The Hot Snow". These works are a step forward in rendering the theme of love at war. They also draw attention to a woman's role in the main character's life.

Ключевые слова: Ю.В. Бондарев, военная проза, война, любовь, сострадание, жертвенность, материнство.

Key words: Yu.V. Bondarev, war prose, war, love, compassion, sacrifice, motherhood.

Через все творчество Бондарева проходит тема любви, страдания и сострадания на войне. В военной прозе писатель обращается к тому прочному и неизменному началу в человеческой жизни, которое всегда было и должно оставаться ее стержнем. В одном из интервью автор так сказал о любви: «Самое высокое человеческое чувство, с которым несравнимо ничто на земле. Любовь творит жизнь, красоту, мир, добро, книги, бессмертные картины. Исчезни это чувство – и прекратился бы род человеческий, а оставшиеся доживать свой век закончили бы последние свои дни в войнах» [3, с. 4]. Несмотря на трагические испытания фронтовых лет, бондаревские героини сумели сохранить в себе лучшие качества, и среди них – способность к самоотверженной любви. С психологической точностью писатель подмечает момент зарождения чувства, изображает препятствия, которые возникают у персонажей на пути обретения любви, описывает душевные переживания героев. В каждом произведении Бондарев открывает новые грани в изображении любви на войне.

Вместе с тем, начиная с первых статей-рецензий на повесть «Батальоны просят огня», в критике на многие десятилетия прочно закрепилось мнение о том, что от произведения к произведению Бондарев повторяет один и тот же женский психологический тип некоей «фронтальной соблазнительницы». Немного глубже своих предшественников идет в размышлениях М. Кузнецов, который, обратив внимание на типологическое сходство женских характеров бондаревских повестей, рассматривает их как «разные варианты девичьих судеб» на фронте [5, с. 173–175]. Первым, кто предпринял попытку проследить эволюцию женских характеров в военной про-

зе Бондарева, стал О.Н. Михайлов [6, с. 65, 89–90]. Однако вопрос о своеобразии бондаревской концепции любви на войне остается открытым до сегодняшнего времени.

Более того, и в современном литературоведении нередко можно встретить мысль о «вторичности» женских характеров по отношению к мужским в художественном мире Бондарева. К примеру, в одной из интереснейших работ последнего десятилетия, в монографии В.В. Компанейца «Русская социально-философская проза последней трети XX века», уделяется внимание исследованию литературной характерологии Бондарева. Анализируя произведения В.Г. Распутина и Ю.В. Бондарева, В.В. Компанеец развивает идею, высказанную П.А. Флоренским, который дифференцировал и строго различал в своих статьях понятия «мужской истины» и «женской правды» [7, с. 110]. В ходе рассуждений В.В. Компанеец приходит к следующему утверждению: «Распутин занят, главным образом, постижением "женской правды"», а Бондарев является «певцом "мужской истины"» [4, с. 224]. Действительно, именно мужские характеры занимают центральное положение в художественной системе произведений Бондарева. Тем не менее, на наш взгляд, невозможно согласиться с мыслью В.В. Компанейца о том, что женские образы в творчестве Бондарева, «как правило, не обладают самостоятельностью, выполняют по существу служебные роли, способствуют выявлению мужских характеров» [4, с. 224]. Безусловно, женские образы выписаны Бондаревым не столь выпукло, как мужские, но в них сокрыта очень глубокая нравственная сила. В художественной концепции произведений они играют далеко не «служебные» роли.

В данной статье, опираясь на наблюдения, сделанные О.Н. Михайловым, и расставляя необходимые, с нашей точки зрения, акценты, мы проследим эволюцию изображения Бондаревым женских характеров и любви на войне в повестях «Батальоны просят огня», «Последние залпы» и в романе «Горячий снег», выявим своеобразие художественной концепции любви в военной прозе писателя.

Героини военной прозы Бондарева почти одного возраста, отдельными чертами напоминают друг друга, на чем акцентируют основное внимание многие критики, базируя на этом факте свои рассуждения о бондаревских женских образах. Но за внешней похожестью героинь скрывается их глубокое внутреннее несходство. Сложен образ санинструктора Шуры из повести «Батальоны просят огня». Она искренне любит капитана Бориса Ермакова, но ощущает временность, ненадежность их отношений: «Кто она? Полевая походная жена... Любовница. На срок войны...» [1, с. 27]. После ранения Ермаков попал в госпиталь и ни разу не написал Шуре. Этому есть объяснение – госпиталь много раз перебрасывали с места на место, но, даже находясь в батальоне, Борис никогда серьезно не говорил Шуре, что любит ее. В Шуре живет зов домашнего очага, семьи, материнства, а с Ермаковым «все временно, все ненадежно» [1, с. 29]. Эти мысли не дают покоя героине, и, не найдя опоры в Борисе, Шура попытается об-

рести ее в старшем лейтенанте Кондратьеве, с которым ей легко и спокойно. Многим солдатам кажется, что санинструктор поступает как развратная женщина, которая «вечером ляжет на одном конце блиндажа, а утром проснется на другом» [1, с. 21]. Но так думают лишь те, кто не понимает ее переживаний. Чувства Шуры к Кондратьеву, которого она считает «незащищенным мальчиком», больше напоминают материнскую заботу и ласку. Героиня всячески опекает его и даже разговаривает с Кондратьевым со «снисходительной нежностью», как с ребенком.

Несколько дней боев, прорыв из окружения, постоянное ощущение себя на грани жизни и смерти, потеря людей, ставших для Ермакова породственным близкими, многое меняют в герое, определяют начало его духовного взросления. Встретив Шуру у переправы, Борис наконец-то поймет, насколько она дорога ему, и Шура впервые услышит от него долгожданные слова о любви. По нашему мнению, принципиально важным в художественной структуре повести «Батальоны просят огня» является тот факт, что духовное сближение Бориса и Шуры происходит на фоне реки. Пейзажные зарисовки Днепра в «Батальонах...» на всем протяжении повествования носят мрачный, тревожный характер. В них преобладают черные, холодные тона («черная вода», «холодная студено-фиолетовая вода», «холодная синь» и т.п.), что обусловлено характером развития действия, его предельной напряженностью. В финале произведения описание реки наполнено совсем иными колористическими оттенками, передающими тишину и умиротворенность природного мира и душевного состояния героев (подробнее см.: [8, с. 56–64; 9]).

На последних страницах повести звучит мысль о вечности любви, о ее всепобеждающей силе: «Они (Борис и Шура. – *Л.Ш.*) шли по берегу Днепра все дальше и дальше от переправы, постепенно затихали голоса людей позади, и наливался нежным огнем зари, влажно шуршал песок одичавших пляжей, где оставались следы их сапог – первые, очевидно, за войну следы мужчины и женщины, шедших здесь вместе» [1, с. 186]. Война в этом эпизоде отходит на второй план, заслоняется картиной, изображающей двух любящих людей, символикой их соединенных следов на песке.

Иной гранью предстает тема любви на войне в повести «Последние залпы». В ней автор сосредоточивает внимание на зарождении чувства, на взаимоотношениях санинструктора Лены Колосковой и капитана Новикова. Внешнее сходство Шуры и Лены (в описании обеих героинь сделан акцент на «порочно аккуратной» груди, обтянутой гимнастеркой, и тонкой талии), а также вызывающая смелость в поведении – единственные детали, сближающие эти образы. Заметим, что в начале повести Лена показана в восприятии главного героя, Дмитрия Новикова, в субъективности взгляда которого не приходится сомневаться и который не следует ни в коей мере отождествлять с авторским видением героини. Лена пришла в батарею два месяца назад после странного происшествия в полку: ходили слухи, что она в порыве гнева едва не застрелила адъютанта командира полка, солда-

ты сплетничали о ее особенной близости с разведчиками. Эта женщина стесняет Новикова: «не видя ее, он все время ощущал ее присутствие и не мог объяснить неприязненное раздражение, которое она своей смелостью, своим голосом вызывала в нем» [1, с. 190]. Даже ее смех кажется Новикову порочным и противоестественным.

Раздражение и грубость в присутствии санинструктора становятся защитной реакцией капитана на внезапно вспыхнувшее в нем чувство любви к Лене, которому герой, как ни старался, был не в силах сопротивляться. Ближе узнав Лену, Новиков поймет причину ее вызывающего поведения, за которым умело скрывались невинность и незащищенность героини. Поведение Лены Колосковой – это форма самозащиты от грубости и посягательств солдат на ее девичью чистоту. Отношения Новикова и Лены, начавшиеся с взаимной неприязни, перерастают в большую чистую любовь. Вот только вместе героям суждено провести считанные часы: с того момента, как Новиков пробьется на окруженную немцами огневую позицию Овчинникова, где находилась Лена, и до утра следующего дня, когда санинструктор «неясно увидит что-то белое, ничком лежащее на бруствере» [1, с. 333]. По мнению Бондарева, любовь способна преодолеть время и смерть. И хотя жизнь Новикова обрывается по жестокой логике войны, Лена сохраняет память об их светлом, искреннем чувстве.

В дальнейшем творчестве писателя наблюдается существенная эволюция в изображении женских характеров и любви на войне, суть которой верно определил О.Н. Михайлов: «В романе "Горячий снег" намечается перспектива ослабления чувственного и возобладания духовного начала в показе любви на войне: от вполне "земной" Шуры, к девичьи пылкой Лене, а далее – к Зое Елагиной, которая уже так нравственна и чиста, что ее пугает самая возможность прикосновения к ней, раненой, чужих мужских рук» [6, с. 90]. Вывод О.Н. Михайлова вполне убедителен, но мы считаем необходимым внести некоторые концептуально значимые дополнения.

Внешняя некрасивость Зои Елагиной, на которую герои поначалу обращают внимание («Почему я раньше не замечал, что она некрасива?» [2, с. 24] – размышляет Кузнецов, наблюдая за санинструктором на марше. Похожее впечатление от внешности Зои остается и у Дроздовского: «Да что я нашел в ней? Была бы уж красивой – и этого нет... Ничего нет!» [2, с. 136]), постепенно отходит на второй план, и уже спустя некоторое время Кузнецов, глядя на Зою, думает: «Какое у нее удивительное лицо. <...> В общем некрасива. Только глаза» [2, с. 124]. Необыкновенная глубина переживаний героини светится в ее «скорбных» и «лучистых» глазах. Мотив внутреннего света в данном случае существенно важен для характеристики Зои. Упоминание о ее глазах лейтмотивом проходит через роман, благодаря чему не очень приметные, на первый взгляд, звенья предметности произведения обретают особую рельефность и художественную весомость. Как видим, в портретном описании героини происходит явное смещение акцентов, углубление в ее внутренний мир. «Высветить» в Зое сущностное

начало также помогает символика цвета. На протяжении повествования ее сопровождает эпитет «белый» (белый полушубок, аккуратные белые валенки, белые вышитые рукавички, белый лоб, кожа и т.п.), который становится основным в характеристике героини и подчеркивает ее душевную чистоту, нежность, хрупкость. Примечательно, что на православных иконах и фресках в белые одежды обычно облачены святые и праведники, а сам белый цвет в христианстве является символом святости, чистоты и духовности.

Основная тональность образа Зои Елагиной – внутренняя красота, жертвенность и терпение. Зоя совершает на фронте ежедневный подвиг самоотверженной любви. Сестринская любовь героини обращена на всех окружающих ее людей. Характерны в этом плане слова-обращения санинструктора к солдатам: «милый», «миленький», «родненький», «братишки», – которые вызывают ответный отклик в сердцах огрубевших за военные годы бойцов. Впрочем, служение ближнему – основополагающая черта духовного облика всех бондаревских героинь, которые, находясь в нечеловеческих условиях войны, не растеряли своей человечности и любви к людям, а приумножили их.

Зоя остается верна себе в драматичных отношениях с лейтенантом Дроздовским, приносящим ей страдания. Грубость и обидная ревность Дроздовского – результат и следствие его эгоцентризма. Он постоянно попирает достоинство любящей его женщины. Состояние упоения собой настолько поглощает лейтенанта, что и наедине с Зоей герой остается полностью сосредоточенным на самом себе, он не может преодолеть своей самости и по-настоящему войти в мир другого человека. Но, даже сталкиваясь с открытой грубостью и злостью своего возлюбленного, Зоя смиренно несет свой жизненный крест, не отвергает Дроздовского, хотя духовно отдаляется от него. По замечанию О.Н. Михайлова, «чтобы окончательно рухнули театральные декорации, воздвигнутые эгоистической фантазией Дроздовского, и ему открылся подлинный лик войны – как грубой, тяжелой, будничной, "черновой" работы, чтобы он почувствовал крах и жалкость своего желания личного триумфа, он должен потерять свою Зою» [6, с. 89].

Одновременно в романе «Горячий снег» происходит рождение нового, сложного чувства между Зоей и Кузнецовым, сближение их родственных душ. Изображая зарождение их отношений, Бондарев развивает тему любви-жалости, боли за человека и жертвенности. Чувство Зои и Кузнецова еще нельзя назвать любовью в полном смысле этого слова. Это некое предчувствие любви, возникшее в тот момент, когда Кузнецов во время боя прикрывал Зою своим телом и готов был умереть, защищая ее от осколков: «При каждом разрыве ее тело вдавливалось еще плотнее в его тело – и тогда он, стиснув зубы, обнял ее с инстинктивной последней защитой перед равной судьбой, соединившей их, простившей все, с последней помощью, как взрослый ребенка, притиснул ее голову к своей потной шее. И так, накрепко обняв, ждал крайней секунды, чувствуя, как взрывной волной кидало ему в лицо Зоины волосы, удушая горячим запахом

сгоравшего тола, и перед этим обрывом секунды, ощущая ее грудь, ее круглые колени, ее холодные губы на своей шее, он с ужасом думал, как внезапно обмякнет в руках Зоино тело от удара осколка в спину» [2, с. 174]. Характерна авторская ретроспекция: «Может быть, это пришло из глубины веков; может быть, тогда мужчина в силу необоримого инстинкта так жертвенно и самозабвенно оберегал женщину для продолжения рода на земле» [2, с. 260]. В минуты предельного напряжения боя Зоя чутьем женщины угадывает истинную природу каждого из соперников. Она чутко улавливает всю глубину нравственной личности Кузнецова. Движение героев, их устремление друг к другу, навстречу любви только начинается, тем трагичнее воспринимается гибель Зои, ставшая сильнейшим потрясением для Кузнецова, Дроздовского и всех солдат и подвигнувшая их на серьезную переоценку многих своих поступков.

Таким образом, женские судьбы проходят через жизнь почти всех бондаревских персонажей-мужчин и озаряют их особым светом. Автор наделяет своих героинь качествами, позволяющими ненавязчиво, исподволь, а иногда даже неосознанно, интуитивно для них самих влиять на ход мыслей героев и направлять их душевные устремления в нужное русло. В художественном мире писателя любовь-физическое влечение постепенно и закономерно уступает место традиционной для русской литературы любви-жалости и состраданию. Несомненно, любовь на фронте исполнена трагизма. Тем не менее гибель героев (капитана Новикова, Зои Елагиной) не оставляет впечатления безысходности, поскольку любовь на войне, как ее показывает Бондарев, – это протест против насилия, ненависти, разрушения, животного страха смерти, это сила добра, соединяющая людей вопреки злу войны. Любовь изображается Бондаревым как целостное чувство, которое затрагивает все стороны личности героев и перерождает их, пробуждая в них высокое жертвенное начало. Именно в этом заключается своеобразие художественной концепции любви в бондаревской военной прозе.

#### Список литературы

1. Бондарев Ю.В. Батальоны просят огня. Последние залпы: Повести. – М.: Современник, 1984. – 336 с.
2. Бондарев Ю.В. Горячий снег: Роман. – М.: Худож. литература, 1988. – 413 с.
3. Бондарев Ю.В. О чем молчат писатели // Правда. – 1993. – 25 февр. – С. 4.
4. Компанеец В.В. Русская социально-философская проза последней трети XX века. Монография. – 3-е изд., стереотип. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. – 240 с.
5. Кузнецов М. Исповедь поколения // Наш современник. – 1973. – № 5. – С. 161–177.
6. Михайлов О.Н. Юрий Бондарев. – М.: Сов. Россия, 1976. – 134 с.
7. Флоренский П.А. Имена // Социологические исследования. – 1988. – № 6. – С. 110.
8. Шкурат Л.С. Нравственные искания героев романа Ю.В. Бондарева «Берег» в контексте военной прозы писателя. Монография. – Липецк: ЛГПУ, 2007. – 208 с.
9. Шкурат Л.С. Повесть Ю.В. Бондарева «Батальоны просят огня»: особенности проблематики и поэтики // Русское литературоведение в новом тысячелетии. – М.: Таганка, 2005. – С. 129–131.

**Репрезентация славянской мифологии в творчестве О. Громыко**

В статье анализируются две модели репрезентации славянской мифологии в жанре фэнтези на материале произведений Ольги Громыко: реконструкция мифологической «действительности», в которой описываемый мир приближен к реальности, а «чудесное» не выходит за рамки мифологии, и авторское мифотворчество, основанное на мифопоэтических воззрениях древних славян.

This article proposes to consider two models of representation of Slavic mythology in the fantasy. These models are reconstruction of mythological "reality", when fantasy world is not different of reality and miracle is not beyond the mythology, and the author's myth-making based on mythology of the ancient Slavs.

Ключевые слова: Ольга Громыко, славянская мифология, авторское мифотворчество, фэнтези, массовая литература, репрезентация мифологии.

Key words: Olga Gromyko, Slavic mythology, author's myth-making, fantasy, representation of mythology.

К концу 90-х годов возрастает интерес русскоязычного читателя к мифологии своего народа и становится популярным поджанр «славянского фэнтези», возникший по примеру и в противовес фэнтези западному, заполнившему прилавки книжных магазинов после распада СССР. Многие писатели возвращаются к истокам, пытаются создать психологически достоверный мир, заселенный персонажами славянской мифологии (Ю. Никитин, М. Семенова, А. Маслюков, А. Сапковский, В. Панов и т.д.). И так как при формировании мифологической составляющей авторы произведений опираются не только на выстроенную учеными мифологическую систему, но и на собственные впечатления от сказочных сюжетов и народных поверий, существующих до сих пор, значительная часть этой «мифологии» не может не домысливаться (подобно «славянскому баснословию» XVIII века). В зависимости от того, какую ее часть составляет информация, добытая автором в научных изданиях, а какую – плоды авторского воображения, можно говорить о двух моделях репрезентации мифологии в современной литературе: о реконструкции мифологической «действительности» или об авторском мифотворчестве, основанном на мифопоэтических воззрениях древних народов.

Реконструкция мифологической «действительности» определяется по следующим трем приметам.

1. Автор приближает описываемый мир к реальному, «заселяя» его реально существующими или существовавшими народами. История и гео-

графия этих народов либо воссозданы по историческим источникам, либо не упоминаются, но угадываются по именам персонажей и описанию их быта.

2. Мифологическая система описываемого мира почти не выходит за рамки известного читателю. Верования персонажей совпадают с верованиями народа-прототипа: те же боги, суеверия, правила общения с представителями «чудесного» мира. Автор, несомненно, привносит в данную систему что-то новое, но делает это осторожно: это либо закрашивание «белых пятен», либо сглаживание спорных моментов, либо добавление неких непротиворечивых подробностей в угоду сюжету.

3. Психологическая «достоверность» описываемого мира имеет первостепенную важность. Фантастические элементы могут присутствовать, но всегда остаются в рамках правил выбранной мифологической системы.

Авторское мифотворчество, основанное на мифологии какого-либо народа, характеризуют следующие черты.

1. Описываемый мир не имеет ничего общего с реальным. Персонажами становятся представители вымышленных, никогда не существовавших в действительности народов, история и география которых полностью придумывается автором; часто составляется карта местности, чтобы читатель мог следить за передвижением путешествующих героев. При этом в описании быта персонажей угадывается народ-прототип.

2. Мифология описываемого мира имеет существенные различия с мифологией народа-прототипа в теогонической системе (при этом многие представители «чудесного» мира, а также бытовые верования и суеверия остаются общими) либо в правилах общения с «чудесным» (при общем совпадении систем). Автор легко добавляет в список «чудесных» существ новых представителей, выдуманных самостоятельно или заимствованных из мифологии других народов.

3. Элементы фантастического присутствуют, но зависят только от авторской фантазии.

Вариантом этой модели может быть «переосмысление» общепринятой системы, когда описываемый мир приближен к реальному, однако известные большинству читателей мифологические образы автор представляет в неожиданном свете. Создается психологическая достоверность при описании реального мира, но фантастическая составляющая не имеет никаких рамок и подчинена исключительно авторской логике.

В данной статье рассматриваются обе модели репрезентации славянской мифологии на примере произведений Ольги Громыко. Автор, проявляя интерес к славянской мифологии, пробовала свои силы как в литературном воссоздании мифологической «действительности», отраженной в народных верованиях (цикл рассказов «Грань»), так и в создании собственных мифологических систем на основе тех же верований («Белорский» цикл).

Слишком большое распространение в русскоязычной массовой литературе жанра фэнтези (в том числе славянского) закономерно привело к возникновению пародий (М. Успенский, Н. Метелева, А. Белянин, Д. Мансуров и пр.). Первые романы «Белорского» цикла О. Громыко также написаны как пародия на фэнтези вообще – европейское и славянское одновременно (пародийное изображение персонажей западноевропейского фольклора в славянском антураже; мифологическая система, совмещающая демонологию европейских и славянских народов). Постепенно тяга автора к пародированию европейского фэнтези сходит на нет, и, хотя повествование остается юмористическим, описываемый мир обретает серьезность, а в описании судеб персонажей появляется драматизм; но изменить пародийность устоявшейся мифологической системы уже не представляется возможным. После «Белорского» цикла к западноевропейской мифологии О. Громыко больше не обращается, но возвращается к персонажам славянской демонологии, снова представляя их в пародийном свете, при написании романа «Плюс на минус».

Первая модель – реконструкция мифологической «действительности» – у О. Громыко представлена в цикле «Грань», состоящем из двух рассказов: «Листопад» и «Птичьим криком, волчьим скоком». Автор не изучала историю, географию, а также особенности верований и быта древних славян профессионально, чтобы создать произведение, из которого средний читатель смог бы почерпнуть для себя что-то новое. Но она и не ставит перед собой такой задачи. Рассказы «Листопад», «Птичьим криком, волчьим скоком» имеют скорее развлекательный характер, хотя написаны серьезно, без обычного для творчества О. Громыко юмора. Славянская «действительность» реконструируется за счет упоминания имен персонажей (Леся, Жалена, Всемила, Мечислав Кречет), демонологических существ (домовые, лешие, водяницы), одежды, символики, предметов и обычаев, свойственных славянам, и хотя ни место действия, ни время прямо не называется, читателю нетрудно догадаться, к какому народу принадлежат персонажи. «Человека пришлого, кмета княжьего»; «прижала локтем болтавшийся у пояса оберег-уточку»; «намитку слетевшую, не поленился, закопал под кустом» [8].

Четкой мифологической системы в рассказах не прослеживается. Автор лишь поверхностно знаком с мифологией древних славян, а потому не выстраивает вокруг нее мир, а лишь использует народные поверья в качестве орнамента к сюжету. Между тем, нельзя не заметить, что, стремясь приблизить мир «Грани» к реальному, О. Громыко описывает верования древних славян очень осторожно. Пристальное внимание уделяется наиболее популярным и общеизвестным персонажам низшей мифологии, божеества же только называются, причем лишь те, чьи упоминания сохранились в фольклоре белорусского народа. «Кадук нашептал!» [11, с. 310]. «Дед Гаюн может обидеться за неуважение к его дарам» [11, с. 298]. «Откуда ж Куря золото взял? Цмок за ласку принес?» [8].

Неустойчивость мифологической системы не допускает упоминания богов других народов: это могло бы привести к смешению образов в сознании читателя, что не позволило бы говорить о реконструкции мифологической «действительности», а лишь об авторском мифотворчестве на основе славянской мифологии. Добавляет же красочности и объема мифологическому миру «Грани» подробное описание персонажей низшей мифологии. Воссоздавая демонологические образы – точнее, создавая «чудесных» персонажей, максимально похожих на демонологических персонажей, в которых верили древние славяне и описание которых дошло до современного читателя в фольклорных жанрах, – автор реконструирует для читателя «действительность» славянского язычества. О. Громыко позволяет себе в угоду сюжету дополнить эти образы некоторыми незначительными подробностями (выдуманными самостоятельно или взятыми из народных поверий), которые, тем не менее, не опровергают знание читателя о воссоздаваемом мире, а гармонично вписываются в общую картину. Способствует этому тот факт, что знание читателя о мире «чудесного» почти совпадает со знанием персонажей, а все «новое» он «узнает» от ведьмаря, владельца многих тайн, неизвестных «простым людям»: «Чаще всего водяницами становятся скинутые до срока, умершие во чреве и присланные младенцы женского рода. Иногда – сговоренные девушки, умершие перед свадьбой. И, само собой, утопленницы» [8].

Фантастические элементы также не должны выходить за рамки воссозданной мифологии, но сам факт их присутствия никак не влияет на достоверность реконструируемого мира. При реконструкции действительности исторической магические явления могут быть переданы только через призму восприятия персонажей, верящих в чудеса, чтобы у читателя была возможность объяснить все необычное с точки зрения реальности. При реконструкции «действительности» мифологической это совершенно не обязательно. Для древних славян «чудесное» не было «фантастическим». Согласимся с Е.М. Мелетинским, который отмечал, что миф создает некую фантастическую «высшую реальность», которая воспринимается как первоисточник и идеальный прообраз» [10, с. 177]. На миф, который для языческих народов являлся и историей, и сводом правил поведения, накладывался образ реального мира, и это сочетание порождало действительность, состоящую из разных, но взаимопроникающих друг в друга плоскостей, в каждой из которых действовали свои природные законы. И если плоскость «реального», совпадая с привычным для читателя миром, не допускает ничего фантастического, то плоскость «ирреального» ставит единственное условие: фантастическое должно находиться в рамках конкретной мифологии, подчиняясь ее законам. Фантастический эпизод, когда персонаж-славянин встречается в лесу лешего, соответствует поверьям языческих славян, а потому не повлияет на «достоверность» мифологической действительности. Однако если на месте лешего окажется вампир в традиционном европейском описании, от психологической «достоверности»

мифологической действительности ничего не останется, и можно будет говорить лишь о второй модели репрезентации славянской мифологии – авторском мифотворчестве.

Заметим, что образы, в которых угадываются черты демонологических персонажей, у О. Громыко при этом не являются отрицательными. Представители реальной и мифической плоскостей живут по своим собственным законам и мирно соседствуют на нейтральной территории, которой и является мифологическая «действительность» – в этом одно из наиболее ярких отличий реконструкции мифологической «действительности» от авторского мифотворчества на основе мифологии. В мирах, построенных по второй модели, характерно присутствие некоего зла, чью логику понять невозможно: темные боги, демоны или, что чаще, кровожадная «нечисть», заимствованная из сказок и верований различных народов. В первом же случае «добрые люди» соблюдают некие правила поведения с «соседями» (с лесным зверьем и демонологичными персонажами; лесной и «чудесный» мир часто объединяются для людей в один – *чужой*, противопоставленный *домашнему*), сохраняя тем самым равновесие мира, а зло идет от людских пороков – гордости, зависти, жадности или глупости, в конце концов превращая (метафорически или физически) их носителей в ту самую «нечисть», о которой ходит множество страшных слухов.

В рассказе «Листопад» изначально заявлены две беды «чудесного» происхождения: волкодлак, задравший за год дюжину человек, и неизвестно кем насланное проклятье (свидетельством которого служит найденный на поле «залом»), до полусмерти пугавшее селянку Лесю. Однако после гибели волкодлака от меча ведьмаря тело чудища возвращается к облику «лавошника», которого все уважают, а потому не верят в его темную сущность и обвиняют ведьмаря в убийстве «доброего человека». Не согласна с односельчанами только «дурочка»: «Этот ваш лавошник, между прочим, жену до самогубства довел, а после того родное дитя видеть не захотел, родичам подкинул!» [11, с. 315]. Чуть раньше выясняется, что «залом» скрутил не колдун, а позарившийся на приданое жених Леси – чтобы напугать и заставить беспрекословно слушаться: «Не упырь, не колдун – обычный человек, ради двух-трех десятин земли едва не погубивший чужую жизнь» [11, с. 311]. В рассказе «Птичьим криком, волчьим скоком» «чудесным» злом заявлены водяницы, вдруг начавшие топить всех, кто близко подойдет к воде. Выясняется, что водяницы пытались мстить людям за появление в их владениях новой души: староста деревни с сыном убили женщину, не зная, что она была беременна, и утопили труп в озере. Когда ведьмарь дает понять старосте, что его злодеяние перестало быть тайной, тот с сыновьями приходит убивать уже ведьмаря: «Встали, пригнувшись, у самой черты, как упыри» [8].

По второй модели репрезентации славянской мифологии – авторское мифотворчество на основе мифопоэтических воззрений славянского наро-

да – О. Громыко писала «Белорский цикл» (романы «Профессия: ведьма», «Ведьма-хранительница», «Ведьмины байки», «Верховная ведьма», «Верные враги» и сборник рассказов и повестей «Белорские хроники»). Примером варианта второй модели является роман «Плюс на минус», написанный О. Громыко в соавторстве с А. Улановым.

Все эти произведения принадлежат к жанру юмористического фэнтези. По содержанию первые четыре романа можно отнести к пародии на фэнтези, но по мере того как росло писательское мастерство О. Громыко, пародия сменялась более серьезным отношением к созданному фэнтезийному миру, хотя от юмора, которым стали знамениты произведения О. Громыко, автор не отказывалась. Роман «Верные враги» можно уже отнести к поджанру героического фэнтези, а роман «Плюс на минус» – к городскому фэнтези.

Мир «Белории» имеет типичные для фэнтезийного жанра черты, часто обыгранные в пародийном ключе. Он максимально отдален от реальности и заселен никогда не существовавшими народами; О. Громыко продумала оригинальный животный и растительный мир, географию и даже составила карты местности (что типично для жанра фэнтези), но народы, к которым принадлежат герои, имеют свои легко узнаваемые прототипы. Время мира скорее приближено к современности, где место науки занимает магия, противопоставленная вере. В городах население смешанное, в равной степени обладающее славянскими и западноевропейскими чертами. Образованные горожане пользуются волшебными аналогами современной техники, придерживаются моды, близкой к реальной современности, в большинстве своем являются атеистами. В деревнях же живет «простой люд», чьи быт, внешность, суеверия и особенности речи сразу указывают на принадлежность к племени, схожему со славянским. Бытовых описаний немного, однако и нескольких ярких черт вполне хватает для составления узнаваемого образа славянской народности: упоминание блюд славянской кухни, отсылки к славянскому фольклору, суевериям. «Винесские женщины славятся пышнотелой дородностью, и я живо представила Орсану лет эдак через двадцать, румяной бабищей в полтора обхвата, с блюдом вареников в руках» [3, с. 147].

Помогают узнаванию названия городов и стран, в которых зашифрованы названия государств, образованных славянами: «Белория» переделано от «Белоруссия», в названии столицы «Стармин» заметно слияние слов «старый» и «Минск»; город Озерного Края Брас соответствует Браславу, туристическому центру Браславских Озер. А также имена персонажей, созвучные славянским (Вузя Хваток, Данька, Дар Рудничный, Бровыка) или произведенным от современных русских (Вольха/Ольга, Енька/Женька, Орсана/Оксана). Также немаловажную роль в создании образа славянской народности играет народный язык, которым изъясняются малообразованные персонажи, соответствующий русскому, белорусскому или украинскому языкам: «А чаво мне на него смотреть? Вона они, болезныя, ужо

нагляделися!» [6, с. 173] «Как говорят селяне в восточных землях, "трымай порты, ховайся у бульбу"» [7, с. 280]. «Та вылазила якась змяюка. Мы ей шмат сала кинули, вона и видчапилася» [3, с. 429]. Перевода славянским языкам автор не дает, предполагая, что читатель способен их понять самостоятельно. Названия месяцев также образованы от корней славянских языков: заснежень, сеностав, колосень и т.д.

Теогоническая система мира «Белории» описывается всего дважды за весь цикл, но даже по этим упоминаниям можно составить цельную картину. Противопоставленная магии (но когда-то основанная на ней) религия мира «Белории» отдаленно напоминает христианство, совпадая с ним атрибутами (иконы, кресты, кадила, ладан, мощи святых и т.д.), но расходясь в основе: «Богов четверо, как концов креста, их жрецы прозываются дайнами, а верующих после смерти ждут либо хлебосольные небеса, либо огненная преисподняя с мракобесами» [7, с. 324]. Как и в реальном мире, после принятия всеобщей религии о прежних богах (если кто-то и был) стали забывать, чего нельзя сказать о персонажах низшей мифологии: с одной стороны, с их существованием связано слишком много суеверий и разговорных выражений, с другой – вся «нечисть» в мире «Белорского» цикла действительно существует, ее можно увидеть, потрогать, прогнать или убить. Ассортимент «нелюдей» обширен: кроме персонажей славянской демонологии (вроде тех же домовых, кикимор, подкаморников, упырей) встречаются и персонажи западного фольклора (кракены, гарпии, тролли, эльфы), и плоды авторской фантазии (руоешь, й'инайти, загрязень, нацыга).

«Славянская» нечисть в мире «Белории», как правило, имеет те же черты, что и в народной демонологии реального мира, «европейская» же может частично или кардинально отличаться от своих прототипов. В описании эльфов видно ироничное заимствование образа, составленного Дж. Р. Р. Толкином, а известное по поверьям европейских народов описание вампиров названо суеверием, которое сами вампиры используют в свою пользу: «Если узнают, что летать вампиры не умеют, кусаться не кусаются, убить их проще простого, а Догева – огромный кус плодородной <...> земли, никакой Договор от войны не удержит» [7, с. 267]. Маги (аналог ученых) знают особенности каждого вида нечисти, а «простой народ» обладает примерно тем же или меньшим уровнем знаний, что и средний читатель массовой литературы: «Селянская классификация нежити несколько отличалась от общепринятой магической, включая всего три вида: «вупыр», «вомпэр» и «щось такэ зубасто»» [6, с. 173].

Точно такое же заимствование с «переосмыслением» используется в варианте модели авторского мифотворчества, основанного на славянской мифологии. Если основная модель используется, как правило, в жанре фэнтези массовой литературы, то ее вариант наиболее популярен в поджанре городского фэнтези. Среди творчества О. Громыко по вариантной

модели строится роман «Плюс на минус» (написанный в соавторстве с А. Улановым).

Главная особенность городского фэнтези в том, что действие происходит в современном городе, при этом произведение имеет фантастический элемент, основанный на мифологии – городской или авторской. До середины XX века мифология, лежащая в основе городского фэнтези, как правило, происходила из отечественной городской культуры (первопроходцами жанра считаются Н.В. Гоголь и М. Булгаков, хотя истоки городских чудес можно найти еще в бытовых повестях XVI–XVII веков) [1]. После 1960-х годов в русскоязычной литературе расцвел жанр городской сказки, яркой представительницей которого стала повесть Стругацких «Понедельник начинается в субботу». К концу 90-х стала популярной эстетика городского фэнтези, когда в современную городскую жизнь приносился элемент волшебного, прежде действовавшего в антураже средневековья («Ведьмин век» М. и С. Дяченко), и «фольклорный» вариант современной городской сказки, восходящий одновременно к бытовому анекдоту и быличке (этому варианту свойственна ирония, а также взгляд на обычные вещи с нестандартной точки зрения). «Чудесное» здесь – чужая человеку природная сила, не враждующая с ним, но и не помогающая ему. Как и при реконструкции мифологической «действительности», во главе угла стоит не противостояние добра и зла, а сохранение равновесия между ними.

Роман О. Громыко «Плюс на минус» отвечает критериям фольклорного варианта городского фэнтези: вымышленный мир копирует современную реальность, действие происходит в Минске и его окрестностях; фантастической составляющей мира является реальное существование «нежити», заимствованной из славянской демонологии (домовой, леший, коровья смерть, лихо, опивень и т.д.). Описание демонологических существ в этом мире в целом совпадает с их народным описанием в мире реальном. Существенное различие – в их добровольном взаимодействии с тайной государственной организацией, контролирующей действия «нежити»: «Госнежохрана, одно из подразделений Госнежконтроля. <...> Мы оберегаем миролюбивую нежить <...> Вроде соцзащиты для видовых меньшинств» [9, с. 37]. «Миролюбивая нежить» действует в рамках конвенции, ограничивающей опасные для людей действия; инспекторы Госнежохраны исполняют роль участковых милиционеров, следящих за порядком («в Веснянку съездила, там опивень увлекся: поминки тещи в недельную гулянку растянулись» [9, с. 301]). По той же конвенции они обязаны в ответ защищать нежить от обидевших ее людей (как правило, обида связана с каким-либо проявлением неуважения к природе). «Злобная и несговорчивая» нежить под пункт об охране не попадает, поэтому при встрече с ней рекомендуется соблюдать методы защиты, известные по народным поверьям: «Ни один упырь не перешагнет начерченный вокруг

костра круг, ни один леший не сможет запутать в лесу человека в вывернутой одежде или ступающего задом наперед» [9, с. 117].

Поджанр городского фэнтези, повествующий о существовании некой таинственной фантастической организации, действующей на улицах реального города, особенно популярен у городской молодежи, мечтающей увидеть необыкновенное в обыденных вещах. Особенно если, по логике мира, практически любой человек может не только прикоснуться к миру «чудесного», но и как-то повлиять на равновесие добра и зла. Подтверждением этому служит популярность «Дозоров» С. Лукьяненко (книги выходили многотысячными тиражами в разных изданиях, по первым двум романам был снят фильм). Роман «Плюс на минус» написан по той же схеме (правда, пародийный прием помещения фольклорных персонажей в декорации современности и наполненное юмором повествование мешает серьезному восприятию описываемого мира), но, в отличие от «Дозоров», фантастические персонажи взяты исключительно из славянского фольклора. Это возвращает читателя к национальным корням, заставляя его вспомнить русские сказки, былички и суеверия, казалось бы, давно отодвинутые на задний план более «современными» персонажами европейского фольклора (вроде растиражированных американским кинематографом вампиров, мстительных призраков или кровожадных зомби), чье пребывание в городских условиях кажется более привычным и логичным.

Заметим, что наличие или отсутствие фантастических элементов в вымышленном мире, мифология которого выстроена по любой из перечисленных моделей, особенной роли не играет. Важен способ формирования этой мифологической системы, так как именно он влияет на «достоверность» произведения. Тексты, реконструирующие мифологическую «действительность», имеют большой кредит доверия у читателя, так как представляют на его суд гармоничный мир с устойчивыми правилами, знакомыми читателю по народным поверьям, впаянным в бытовое поведение и речь («Грань»). Но как бы тщательно при описании вымышленного мира автор ни копировал мир реальный, если правила взаимодействия «чудесного» и реального миров нарушены, ни о какой достоверности речи уже быть не может («Плюс на минус»).

Произведения Громыко, во многом благодаря юмористичности повествования, заработали несомненную популярность в нише своего жанра: первая книга «Белорского» цикла вышла тиражом 10 тыс. экз., последняя – 40 тыс. экз., книги несколько раз переиздавались, были переведены на чешский язык. Автор не ставит цели научить читателя, а всего лишь развлекает его, попутно заражая интересом к славянской мифологии. Среди читателей много подростков и молодежи, которые, увлекшись миром Белории, устраивают по нему форумные ролевые игры, систематизируя почерпнутую из романов информацию и заполняя оставленные автором пробелы данными из энциклопедий по мифологии, в том числе славянской. Многие поклонники творчества О. Громыко, заинтересовавшись сла-

вянской мифологией в целом, переходят на более серьезную литературу, начинают изучать историю, всерьез увлекаются славянской культурой. Надо полагать, при таком положении дел потомки славян могут не опасаться потери национальной идентичности, которой так боятся антиглобалисты.

#### Список литературы

1. Гончаров В., Мазова Н. Мифология мегаполисов // Если. – 2004. – № 09. – С. 191.
2. Громыко О. Белорские хроники. – М.: Альфа-книга, 2008. – 410 с.
3. Громыко О. Ведьма-хранительница: Фантастический роман. – М.: Альфа-книга, 2003. – 441 с.
4. Громыко О. Ведьмины байки: Повести. – М.: Альфа-книга, 2003. – 378 с.
5. Громыко О. Верные враги: Фантастический роман. – М.: Альфа-книга, 2005. – 476 с.
6. Громыко О. Верховная ведьма: Фантастический роман. – М.: Альфа-книга, 2004. – 411 с.
7. Громыко О. Профессия: ведьма: Фантастический роман. – М.: Альфа-книга, 2003. – 444 с.
8. Громыко О. Птичьим криком, волчьим скоком. – [Электронный ресурс]: [www.ogromyko.by/story/story](http://www.ogromyko.by/story/story) (дата обращения: 09.05.2014).
9. Громыко О., Уланов А. Плюс на минус: Фантастический роман. – М.: Альфа-книга, 2007. – 405 с.
10. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Вост. лит., 2006. – 408 с.
11. Никого над нами: Сборник фантастических произведений / послесл. И. Черного. – М.: Альфа-книга, 2007. – 378 с.

**«Дундо Марое» Марина Држича  
на Дубровницких летних играх 2014 года**

В статье анализируется творчество выдающегося дубровницкого драматурга эпохи Ренессанса Марина Држича. В XX веке пьеса «Дундо Марое» – самое значительное произведение драматурга – благодаря режиссёру М. Фотезу и его адаптации стало достоянием европейского и русского театра. Каждый режиссёр спектакля «Дундо Марое» внёс в свою постановку наиболее значимое для раскрытия смысла комедии. На юбилейных 65-х Дубровницких летних играх Крешемир Доленчич представил оригинальное прочтение пьесы, своеобразную фреску нашей современности.

The article is devoted to Marin Drjich, the outstanding Dubrovnik Renaissance playwright. It was only in the 20th century that “Dundo Maroe”, his play, and his most important work, became part of the European and Russian theatre thanks to producer Marko Fotez and his stage adaptation. Each producer of “Dundo Maroe” made a contribution to their production by showing what was the most important for conveying the meaning of the comedy. At the jubilee “Dubrovnik summer games” of 1965 Kreshemir Dolencich presented an original interpretation of the play by showing a fresco of modern times.

Ключевые слова: Марин Држич, комедия, постановка, адаптация, актёры, режиссёр, театр, интерпретация, сцена, персонаж, трактовка, спектакль.

Key words: Marin Drjich comedy, production, adaptation, actors, producer, theatre, interpretation, stage, character, treatment, play.

Дубровник известен как центр европейской славянской цивилизации XVI века. Именно в этом столетии в нем рождается уникальная театральная культура, литература и драматургия Марина Држича (1508–1567) – одного из самых выдающихся и загадочных представителей далматинско-дубровницкого Возрождения. Со времен Марина Држича в Дубровнике на праздниках и пирах разыгрывались представления, выступали бродячие артисты. И по сей день каждое лето город превращается в уникальное театральное-концертное пространство. С 1950 года в нем проходит фестиваль «Дубровницкие летние игры», которому в 2014 году исполнилось 65 лет. Фестиваль начинается, как правило, во второй декаде июля (в 2014 году – 10 июля), а завершается 25 августа. Первоначальная идея современного фестиваля заключалась в том, чтобы режиссеры могли познакомить зрителей с постановками пьес Марина Држича в прочтении различных театральных коллективов, а также продемонстрировать новые веяния в современном искусстве. Одно из отличий Дубровницкого фестиваля – то, что спектакли ставятся в пространстве города-крепости в его природном

ландшафте. Постепенно фестиваль приобрел иной характер: он стал не только драматическим, но и музыкальным.

М. Држич не только оказался, по сути, предшественником дубровницкой и далматинской драматургии, но и отразил в своем творчестве некоторые определяющие тенденции европейской драматургии эпохи Ренессанса. Из всех пьес М. Држича наибольший интерес, как по своему содержанию, так и по художественной форме, соотносимой с тенденциями ренессансного литературного развития, представляет «Дядюшка Марое» («Дундо Мароје»). Творчество М. Држича было многообразным и, развиваясь, менялось от идиллических пасторалей к глубокому драматическому осмыслению действительности в трагедии «Гекуба», публицистике, письмах. В частности, письма М. Држича, адресованные Козимо I Медичи, ярко отражают его социально-политические взгляды, основу которых составляло несомненное оппозиционное отношение к властям Дубровника. Эволюция, которую мы наблюдаем в творчестве М. Држича, все больше и больше сближала его с поэтикой народной комедии и достигла вершины в «Дундо Марое», где условности пасторального жанра отходят на задний план, давая возможность воплотиться подлинной правде жизни.

Премьера «Дундо Марое» состоялась на карнавале в 1551 году, перед постом, 1 или 8 февраля, когда собиралось большое вече Дубровницкой республики. Пьеса была разыграна любительской труппой актеров «Помет-дружины» в роскошном зале городской ратуши, построенной в стиле поздней готики. По мнению М. Решетара, пьеса, возможно, была создана М. Држичем в 1550 году и показана в том же году в Дубровнике [5, с. ХСШ]. Позже комедия была напечатана в Венеции. После смерти М. Држича 2 мая 1567 года имя драматурга и его сочинения находились в забвении. Только в 1866 году эта комедия была опубликована в журнале «Дубровник», а в 1875 году все пьесы драматурга вошли в собрание сочинений Хорватской академии наук и искусств. Благодаря этому изданию творчество Марина Држича получило известность в России и других европейских странах. В XIX веке комедия не была поставлена, и лишь в репертуаре Хорватского национального театра была одноактная пьеса-фарс «Шутка над Станцем» (“Novela od Stanca”). Спектакль вышел под названием «Станац» (“Stanac”) в постановке выдающегося режиссера, автора спектаклей западной и русской драмы Степана Милетича (1868–1908).

В 1938 году пьеса «Дундо Марое» благодаря усилиям режиссера Марко Фотеза (1915–1976) увидела свет на сцене Хорватского национального театра и стала достоянием зрителя не только в Хорватии, но и далеко за ее пределами. Марко Фотез представил адаптацию пьесы. Режиссер из пяти актов сделал три и сочинил утраченный финал комедии. Изменилось и количество персонажей (вместо 30 их стало 17). Текст прологов пьесы Фотез разместил отдельными фрагментами по всей комедии. Так, пролог «Чернокнижника Длинного Носа Негроманта» он вложил в уста главного героя – слуги Помета, а также соединил реплики Помета-дубровчанина с реплика-

ми которанина Трипче. Дубровчане всегда посмеивались над жителями Котора, и поэтому такое совмещение смыслов придало образу иной колористический акцент. Марко Фотез сконцентрировал внимание на завязке комедии, когда Маро не узнает своего отца, и выделил ту часть текста, которая относится к кульминации. При этом, к сожалению, он исключал образы Влахо, Нико, Пиеро, приятелей Маро, Дживулина, Лопуджанина, Трипче, посредством которых М. Држич описывает колорит жизни Дубровника XVI столетия. Также М. Фотез комбинирует часть реплик Помета и Трипче, превращая их в один монолог слуги Бокчило. В адаптации образ ростовщика Сади состоит из двух действующих лиц оригинала – Сади и Лесандро, римского купца. Отсутствует и такой персонаж, как Джанпавуло Олиджати (римский банкир). Опущены в адаптации многие сцены на итальянском, которые воссоздавали разговорную речь дубровчан.

В XX веке комедия ставилась только в адаптированном варианте, в котором утрачена лексическая образность употребленных М. Држичем италинизмов, диалектных слов и целых предложений на итальянском языке. В оригинальном прозаическом тексте комедии М. Држича «Дундо Марое», написанной на штокавском наречии с элементами чаковизмов хорватско-сербского языка, отразился процесс заимствования, который происходил непосредственно устным путем. Фразы на итальянском языке или итальянские слова, произносимые героями комедии, свидетельствуют о том, что каждый персонаж, как и любой дубровчанин XVI века, владел итальянским языком и понимал его (см.: [3, с. 316–326]). В пьесе по-итальянски говорят также Лаура, Пиеро, Маро, Сади и Нико. В их речи встречаются слова из разных диалектов – венецианского, римского, тосканского, а у других героев преобладает венецианский.

Чем больше вчитываешься в текст комедии, тем больше ощущаешь богатство языка, его образность, разнообразие представленных характеров дубровницкого общества. Комедия «Дундо Марое» – это новый для Далмации тип ренессансного театра, поэтому хотелось бы обратить внимание на язык персонажей комедии, который складывался не в придворной среде, а в широких кругах дубровницкого общества и был рассчитан на зрителей различных социальных слоев [4, с. 12–16]. Он пропитан народным смеховым началом славянского мира, для которого демократические тенденции были наиболее существенными. М. Држич создал театр и драматургию, понятную и доступную его соотечественникам, проникнутую самобытным славянским национальным характером.

Последние годы жизни М. Држич провел в Венеции, где занимался увеселением людей и таким образом мог прокормиться. Судя по некоторым репликам персонажей его пьес, жизненные проблемы дубровчан всегда волновали М. Држича, что в известной мере обусловило и более тщательную разработку характеров персонажей. Герои пьес М. Држича не имеют особого положения в обществе – это обыкновенные люди из мира повседневности.

На первый взгляд, сюжет комедии «Дундо Марое» традиционен и прост – поиски сына и жениха. (Подобные сюжетные ходы были весьма популярны, вспомним хотя бы пьесу «Все хорошо, что хорошо кончается» Шекспира.) Богатый купец из Дубровника Дундо Марое устремляется в Рим, на поиски сына Маро, которого пять лет назад он послал во Флоренцию, но тот отправился в Рим и предался наслаждениям. Туда же на поиски жениха едет невеста Маро – Пера, сопровождаемая своей служанкой-нянькой и двоюродным братом Дживо. Тем временем гуляка-сын развлекается в Риме с куртизанкой Лаурой, растранив почти все деньги, данные ему на обучение отцом. М. Држич стремительно ведет своих героев к кульминации. В конце концов, справедливость торжествует: Маро проучен, отцу удается обмануть его. В этом участвует слуга Дундо Марое – Бокчило, который рассказывает слуге Маро Попиве о товарах, будто бы взятых с собой хозяином. Слугам в пьесе отводится большое место (их пятеро). Каждый слуга, готовый в любой ситуации поспешить на помощь своим господам, играет важную роль в развитии пьесы. Главный герой комедии Дундо Марое представляет собой не тип комического скряги из итальянской ученой комедии, а живое лицо, типичного купца, заседавшего когда-то в дубровницком Большом вече. У многих дубровчан-торговцев дела приходили в упадок, но, стремясь спасти свое богатство, они, как и Дундо Марое, посылали сыновей во Флоренцию на учение. Сын Дундо Марое Маро – типичный представитель молодого поколения дубровчан, проматывавший свое состояние в Риме. Дундо Марое показан автором и как отец, и как купец, и как хозяин, и как свекор. Отсутствует лишь политический колорит. Проблема так называемой типизации решалась в новеллистическом аспекте.

М. Држич неоднократно обращался к проблеме взаимоотношений слуги и господина. Он сам в жизни выступал в роли слуги, что известно из его биографии, но не был доволен подобным положением и отказался от этой должности. Ему было ясно, что должность слуги выходит далеко за пределы тех общепринятых взаимоотношений между господином и слугой, которые обычно изображались в пьесах. Можно указать на определенную специфику в интерпретации этой проблемы, которая выделяла Држича на фоне современников-драматургов. Даже в расстановке персонажей виден контраст между Дундо Марое, преуспевающим купцом, но в то же время фигурой пассивной, и слугой Пометом, который активно вершит закрученную им самим интригу. Помет – яркая национально-неповторимая фигура, выполняющая функции творца и создателя задуманной интриги.

В монологах слуги Помета, которыми начинаются I, II и V акты авторского текста комедии, и в других его высказываниях, встречающихся на протяжении действия пьесы, когда герой остается один на один со зрителями, автором высмеиваются сенаторы Дубровника, которых он обвиняет в чрезмерной скупости, алчности, сумасбродстве. Драматург в ярких, мет-

ких высказываниях Помета обличает пороки и недостатки своих современников, чья несостоятельность и ограниченность могут привести в упадок республику Св. Влаха – Дубровник. Помет воплощает в себе здравый смысл, разум, прогрессивные тенденции своего времени, в его речах содержится некая квинтэссенция идейно-художественного замысла автора пьесы.

«Дундо Марое» – одна из лучших сохранившихся комедий Држича, которая по праву вошла в сокровищницу славянского Возрождения. Она позволяет проникнуть в языковую специфику югославянской ренессансной драмы, получившей наивысшее выражение и развитие именно в Дубровнике. С одной стороны, как считал сам Марко Фотез, для многих обработка текста «Дундо Марое» означала определенное возрождение творческого наследия выдающегося славянского комедиографа; с другой стороны, существует мнение, что она упростила и исказила оригинал. Сегодня комедия «Дундо Марое» переведена более чем на восемнадцать европейских языков, и только в некоторых странах она переведена с оригинального текста. Перед переводчиками стояла сложная задача донести, не исказив смысл комедии, шарм дубровницкой речи, сделать его понятным для современного читателя и зрителя.

Театр Марина Држича стал известен и зрителю XX столетия. Ведущие режиссеры Хорватии, Сербии, Словении, такие как М. Фотез, Б. Гавелла, Б. Ступица, М. Белович, И. Кунчевич и другие, ставили его пьесы. В первой постановке Марко Фотеза в 1938 году играли прославленные артисты бывшей Югославии, такие как выдающийся комик Страхиня Петрович (Дундо Марое) и актер, исполняющий разнохарактерные роли с оттенком как трагедийного, так и комедийного начала, – Йозо Лауренчич (Помет).

В Европе также обращались к его творчеству — в национальных театрах Финляндии, Венгрии, Польши, Англии, Швеции, а также в России. В 1965 году в драматическом театре им. Евг. Вахтангова в Москве Б. Ступица осуществил постановку «Дундо Марое». Каждый режиссер спектаклей «Дундо Марое» стремился внести в свою постановку наиболее значимое для раскрытия смысла комедии. Но все современные театры в своих постановках обращались лишь к адаптированному варианту М. Фортеза, и «как бы мы ни старались быть верными тексту, не достигли того, что отвечало бы его творческому воображению, которое не нашло своего адекватного сценического воплощения ни при жизни писателя, ни после его смерти, на протяжении всей сценической жизни его пьес вплоть до настоящего времени», – так характеризовал постановки «Дундо Марое» хорватский режиссер, современник К.С. Станиславского, Бранко Гавелла [1, с. 52].

Самой значительной постановкой комедии стал спектакль Бояна Ступицы «Дундо Марое» (1949) в Белграде в Югославском драматическом театре. Боян Ступица (1910–1970) создал ЮДТ по аналогу МХАТа, в состав труппы вошли ведущие актеры разных поколений из всех республик и кра-

ев Югославии. Этот спектакль стал той точкой отсчета, по которой определялись критерии для будущих интерпретаций комедии. В основе постановки был текст адаптации М. Фотеза, но Б. Ступица обращался и к оригиналу. В комедию вернулся ростовщик Сади – таким, каким он был задуман М. Држичем. Философский пролог Негроманта Длинного Носа был размещен в начале спектакля, в свободной обработке, а также между II и III актами. Роль Помета играл выдающийся актер Йозо Лауренчич (известный зрителю и по спектаклю 1938 года), а Петруньелы – Мира Ступица. В этом дуэте были переданы с подлинным задором южнославянского характера лирические отношения героев. Этот спектакль шел в течение многих лет с грандиозным успехом и был сыгран 455 раз. На Дубровницких летних играх он был показан в 1950, 1955, 1956, 1958 годах и в Париже в 1954 году в Театре наций.

Другой постановщик «Дундо Марое» – известный режиссер Коста Спаич (1923–1994), ассистент Бранко Гавелы в фестивальной постановке 1964 года в Дубровнике, отталкивался в своих исканиях от концепции Б. Ступицы. В 1976 году постановку «Дундо Марое» осуществил Мирослав Белович (1927–2005) в Югославском драматическом театре. Действие происходило в стенах монастыря, а роли комедии исполнялись мужчинами, облаченными в монашеские одеяния. Дундо Марое играл Марко Тодорович, Помета – Никола Симич, Петруньелу – Бранко Цвейч. Советские зрители могли ознакомиться со спектаклем в 1978 году в Москве и в Ленинграде. После этих гастролей Мирослав Белович был приглашен Г.А. Товстоноговым, чтобы силами артистов Большого драматического театра им. М. Горького в 1980 году поставить «Дундо Марое». Перевод комедии был сделан Н.М. Вагаповой по обработке Марко Фотеза.

Роль Помета, далекого предка Фигаро – человека нового типа, которому еще предстоит развиваться, и универсализм Возрождения дает для этого первые возможности, – талантливо исполнил выдающийся актер Виктор Гвоздицкий, сыгравший позже в Александринском театре острогротескную роль Голядкина в «Двойнике». Образ купца Дундо Марое создал Николай Трофимов, а его сына – Андрей Толубеев, итальянского трактирщика – Сергей Лосев, ростовщика Сади – Георгий Штиль, невесты Перы – Татьяна Бедова, Петруньелы – Галина Щепетнова. Художником спектакля стал Звонко Шулер, а композитором – Велько Марич из Сербии.

В 1982 году Хорватский национальный театр показал в Ленинграде комедию «Дундо Марое» в постановке режиссера Ивицы Кунчевича, который перенес действие к крепостным стенам города Дубровника, где перед зрителями оживали маски древнеславянских праздников, масленичных представлений. Вот на сцене крестьянин быстрым движением сбрасывает маску и превращается в хитроумного, немного лукавого слугу Помета. Этот образ талантливо воссоздал Мустафа Надарович. Его игра была наполнена внутренней энергией, выдумкой, обаянием. В высказываниях Помета слышится голос народной мудрости, но за всеми шутками, наме-

ками, острословием стоит смелая личность драматурга М. Држича, со своим собственным видением мира. Игра Помета и Петруньелы (Коралька Хрс-Кинцл) была наполнена силой молодости, самобытной эмоциональностью. Virtuозно исполнялись в спектакле народные переpleсы. Основная мысль постановки созвучна мысли М. Држича о том, что «далеко не все в жизни решают деньги и преуспевание» [2, с. 3]. Ивица Кунчевич обратился к источнику комедии, освободив его от чрезмерной сценической декоративности, актерской неестественности, от устоявшихся комедийных приемов и поз. Эта постановка «Дундо Марое» снискала всеобщее признание и установила критерии сценических интерпретаций комедий Држича.

В 2000 году на Дубровницких летних играх Ивица Кунчевич в пространстве Княжева двора показал свой новый замысел пьесы «Дундо Марое». Для режиссера главным становится изображение конфликта двух миров: Дубровника и Рима, нищих и богатых. Социальные разногласия он подчеркнул через театральные костюмы актеров: римляне были одеты в современную одежду, а «нашинцы»-дубровчане предстали в ренессансном облачении. В новой концепции Лаура не появлялась на сцене.

В юбилейный 2008 год, когда отмечалось 500-летие Марина Држича, на фестивале в Дубровнике можно было увидеть все его пьесы в исполнении различных театральных коллективов – как хорватских, так и иностранных. Через шесть лет – в 2014 году – на 65-х Дубровницких летних играх к комедии «Дундо Марое» обратился художественный руководитель фестиваля Крешимир Доленчич, представивший оригинальное прочтение своеобразной «фрески современности», перенеся действие комедии в нынешний Дубровник. Над текстом новой версии работали драматург Мила Павичевич, консультант по языку Лада Чале Фельдман, сценография – Динки Еричевич [6]. В спектакле время происходящего действия не было точно обозначено – очевидно, XX век. В костюмах персонажей Дорис Кристич и реквизите ощущалась явная эклектика: так, в пространство Држичевой поляны въезжал красный «Опель» периода Второй мировой войны. Играть на этой площади, среди старинных дубровницких зданий – особая честь! Как правило, здесь выступают самые значительные театральные коллективы.

Спектакль начинался с появления Дундо Марое (Марко Мартинович) и Бокчило (Никша Бутиер) – по-крестьянски нагловатого телохранителя-бандита с пистолетом. Сын Маро (Филип Детелич) – типичный мот, живущий в атмосфере роскоши и чувственных удовольствий. К ним стремится и его отец, который хочет перенять опыт сына, заигрывая с девушками – работницами итальянских кофеен, которые в спектакле заменяют трактирщиков. Баба (Перица Мартинович) выходила перед публикой увешанная пакетами с одеждой модных брендов, демонстрируя свое страстное желание быть привлекательной на старости лет. Вот такие уроки нравственности она может преподать Пере (Ника Бурджелис).

Ведущий носитель действия в комедии – слуга Помет, яркая, неповторимая фигура, некий идеальный тип человека, но, к сожалению, в данной версии спектакля он отступает на второй план. Его играл Франо Машкович так, словно герой устал от жизни. Он вяло произносил монолог к избалованному желудку, ради чего герой трудится, «служит ему одному верой и правдой». А ведь Марин Држич в пьесе с раблезианской сочностью утверждает земные радости, свойственные мироощущению человека эпохи Возрождения. В этой трактовке данный персонаж не выглядит далеким предком Фигаро, еще не выступающим против своего хозяина, но уже и не пресмыкающимся перед ним. Его рассуждения о назначении человека и о том, что каждый должен уметь приспособливаться, звучат декларативно. Он напоминает скорее вздыхающего лирика. В спектакле бойкая служанка Лауры Петруньела (Срджан Шимунович), чья остроумная роль отмечена ярким простонародным колоритом, особенно удалась актрисе, создавшей образ озорной, шаловливой, находчивой девушки, с которой флиртует Помет.

В комедии драматург в ярких метких высказываниях Помета разоблачает пороки и недостатки своих современников, высказывает мысли о дубровницком обществе, но эту роль обличителя К. Доленчич вверяет другому персонажу. В новой версии пьесы на протяжении всего действия присутствует нищий. Он собирает бутылки, ходит между персонажами – он безмолвный свидетель происходящего. Может быть, это своеобразный призрак автора. Куртизанку Лауру играла Ксения Маринкович, употребляя чаковское наречие, как истинная корчуланка, создав образ дубровницкой примадонны, а ей вторил Никша Кушель в роли Уго Тудешака. Он был таким плейбоем, прекрасно демонстрируя свои вокальные способности.

Появление ростовщика Сади походило на номер из эстрадного шоу, при этом в данной постановке эту роль играла известная актриса Дорис Шарич Кукулица, которая изображала мафиозную особу, вставлявшую в свои реплики русские словечки, говоря с русским акцентом. И еще одна примета современной жизни Дубровника – это нескончаемый поток туристов, сверкающих объективами фотоаппаратов. Доленчич своей трактовкой хотел подчеркнуть, что засилье кафе, ресторанов и сувенирных лавок стирает душу города, превращая его в «ярмарку туризма». Процессией туристов руководит на протяжении всего спектакля типичный гид для всех времен и народов (его роль исполняет Сিনিша Ружич), который в финале пытается вспомнить монолог Негроманта, но его прерывает загадочный нищий, сбросив капюшон плаща, произнося известный философский монолог о людях истинных («назбиль») и не-людях («нахвао»). Крешимир Доленчич завершает свой спектакль этим прологом, полным трагизма, обращаясь к зрителям, своим современникам, крича о неблагополучии современного общества. Држич высмеивает человеческие пороки, спрашивая зрителей: что можно ожидать от дикарей, кроме дикости и жестокости? Ведь отрицательные персонажи утрачивают высшее достояние человека – разум. Тогда они подобны зверю. В этом спектакле явственно проявлялось

понимание сути бездуховности нынешнего времени, но у зрителей возникло ощущение горечи по ушедшему театру Марина Држича.

Современным режиссерам необходимо помнить: заслуга М. Држича в том, что он показал путь становления человека эпохи Ренессанса как напряженную борьбу героя, стремящегося во всей полноте утвердить и реализовать себя в жизни.

#### Список литературы

1. Гавелла Б. Драма и театр. – М., 1976. – 216 с.
2. Дробышева М. Хорватский театр // Вечерний Ленинград. – 1982. – 20 апр. – № 90 [16680].
3. Katičić R. O Držićevu jeziku pedeset nakon Rešetara // Forum. – 1989. – Br. 9–10.
4. Пантић М. «Велики смијех» Марина Држића у своме времену и данас // Глас. – Београд, 1984. – Књ. 12. – С. 12–16.
5. Rešetar M. Uvod // Djela Marina Držića. Stari pisci hrvatski. – Zagreb, 1930.
6. Seferovic S. Dundo Maroje istinita freska današnjice // Slobodna Dalmacija Kultura. – 2014.11.08.

### **Язык Scots и средства его реализации в шотландской урбанистической поэзии XV–XVII веков**

В статье рассматриваются языковые средства создания шотландского национального колорита на материале «эдинбургского текста» в поэзии шотландских макаров.

The article concerns the Scottish language means in order to create the national coloring on the basis of the “Edinburgh text” in the makars’ poetry.

Ключевые слова: урбанистическая лирика, «эдинбургский текст», шотландские диалекты, шотландский язык, шотландизмы, комическая элегия, макары, национальный колорит.

Key words: urban lyric poetry, “Edinburgh text”, Scottish dialects, Scots, scotisms, comic elegy, makars, national coloring.

Считается, что с развитием английского национального языка территориальные диалекты превратились в бесписьменные диалекты; между тем, язык Шотландии Scots является языком шотландской нации и используется в письменности. Независимость языка Шотландии Scots доказывается историческими фактами. Государственный национальный и литературный язык Scots возник в конце XIII – начале XIV веков, в период, когда национальный язык Великобритании ещё не сложился. Статус языка Шотландии Scots определяется как сосуществование совокупности местных диалектов разного происхождения и сложившегося литературного национально ориентированного стандарта Scots. Со средневековья вплоть до наших дней язык Шотландии ярче всего проявился в поэзии в XIV–XV веков, но наибольшего расцвета шотландская литература достигла в конце XV – начале XVI веков – в период, который впоследствии стали называть «золотым веком» шотландской поэзии [3, с. 172].

Стихосложение для средневековых шотландских поэтов являлось ремеслом. Поэт и мастерской, по их мнению, занимались одним и тем же. Поэма являлась подобием высокого здания, язык служил строительным материалом, а сам поэт выступал в роли зодчего. Вот почему в языке Scots существует особый термин «макар» (makar), обозначающий «поэта-ремесленника», того, кто создаёт стихи, человека, создающего вещи для других, придающего им форму, которую человечество способно оценить. Первые макары, творившие в последней четверти XV века, хорошо знали Эдинбург и связывали свои произведения с событиями, происходящими в шотландской столице. Так начинает развиваться шотландская урбанисти-

ческая поэзия, описывающая различные аспекты жизни в городах на шотландском языке Scots с частым использованием диалектизмов. В лирике урбанистов возникает образ «тёмного, мрачного города»: ночного – загадочного – или наоборот, грязного и гибнущего. Одним из первых шотландских макаров-урбанистов является Уильям Дунбар (William Dunbar). Одна из его поэм “To the Merchants of Edinburgh” полна живых описаний Эдинбурга. Темой этого произведения явилось отсутствие гражданской сознательности, в особенности в среде купеческой элиты, а также шум, грязь и вонь улиц: “Quhy will ye, merchantis of renoun/ Lat Edinburgh, your nobill toun / For laik of reformation”; “For stink of haddockis and of scattis/ for cryis of carlingis and debaittis/ For feusum flyttinis of defame”; “At your Hie croce quhar gold and silk/ Sould be, thair is bot crudis and milk”; “Your burgh of beggeris is ane nest/ To schout thai swetyouris will not rest/ all honest folk they do molest”; “Sa piteuslie thai cry and rame”; “Through streittis nane may mak progress; “for cry of cruikit, blind and lame” [5, с. 138]. Поэма написана на созданном искусственном языке Лаланс (Lallance), совмещающем в себе черты языка метрополии и одного из шотландских диалектов, а именно, диалекта области Лотиан (Lothian) с центром в Эдинбурге и нортумбрийского английского диалекта. Это языковое образование призвано было служить таким образом, который, с одной стороны, понятен всем жителям Великобритании, а с другой стороны, отражает местные диалектные тенденции. В приведённом выше отрывке можно проследить такие тенденции на разных языковых уровнях. Например, орфографические и фонетические особенности проявляются следующим образом (в сопоставлении с современным английским языком): lat – let, nobill toun – noble town, laik – lack, cruikit – crooked, schout – shout, streittis – streets; sa – so, piteuslie – pityesly, thai – they; hie – high, croce – cross; лексические особенности: stink – smell, quhar – there are; грамматические особенности: merchantis, haddockis, scattis, cryis, carlingis, debaittis (образование множественного числа при помощи суффикса – is вместо английского – (e)s).

В поэме У. Дунбара представлена жизнь старого Эдинбурга, описание которого возможно породило в шотландской литературе такое понятие, как «эдинбургский текст». Эдинбургскую тему в шотландской литературе продолжают такие поэты-урбанисты, как Алан Рэмсей, Роберт Фергюссон, Джеймс Томсон, Джон Дэвидсон и другие. Роберт Фергюссон (Robert Fergusson) не только стоял у истоков становления шотландской поэзии как поэзии независимого литературного уровня, но и внес в литературный мир новый жанр – комическую элегию. Традиционно, элегия – это стихотворение с характером задумчивой грусти [1, с. 1110], однако элегия Р. Фергюссона приобретает противоположный оттенок, так как в ней автор даёт сатирическую оценку описываемого события. «Стандартный Габби», традиционная строфа шотландской поэзии XVII века, приобретает новое звучание в поэзии Р. Фергюссона. Используя данную строфу, Р. Фергюссон по-новому разрабатывает урбанистическую тему (шестистрочная строфа

(ааав): в первых четырёх строках дается описание события, а в двух последующих иногда появляется сатирическая оценка происходящего). Одной из особенностей, которые привнёс Р. Фергюссон, является создание произведений на основе недавно произошедших событий, с употреблением топонимов. В итоге стихотворения приобретали публицистический статус. «Топоним с присущим ему специфическим значением хранит в себе определенную информацию, то есть указывает на некоторый сюжет. Он может служить маркером разного рода аллюзий, сигналом, вызывающим в памяти читателя определенные ассоциации и тем самым раздвигающим рамки текста, в котором находится» [цит. по: 2, с. 197]. О веселой жизни Старого Эдинбурга Р. Фергюссон рассказывает в своих стихотворениях: «Свежие устрицы» (Caller Oysters, 1772), «День рождения короля в Эдинбурге» (The King's Birthday in Edinburgh, 1772), «Веселые рождественские деньки» (The Daft Days, 1772). Все эти произведения написаны на шотландском языке Scots с вкраплением диалектизмов. Он использует их в качестве средств выразительности для создания местного колорита и для передачи особенностей речи жителей определённой местности. В полной мере в его произведениях отображены шотландские диалекты. Многообразие диалектной речи выражает себя в городской жизни: народных гуляниях, ярмарках, праздниках и так далее. Наиболее ярким произведением такой тематики является поэма «Ярмарка в День всех Святых» («The Hallow Fair»). В поэме автор передает атмосферу праздничной ярмарки, которая проходит 12 ноября 1772 года. В поэме присутствует образ рассказчика, все события описываются от его лица. Однако в «Ярмарке» есть и другие персонажи, речь которых окрашена по-другому. Например, речь торговца Сани, говорящего на абердинском диалекте, фонетические особенности которого выражаются следующим образом: в открытом слоге *a* произносится [o:] – shame [ʃo:m], lane [lo:n], дифтонг [ei] как [ja:] – sake [kja:k]. Буква *e* в закрытом слоге как [ɪ]: nest [nist], edge [idʒ], диграфы *ee*, *ea* реализуются как [e:], bead [be:d], meal [me:l], буква *o* в открытом слоге произносится как [o] – bone [bon], rope [rop], home [hom], диграф *oi* произносится [u:] – voice [vu:s], диграф *oo* произносится good [gid], hood [hid], blood [blid], bloom [blum], губно-губной сонант [w] не произносится в словах, например, sweep [su:p] [3, с. 156–159]. В стихотворении для создания реалистической картины эдинбургской жизни абердинский диалект торговца представлен при помощи фонетического принципа письма (fa вместо wha "кто", guid вместо gude, good "хороший", weyr вместо wire "металлические снасти", leem вместо loom "инструмент"). «Here Sawny cries, frae Aberdeen; / 'Come ye to me fa need: / 'The brawest *shanks* that e'er were seen/ 'I'll sell ye cheap an' guid. / 'I wat they are as proddy hose / 'As come fae weyr or leem: / 'Here tak a rug, and shaw's your pose: / 'Forseeth, my ain's but teem / 'An' light this day» [6, с. 5]. «Ярмарка в День Всех Святых» состоит из тринадцати строф и является собой подробный рассказ о Шотландии. В первых строках кратко описывается сама ярмарка: «At Hallowmas, whan nights grow lang, / And starnies

shine fu' clear, / Whan fock, the nippin cald to bang, / Their winter hap-warms wear, / Near Edinbrough a fair there had, / I wat there's nane whase name is, / For strappin dames and sturdy lads, And cap and stoup, mair famous / Than it that day» [6]. Четыре следующие строфы посвящены описанию горожан, веселящихся на народном празднике. «Here country John in bonnet blue, / An' eke his Sunday's claise on, / Rins after Meg wi' rokelay new, / An' sappy kisses lays on» [6, с. 6–7]. Большое количество шотландизмов используется поэтом для описания предметов национальной одежды: (bonnet – берет, rokelay – длинная юбка до пят), шотландских торговцев (charman – коробейники, tinklers – медники, cairds – лудильщики). Для обозначения мужского пола «lads» на ярмарке, поэт использует такие шотландизмы, как: billies (парни), carles (мужики), соofs (простаки), landloupers (бездельники) [6; 7]. Используются также и диалектные метафоры для установления ассоциативных связей, которые позволяют представить субъектное отношение индивида к миру, его видение и трактовку определённого фрагмента действительности (nippin cald, the sun began to keek) [6; 7]. Диалектная метафора является носителем народных стереотипов, результатом взаимодействия культурного и социального опыта народа [4, с. 172]. Р. Фергюссон демонстрирует не только особенности шотландского языка Scots – диалект равнинных районов Шотландии, и северное наречие представлены в «Ярмарке» во всем многообразии.

Итак, шотландские поэты-урбанисты открывают читателю многообразие шотландского языкового мира, живую речь шотландской столицы XV–XVII веков. Тип слова, выбираемый поэтами, в частности диалекты Scots, являются не только средством создания национального колорита шотландского мира, но и получают статус литературного языка Scots.

#### Список литературы

1. Бродский Н., Лаврецкий А., Лунин Э. и др. Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. – М., 1925.
2. Варганова О. А. Англоязычные топонимы и их стилистический потенциал в поэзии: дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1994. – 226 с.
3. Денисова Е.А. Язык Шотландии Scots как продукт внешних и внутренних взаимодействий: дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2010. – 246 с.
4. Овчинникова Л.Н. Диалектная языковая картина мира в социально-культурном аспекте // Политическая лингвистика. – 2006. – № 18. – С. 170–180.
5. Dunbar, W. The Complete Works. – Rochester, 2004. – [Электронный ресурс]: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/conlee-dunbar-complete-works-poems-comic-satiric-and-parodic>
6. Fergusson, R. Poems. The Makars' Literary Tour. – Edinburgh: Scottish Literary Tour Trust, 2003. – [Электронный ресурс]: <http://www.edinburghliterarypubtour.co.uk/makars/fergus/fergusson.pdf>
7. Warrack, A. Chambers Scots dictionary, serving as glossary for Ramsay, Fergusson, Burns, Scott, Galt, minor poets, kailyard novelists, and a host of other writers of the Scottish tongue / comp. by A. Warrack; with an. introd. a. dialect map by W. Grant. – Latest repr. – Edinburgh: Chambers, 1984. – 717 p.

### **О хронотопе города-музея в романе Альфреда Кубина «Другая сторона»**

В статье анализируется проблематика города в романе «Другая сторона» (1909) австрийского художника и писателя Альфреда Кубина. Вводится понятие гротескно-фантастического хронотопа, рассматривается хронотоп города-музея, который обнаруживает очевидные параллели с Мюнхеном на рубеже XIX–XX столетий. При этом мюнхенский контекст романа не ограничивается архитектурными или художественно-историческими деталями из жизни города, но становится частью литературного эксперимента, в котором находят отражение устремления формирующейся в этот период авангардистской мысли.

The article deals with the problematic of the city in the novel “The other side” (1909) by the Austrian artist and writer Alfred Kubin. A concept of the grotesque-fantastic chronotope is introduced. In particular is discussed the chronotope of the city-museum, showing a lot of parallels to Munich at the turn of the century. The Munich context of the novel is not limited on architectural, art or historical details, but occurs as a part of the literature experiment, reflecting the ideas of avant-garde, emerging in this period.

Ключевые слова: австрийская литература, А. Кубин, хронотоп, гротеск, город, музей, авангард.

Key words: Austrian literature, Alfred Kubin, chronotope, grotesque-fantastic, city, Munich, museum, avant-garde.

В исследовательской литературе о фантастическом романе австрийского художника и писателя Альфреда Кубина (1877–1959) «Другая сторона» (1909) не раз ставился вопрос, связанный с генезисом образа города [13, с. 25]. Дело в том, что город Перле, столица расположенного в азиатской пустыне Царства грез, куда отправляется по приглашению школьного друга Патеры художник-рассказчик, предстает в начале романа как некая утопия, элитарное поселение, сродни тем колониям художников, что возникали в Европе на рубеже XIX–XX столетий. Обнесенное гигантской стеной с единственным входом, это затерянное в глуши государство, состоящее, по сути, из единственного города и его предместья, было задумано как место прибежища «для тех, кто не доволен современной цивилизацией» [4, с. 10]. Перле, напоминая рассказчику города Центральной Европы, в то же время «разительно» [4, с. 50] отличается от них. Эти отличия связаны не только с погодными и природными особенностями (отсутствием солнца и яркой зелени), но обусловлены в том числе особой синтетичной формой города, и, соответственно, его истории.

Синтетизм городского пространства у Кубина складывается, вероятно, под влиянием популярного в этот период феномена совокупного произведения искусства (*Gesamtkunstwerk*), который в начале XX века тяготеет к обретению архитектурной формы [15, с. 81–92]. Как мозаика, Перле возникает из сочетания всевозможных градостроительных «цитат»: венского кафе и зальцбургского театра, баварской молочной и швабской мельницы, а его архитектурная доминанта – резиденция Патеры – составлена из фрагментов Эскориала, Бастилии, древнеримских арен, Тауэра, Пражского замка, Ватикана и Кремля, в миниатюре копируя гибридную природу фантастического урбанизма Патеры. В дополнение к архитектурным сооружениям полисемантизм городского пространства формируется благодаря насыщенной культурно-исторической парадигме, позволяющей усматривать в романе отсылки к Венеции, Зальцбургу, швейцарской колонии Монте-Верита или сообществу художников в Мурнау, к чешскому Лейтмерицу, родине Кубина, а также к Мюнхену. Объединяя столь разнообразные городские контексты, Кубин преследует цель создания своего рода мегаполиса как места сохранения и бытования европейской культуры, для того чтобы затем одним махом с ней покончить. Практически две трети романа посвящены подробному описанию сцен тотального разрушения Царства грез и его столицы; на месте города остаются лишь горы мусора, ил, кирпичный бой. Такая стратегия развертывания событий в романе обнаруживает очевидные пересечения с идеологией авангарда, значимые представители которого, прежде всего, Василий Кандинский, Франц Марк, Марианна Веревкина находились в тесном контакте с Кубином и на рубеже XIX–XX веков проживали, как и он, в Мюнхене. Мы попытаемся выявить связь между Мюнхеном как одним из составных элементов городского пространства в «Другой стороне» и той художественной формой, которую обретают мюнхенские культурно-исторические реалии на страницах романа.

Для осмысления этой трансформации целесообразно ввести понятие гротескно-фантастического хронотопа, которое возникает с опорой на работу немецкого литературоведа М. Мая «Распалась связь времен» (2006) [23]. Исходя из положений Бахтина, отраженных в его труде «Формы времени и хронотопа в романе» [1], а также отдельных положений из работ Г. Башляра, У. Эко и М. Фуко, Май формулирует понятие фантастического хронотопа, гетеротопичного и гетерохронного (Фуко) одновременно, то есть отличающегося альтернативными пространственно-временными формами. Добавляя к понятию фантастического хронотопа уточнение «гротескный», мы хотим тем самым, во-первых, указать на лежащий в основе его образования формальный принцип, состоящий в соединении разнородных пространственных элементов между собой (целого и части, отдельных частей, внутреннего и внешнего пространств, разделенных границей), во-вторых, на связь романских превращений с явлениями и событиями современности и на присущую им сатирическую коннотацию. Основной прин-

цип возникновения гротескно-фантастических трансформаций города в романе связан с процессом взаимопроникновения города как целого и его отдельных составляющих элементов, осуществляемым за счет упразднения внешней «оболочки» различных городских учреждений и переноса их качеств и свойств на все городское пространство. В результате таких превращений формируются разнообразные гротескно-фантастические хронотопы: хронотоп города-замка и города-архива, города-борделя, города-зоосада, города-театра, а также города-музея, который обнаруживает в романе очевидную связь с Мюнхеном.

Хронотоп города-музея, возникающий в «Другой стороне», отражает, прежде всего, общие для этого периода тенденции, связанные с критикой самой институции музея, с призывом к его упразднению в пользу эстетизации частной жизни человека. «Музеев, картинных галерей и т.д. здесь нет. Художественные сокровища не собираются в специально отведенных для них местах, но по отдельности вы можете встретить выдающиеся вещи. Все они распределены по различным владельцам и составляют, так сказать, часть нашего повседневного обихода» [4, с. 20], – сообщает агент основателя Царства грез Патеры художнику в преддверии поездки. Тема полного отказа от институции музея в Царстве грез Кубина, вероятно, восходит к популярной книге Юлиуса Лангбена (1851-1907) «Рембрандт-воспитатель» (1890), входившей в состав личной библиотеки автора в Цвикленте. В параграфе «Музы и музеи» Лангбен отмечает: «Тазики парикмахеров – принадлежность парикмахерских, глаза – головы человека, а картины – достояние церквей, государственных учреждений и частных домов! Поэтому не стоит вкладывать столько пристрастия и средств в методичное упорядочивание кладовых; лучше украшать собственный дом и собственную жизнь, в соответствии с сегодняшними условиями» [27, с. 18]. В мюнхенской культурно-исторической ситуации эта тенденция получает выражение в эстетике основанного здесь в октябре 1907 года «Объединения немецких ремесленников», или «Веркбунда», пропагандирующего максимальное сближение искусства и жизни, стремящегося удовлетворять насущные потребности человека вещами с высокими художественными качествами. С одной стороны, создавая пространство, где сферы искусства и жизни совмещаются, с другой, доводя эту стратегию до абсурда, Кубин подвергает ее критике, выступая на стороне венского архитектора Адольфа Лооса, который уже в 1900-е годы настойчиво требует «все, что служит какой-либо цели, <...> исключить из области искусства» и преодолеть «самое большое заблуждение», состоящее в том, что «искусство это нечто, призванное служить какой-то цели» [19, с. 101]. (см. также: [20], [21].

Очевидно, что не только общекультурные настроения, но и конкретно-исторические детали способствовали порождению идеи о городе-музее на страницах «Другой стороны». Дело в том, что на рубеже XIX–XX веков за баварской столицей закрепляется устойчивая характеристика «резиден-

ции и музея» [12, с. 126], имеющая своей целью подчеркнуть уникальность городской среды Мюнхена, где в качестве альтернативы промышленному буму других европейских метрополий выступают строительство, туризм и торговля предметами искусства. В романе Кубина рассказчик использует по отношению к Перле то же определение, называя его «не город, а прямо-таки музей», «настоящий Эльдorado для коллекционеров» [4, с. 74]. Столицу Царства грез можно рассматривать как буквальную реализацию метафоры города-музея, включающую в себя не только аспект литературно-художественной интерпретации мюнхенского архитектурного эклектицизма, но и критику «города искусств», вскрывающую истинное положение дел в культурной жизни баварской столицы. На протяжении почти целого столетия каждый из баварских королей вносил свой вклад в формирование «культурной столицы» Германии, центральная часть которой соединила в себе и архитектуру эпохи античности, и флорентинского возрождения, и английской готики [12, с. 126]. В романе разнообразие стилей Кубин демонстрирует, прежде всего, в иллюстрациях к нему, на которых средневековые здания на узких улочках и старый женский монастырь в готическом стиле соседствуют с римским амфитеатром, итальянской кампанилой, классицистическим дворцом, буддистским храмом и романскими башнями тюрьмы.

Утвердившееся в исследовательской литературе представление о Мюнхене как одном из ведущих культурных центров Европы наряду с Парижем, Берлином и Веной может быть принято с большой оговоркой. Известный художественный критик Ханс Розенхаген публикует в апреле 1901 года в мюнхенской газете «Der Tag» две статьи под провокативным заголовком «Упадок Мюнхена как города искусств», где критикует ошибки баварской политики, упрекая ее в недостаточной поддержке мюнхенского сецессиона, переезде выдающихся мастеров Макса Слефогта (1868–1932) и Ловиса Коринта (1858–1925) в Берлин и, в целом, в консерватизме, препятствующем развитию современного искусства. Уже на тот момент Розенхаген беспощадно констатировал, что Мюнхен «утратил свою ведущую роль в немецкой художественной жизни» [26]. Однако нападки Розенхагена, вызвавшие бурю негодования среди горожан, для которых титул города искусства составлял часть коллективной идентичности [10] были небезосновательны. Как показывают факты, в начале XX века действительно ощущается заметное отставание мюнхенской художественной жизни от современных тенденций в искусстве: к 1900-м годам в Мюнхене еще ни разу не выставлялись французские импрессионисты, немецкие импрессионисты Макс Либерман (1847–1935), Ловис Коринт и Макс Слефогт успехом здесь не пользуются, в жанре портрета главенствует старомодная школа Франца фон Ленбаха (1836–1904) (см.: [11, с. 34]). Основанное Кандинским в 1901 году объединение «Фаланга», пытаясь оживить консервативную атмосферу города, выставляет неоимпрессиониста Поля Синьяка (1863–1935), планирует выставку Камиля Писсаро (1830–1903), однако

этому замыслу не суждено осуществиться ввиду малого интереса публики. «Фаланга» Кандинского вынуждена прекратить свою работу в 1904 году в связи с отсутствием успеха у общественности. Как замечает один из мюнхенских критиков того времени Х. Вольф, «интерес к современному искусству был повсеместно выше, чем в баварской резиденции» [11, с. 41]. «Если пролистать художественные журналы тех лет и прочесть отчеты о выставках и государственных художественных приобретениях в Мюнхене, то наткнешься на давно забытые имена», - замечает В. Громан [11, с. 41]. О похожей ситуации в городе грез сообщает художнику агент Патеры Гауч: «При этом я не помню, чтобы была приобретена хотя бы одна картина, статуя или какой-либо иной предмет искусства, созданные в наши дни» [17, с. 17]. (В переводе Белокурова, в отличие от немецкого оригинала, где использовано сочетание «*neueren Ursprungs*», стоит «после шестидесятих годов минувшего столетия» [4, с. 20]). В письме своему другу Фрицу рассказчик констатирует: «Да, милый мой, мы очень консервативны, наши ремесленники – специалисты по починке и реставрации. В каждом пятом доме располагается антикварная лавка; здесь живут торговлей старьем» [4, с. 74].

На состояние стагнации в художественной жизни указывает и своеобразная «временная» граница, установленная в этом молодом государстве: в Царство грез запрещен ввоз предметов, созданных позднее 60-х годов XIX века. С 60-ми годами XIX века связана череда трагических событий, приведшая к прекращению существования любимой Кубином «старой Австрии». В результате битвы под Кёниггрецем 3 июля 1866 года Австрия потерпела поражение от прусских войск и была исключена из Германского союза. Это повлекло за собой изменение внутривосточной ситуации в стране, резко обострился национальный вопрос, что в 1867 году привело к образованию двойственной монархии Австро-Венгрии. Наряду с «габсбургской» семантикой эта временная граница обнаруживает очевидную искусствоведческую интерпретацию. Именно с 1860-ми годами традиционно связывают появление первых примет французского импрессионизма, родоначальника «современной» школы в живописи, которая не угодна в стенах Перле так же, как и в Мюнхене начала XX века. Работа Клода Моне под названием «Импрессия, восход солнца» (1872) дала имя новому стилю в искусстве, однако отчетливые признаки разрыва с академической школой возникают уже в работах Эдуарда Мане «Музыка в Тюильри» или «Завтрак на траве», относящихся к началу 60-х годов XIX века.

Учитывая намеченный в романе колорит, ограничивающая Царство грез гигантская стена с единственными воротами является не только материальной границей между миром обыденного и фантастического, но и символом изоляции, бегства от прогресса. В этом ключе в ином свете предстает и охватившая государство Патеры сонная эпидемия, якобы вызванная специальным микробом [4, с. 178] и неумолимо наступающая людей за исполнением их каждодневных обязанностей. Два следующих друг

за другом в тексте «крупных плана» разоблачают обоих «творцов» империи Патеры: по-филистерски отгораживающийся от мира в собственной постели художник-рассказчик, созерцающий перед сном развеваемые ветром денежные купюры, наделен не меньшим комизмом, чем его коллега, плут и мошенник Кастрингиус, уснувший за карточной игрой и зажавший в своей «клешне» символический знак самого себя – бубнового валета, за которым значатся качества плута и мошенника. Тема искусства и денег имеет в романе статус лейтмотива: художник соглашается на поездку в Царство Патеры и начинает верить в его существование после получения денежного чека; в Царстве грез он впервые получает работу с постоянным гонораром, здесь же у него неожиданно пропадают все деньги.

Кроме того, на фоне неприятия городом новых веяний в серьезной живописи, в Мюнхене на рубеже веков отчетливо проявляется тенденция к формированию индустрии массового искусства, рассчитанного на широкого потребителя и удовлетворяющего его вкусам. Эта тема находит отражение еще в новелле Манна «Gladius dei» (1902), вошедшей в сборник «Тристан» (1903), для которого Кубин выполнил иллюстрацию обложки [21]. Искусство, востребованное горожанами в новелле Манна, – это фотографии, репродукции, реплики и вариации известных работ прошлого, выставленные в лавке Блютенцвайга, которые отражают подражательность художественной жизни города. Проблему копии и оригинала, подражания и истинного искусства Кубин иронично обыгрывает в мотиве несуществующих или выдуманных художественных сокровищ, циркулирующих в Перле наряду с ценнейшими памятниками живописи. Бронзовая статуэтка эпохи Возрождения «Мальчик на быке», которую художник-рассказчик обнаруживает в одной из антикварных лавок Перле и восторженно делаясь новостью со своим другом-коллекционером, приписывает итальянскому художнику Челлини, является на самом деле трансформацией его знаменитой скульптуры «Ганимед», изображающей мальчика на лебеде. В свою очередь, выдаваемая здесь за подлинное произведение Грюневальда картина «Семь смертных грехов пожирают агнца», о «существовании которого никто не подозревает» (77), является на самом деле вариацией полотен Босха – тондо «Семь смертных грехов» (1475–1480) и «Мессы святого Григория», составляющей лицевую часть триптиха «Поклонение волхвов» (ок. 1510) [18, с. 42].

Нашлось место на страницах романа и для сведения личных счетов автора, возмущенного появлением в Мюнхене карикатур на его собственные работы. Многократно упоминающиеся названия и тематика работ художника местного журнала Николая Кастрингиуса, среди которых «Ганец на яйцах» или «Орхидея, оплодотворяющая эмбрион», казалось бы, напоминают работы из раннего подражательного периода творчества самого автора. Однако негативное отношение рассказчика к своему единственному коллеге, его страсть к карточным играм, отталкивающая внешность, сомнительные подробности личной жизни наводят на мысль о том, что

речь идет, скорее, не об alter ego Кубина, а о его мюнхенском «двойнике», некоем Вилли Гайгере, в работах которого современники усматривали пародирование работ Кубина [14, с. 51–52]. Говорящее имя Кастрингиус, образованное от глагола кастрировать и указывающее на особенности творчества героя, вероятно, возникло под воздействием работы «О духовном в искусстве» Кандинского, манускрипт которой был знаком Кубину еще до публикации. По свидетельствам Кандинского, эта работа возникает из разрозненных заметок, которые он собирал на протяжении более десяти лет [9, S. 5]. В письме Кандинскому от десятого февраля 1909 года Кубин, в частности, отмечает по поводу сочинения: «А теперь о манускрипте! Он мне необыкновенно понравился; мысли в высшей степени оригинальны, они исходят отчасти из самых глубин» [8, S. 239–240].

Согласно Кандинскому, один из типов искусства обладает пробуждающей, пророческой силой, в то время как другой тип отражает в художественной форме лишь атмосферу эпохи: «Такое искусство, которое не содержит в себе потенций для будущего, которое является лишь дитем времени и никогда не дорастет до того, чтобы стать матерью будущего, - кастрированное искусство. Оно недолговечно и погибает морально в тот момент, когда меняется породившая его атмосфера» [16, с. 26].

Обращаясь к образцам старого искусства, а также к подражаниям и репликам, нацеленным на удовлетворение вкусов массового потребителя, Манн и Кубин поднимают проблему развития мюнхенского искусства, констатируя отсутствие в нем новизны, свежести, духа времени. Иллюстрированный журнал «Зеркало грез», издаваемый в Перле, занят скупкой и перепечатыванием старинных гравюр, и его редактору, обратившемуся за профессиональной помощью к новоприбывшему художнику, не хватает новых и интересных образов. Пользуясь спросом у масс копий, репликам, подражаниям в магазине Блютенцвайга у Манна соответствует «старье» и художественный «хлам» в антикварной лавке старьевщика Блуменштиха<sup>1</sup> в романе Кубина. Густав Майринк в своем прозаическом фрагменте «Тайный император» («Der heimliche Kaiser», 1907) иронично называет Мюнхен «городом искусств с пуговицами из оленьих рогов» [24, с. 315], желая подчеркнуть тем самым доморощенный, провинциальный характер здешней художественной жизни. Именно на оленьи рога, необходимые для изготовления одной из деталей баварского национального ко-

---

<sup>1</sup> «Говорящее» имя владельца художественного магазина в новелле Манна «Gladius dei» Блютенцвайг (от нем. Blüte – цветение, процветание) указывает на прибыльность и успешность его дела, связанного с торговлей предметами искусства. Это имя обнаруживает своеобразный аналог у Кубина. Именем Блуменштих (ср. нем. Blume), отсылающим тому же семантическому полю, в романе названы сразу два персонажа – владелец антикварного магазина Макс, и банкир Альфред, обладатель богатой частной коллекции живописи, в результате чего тема искусства и денег возникает в двойном свете: истинное искусство принадлежит богатым.

стюма – его пуговиц, наталкивается и старьевщик у Кубина, занятый поиском для художника актуального плана города, который так и не был им обнаружен.

На ощутимый застой художественной жизни в «городе искусств» реагирует в тот же период Василий Кандинский, публикуя в 1909/10 гг. в петербургском журнале «Аполлон» свои «Пять писем из Мюнхена». Особенно примечательно в этой связи первое письмо Кандинского, в котором Мюнхен предстает в образе «уснувшего музея», перекликаясь с «сонным» миром Царства грез в романе Кубина. В начале своего письма Кандинский обращается к внешней, архитектурной составляющей Мюнхена, погрузившегося в летаргический сон: «Окруженный валами и глубокими рвами, спит будто бы художественный Мюнхен. Глаза стороннего зрителя или случайного туриста встретят ту же железно-стеклянную крепость Glaspalast'a, то же безокое здание Secession'a, тот же удушающий мрачной роскошью Künstlerhaus. И будто бы те же тысячи картин висят и в Glaspalast'e, и в Secession'e на все времена, и так же хронически пуст Künstlerhaus» [3, с. 17].

От картин спящего городского пространства Кандинский переходит к конкретному образу музейного зала. Образы спящих персонажей, показанных крупным планом, выстраивают аллюзии на известную сказку Шарля Перро «Спящая красавица». «Вернувшись год назад в Мюнхен, и я тоже нашел все на своих местах. И мне показалось: вот настоящее, а не сказочное Сонное Царство, где спят картины на стенах, служители – в углах зал, публика – с каталогами в руках, художник – с той же широкой мюнхенской кистью, критик – с пером в зубах, а покупатель – так тот не доходит больше до секретариата, куда раньше носил без усталости деньги, потому что и его, как в сказке, захватил сон на пути к месту» [3, с. 17], – продолжает русский художник.

Кандинский, как и Кубин в «Другой стороне», создает герметичное пространство города, отгороженное от внешнего мира и от хода истории. Эта пространственно-временная изоляция и мотив сна, в обоих случаях отсылающий к известной сказке Перро, отражают тот дух консерватизма, который симптоматичен в том числе для мюнхенского искусства.

Контекст вырождения и гибели искусства, обнаруживающий свой претекст в ситуации мюнхенской художественной жизни на рубеже XIX–XX столетий, дополняется в романе картинами глобального разрушения старого мира, которое, согласно представлениям проживавшего в те времена в Мюнхене Кандинского, ассоциируется с образом разрушающегося города. При этом для Кандинского участие внешних сил в процессах разрушения представляется излишним, и разрушающая сила выступает величиной метафизической. «Человечество действительно живет в таком духовном городе, где внезапно проявляются силы, с которыми не считались духовные архитекторы и математики. Тут, как карточный домик, рухнула часть толстой стены; там лежит в развалинах огромная, достигавшая небес,

башня, построенная из многих сквозных, как кружево, но «бессмертных» духовных устоев. Старое забытое кладбище сотрясается, открываются древние забытые могилы, и из них поднимаются позабытые духи» [2, с. 25], – пишет он в своей работе «О духовном в искусстве». Как и у Кандинского, разрушение города в романе Кубина приобретает формы загадочного, необъяснимого процесса, внезапного распада и уничтожения материи. Под его влиянием в Перле сгорает архив, обрушивается мост, обваливается фасад дворца, разверзается лабиринт подземных ходов и тонет озерный храм со всеми его сокровищами.

В свою очередь итальянский футурист Томмазо Маринетти отождествляет гибель старого мира с разрушением музея как скопища старых, отживших свой век культурных ценностей. В манифесте, опубликованном в газете «Фигаро» («Le figaro») 20 февраля 1909 года, за несколько месяцев до выхода в свет «Другой стороны», Ф. Т. Маринетти провозглашает музеи «общественными дортуарами, где одни тела обречены навечно покоиться рядом с другими, ненавистными или неизвестными» [6, с. 8], где происходят «взаимные зверства художников и скульпторов, убивающих друг друга линиями и красками в том же музее» [6, с. 8]. Называя Италию «рынком старьевщиков» [6, с. 8], Маринетти призывает освободить ее от бесчисленных музеев, которые он сравнивает с кладбищами, где происходит то же смешение множества тел, неизвестных друг другу. Критика музеев включает для Маринетти и критику прошлого в целом, которое он называет «утешением для умирающих инвалидов и узников» [6, с. 9], указывая на пагубность его пустого почитания, из которого выходишь неизменно «изнуренным, уменьшенным, затоптанным» [6, с. 9]. Требуя безжалостной расправы над любыми свидетельствами старого мира, Маринетти призывает футуристов к отчаянным действиям: повернуть каналы для того, чтобы затопить «склепы музеев» [6, с. 9] и разрушить заступами и молотками «фундаменты почтенных городов» [6, с. 9].

Невелика вероятность того, что Кубин был знаком с манифестом футуристов до завершения романа, однако яркие и жуткие метафоры, использованные Маринетти для десакрализации музея и вместе с ним всего, что связано с прошлым, возникают в форме реализованных образов при описании городского апокалипсиса и в романе Кубина. В частности, метафора «общественных спален», трансформированная Кубином в «общественный сон»/Gesellschaftsschlaf [4, с. 211], перекликается с метафорой «общественных дортуаров» у футуристов. Музеализируя городское пространство, а затем разрушая его, Кубин в своем романе соединяет обе концепции, параллельно сформулированные к этому моменту итальянскими и русскими авангардистами.

Особая позиция художника-рассказчика в романе, не только наблюдающего за картинами городского апокалипсиса и фиксирующего их, но и дополняющего их продуктами собственной фантазии, позволяет трактовать его образ в аспекте авангардистской традиции, в которой художнику

отводится центральная роль как в рождении новой вселенной, так и в уничтожении старого мира. Мюнхенский художник Франц Марк формулирует это положение в предисловии ко второму изданию альманаха «Синий всадник» (1912), так и не вышедшего в свет, следующим образом: «Дерзкий разрыв со вчерашним миром – вот суть авантюры творчества. Эта акция составляет великую цель нашего времени – единственную, ради которой стоит жить и умереть. Здесь нет ни малейшей примеси презрения к великому прошлому. Но мы хотим иного; мы не желаем жить, как беспечные наследники, жить прошлым. <...> Наследство промотано; поглощая суррогаты, мир опошляется. И вот мы вторгаемся в новые сферы, мы переживаем великое потрясение – нам предстоит все заново расчистить, сказать, вспахать, исследовать. Перед нами мир – он чист <...> Если мы отважимся идти вперед, мы должны перерезать пуповину, связывающую нас с материнским прошлым. Мир рождает новую эпоху, и встает лишь один вопрос: пора ли уже освободиться от старого мира?» [7, с. 19].

В этой связи дополнительное значение приобретает в романе и образ пустыни, которая отсылает не только к столь популярной в этот период восточной тематике. Пустыня ассоциируется в литературе этого периода и с точкой «ноля», с топосом пустого места, на котором возможно возникновение новой вселенной. Спустя несколько лет именно образ пустыни свяжется русским авангардистом Казимиром Малевичем с рождением обновленного мира, возникающего благодаря усилию попавшей в это «ничто» творческой личности: «В пустыне нет ничего, ушел от мира – ушел от вещи и сутолоки, чтобы по-иному издать крик своего Бога, самого себя, услышать свой говор... Но зачастую отшельники уносят огромный багаж и незаметно для себя расставляют его в пустыне, пустыня перестает быть пустыней» [5, с. 393].

Таким образом, мюнхенский контекст «Другой стороны» не ограничивается архитектурными или художественно-историческими деталями из жизни города. Метафорический ряд романа обнаруживает пересечения с идейно-теоретическими положениями мюнхенского и в целом европейского авангарда, которые облекаются в форму литературного эксперимента.

#### Список литературы

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234–407.
2. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1992. – 108 с.
3. Кандинский В. Письмо из Мюнхена // Аполлон. – 1909. – Окт. – № 1. – С. 17–20.
4. Кубин А. Другая сторона / пер. К. Белокурова. – Екатеринбург, 2000. – 296 с.
5. Малевич К. «Заметки о поэзии, духе, душе, ритме, темпе» // Малевич К. Черный квадрат. – М., 2003. – С. 390–398.
6. Маринетти Ф.Т. Манифест футуризма // Манифесты итальянского футуризма. Пер. В. Шершеневича. – М., 1914. – С. 5–10.
7. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. – М., 2003. – 432 с.
8. Alfred Kubin: An Wassily Kandinsky (12.11.2009) // Hüneke A. (Hg.). Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten. – Stuttgart, 2011. – S. 239–240.

9. Bill, M. Einführung // Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst. – S. 5–16.
10. Engels, E. Münchens "Niedergang als Kunststadt". Eine Rundfrage. – München, 1902. – 96 S.
11. Grohmann, W. W. Kandinsky. Leben und Werk. Köln, 1961. – 329 S.
12. Hardtwig, W. Soziale Räume und politische Herrschaft. Leistungsverwaltung, Stadterweiterung und Architektur in München 1870 bis 1914 // Hardtwig W. (Hg.) Soziale Räume in der Urbanisierung. Studien zur Geschichte Münchens im Vergleich 1850 bis 1933. – München, 1990. – S. 59–153.
13. Hoberg, A. Aus halbvergessenem Lande. // Hoberg A. (Hg.). Alfred Kubin (1877–1959). – München, 1990. – S. 117–130.
14. Hoberg, A. Kubin und München 1898-1921. // Hoberg A. (Hg.) A. Kubin (1877–1959). – München, 1990. – S. 43-66.
15. Hofer, S. Orte der Glückseligkeit. Architekturphantasien und utopische Projekte aus dem Kreis der Lebensreform // Buhholz K. (Hg.) Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. – Darmstadt, 2001. – Bd.2 . – S. 81–92.
16. Kandinsky, W. Über das Geistige in der Kunst. – Bern, 1965. – 230 S.
17. Kubin, A. Die andere Seite. Reprintausgabe nach 1909. – München, 1990. – 306 S.
18. Lippuner, H. Der Roman von A. Kubin «Die andere Seite». – Bem: Francke, 1977. – 277 S.
19. Loos, A. Architektur // Loos A. Trotzdem. – Wien, 1982. – S. 101–103.
20. Loos, A. Die Kulturentartung // Loos A. Trotzdem. – Wien, 1982. – S. 74–77.
21. Loos, A. Überflüssigen // Loos A. Trotzdem. – Wien, 1982. – S. 72.
22. Mann, Th. Tristan: sechs Novellen. Umschlag von Alfred Kubin. – Berlin, 1903. – 352 S.
23. May, M. Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur // Ruthner C. (Hg.) Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. – Tübingen, 2006. – S. 173–187.
24. Meyrink, G. Der heimliche Kaiser. Fragment (Kapitel XII aus dem „Roman der XII“, geschrieben 1907) // Meyrink G. Fledermäuse. Frank E. (Hg.). – München, 1981. – S. 301–348.
25. Petriconi, H. „Die andere Seite“ oder das Paradies des Untergangs // Petriconi H. Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema. – Hamburg, 1958. – S. 96–125.
26. Rosenhagen, H. Münchens Niedergang als Kunststadt. Teil I und II // Der Tag: moderne illustrierte Zeitung. – Berlin, 1901. – Nr. 143 (vom 13.04) – Nr. 145 (vom 14.04.)
27. Von einem Deutschen (Langbehn J). Rembrandt als Erzieher. – Weimar, 1922. – 282 S.

### **Портреты Елизаветы I в творчестве Эдмунда Спенсера**

В статье проводится сопоставление трех словесных портретов Елизаветы I (Элиза, Уна и Цинтия) в творчестве Э. Спенсера. Показано, что эволюция в методах их создания согласуется с общими тенденциями в портретной живописи XVI века, а также с переменами в политическом положении Англии после разгрома «Непобедимой Армады».

The article is devoted to the comparison of three word-portraits of Elisabeth I (Elisa, Una, Cynthia) in works by E. Spenser. The changes in methods of literary portraiture are shown to accord well with general trends in the 16th-century portrait painting as well as shifts in the political situation of England after the defeat of the Invincible Armada.

Ключевые слова: Эдмунд Спенсер, эпидейктическая поэзия, словесная живопись, цветочные эпитеты, цветочный символизм, Елизавета I, портретная живопись эпохи Возрождения, «Пастушеский календарь», «Королева фей», «Возвращение Колина Клаута».

Key words: Edmund Spenser, epideictic poetry, word-painting, colour epithets, colour symbolism, Elisabeth I, Renaissance portraiture, "Shepherdess Calender", "Faerie Queene", "Colin Clouts Come Home Againe".

В статье проводится сопоставление трех словесных портретов королевы Елизаветы I, данных в творчестве Эдмунда Спенсера. Елизаветинскую эпидейктическую поэзию можно рассматривать как словесный монумент, создатели которого заимствовали приемы других видов искусства; в частности, живопись подсказала им идею широкого использования цветочных эпитетов, наделенных определенным символическим значением. Эдмунд Спенсер, «князь поэтов» своего времени, видел себя певцом славы Елизаветы (см. сонет XXXIII из цикла "Amoretti", ст. 1-4 [14, с. 620]) и создал замечательные аллегорические портреты королевы во всех тех поэмах, где сам выступил как поэт-пастух Колин Клаут – «Пастушеском календаре», «Возвращении Колина Клаута», «Королеве фей». Эта маска давала ему возможность еще более открыто восхвалять Елизавету. Если маска Колина остается неизменной, то портреты королевы заметно меняются. Портрет Элизы в эклоге «Апрель», входящей в «Пастушеский календарь», изобилует колористическими символами династии Тюдоров, подчеркивая законность Елизаветы как правительницы и ее принадлежность к великой королевской династии, что ставилось под сомнение как английскими, так и континентальными католиками – противниками королевы. Изобразив Элизу как образец совершенства, в Книге первой «Королевы фей» Спенсер приступил к созданию усложненного варианта ее мифологизированного образа. Его усилия привели к тому, что портрет Елизаветы-Уны обрел по

преимуществу эмблематический характер, представляя королеву как воплощение постоянства и верности. Хотя королева Глориана, еще одна маска Елизаветы I – великой правительницы в «Королеве фей», является абстрактным персонажем, который не принимает участия в событиях, описываемых в поэме, Цинтию в «Возвращении Колина Клаута» можно рассматривать как развитие этой ипостаси королевы. В менее живописном портрете Елизаветы-Цинтии, отмеченном обилием символических предметов, преследовалась задача подчеркнуть исключительность, могущество королевы и ее очевидное превосходство над прочими смертными, ее статус посредницы между небесами и миром людей.

Такие перемены в методах создания литературных портретов хорошо согласуются с тенденциями, выявленными в елизаветинской портретной живописи Э. Ауэрбах и другими историками искусства. Между тем не менее очевидно, что манера, в которой Спенсер создавал портреты Елизаветы, также соответствует переменам в политической ситуации Англии: в портретах королевы после 1588 года, года разгрома «Непобедимой Армады», поэт не испытывал необходимости отстаивать идею легитимности Елизаветы, видя свою новую задачу в ее прославлении как неоспоримого европейского авторитета.

В истории Британии едва ли есть более притягательная для исследователей эпоха, чем елизаветинская (1558–1603), время беспрецедентного военно-политического, экономического и культурного триумфа государства, которое олицетворяла его абсолютная правительница. Личность Елизаветы I интригует и завораживает, ибо единичны примеры того, как женщина-монарх столь эффективно управляла страной, обеспечивая ей процветание. Прижизненный культ королевы можно было бы объяснять все еще памятными традициями рыцарского служения Прекрасной Даме, однако одним из главных отличий поклонения Елизавете было то, что славу ей пели не только придворные вельможи-поэты, духовные наследники трубадуров, но и стихотворцы из числа профессиональных авторов, не столько стремившиеся привлечь к себе благосклонность правительницы, сколько жаждавшие восславить ее из чувства патриотизма, превратив свои сочинения в словесные памятники великой королеве. В этой системе представлений эпидейктическая поэзия елизаветинской эпохи выступает как искусство, равное архитектуре, но в то же время обладающее сродством с живописью и охотно использующее цветопись словом, придавая цветовым эпитетам символическую функцию, позволяющую создать более емкий и осязаемый литературный образ.

Елизавета I всегда стремилась к тому, чтобы подданные знали ее в лицо [8, с. 8, 19], и поэтому поощряла художников-портретистов. При этом живописные портреты Елизаветы по времени создания и стилю делятся на три группы: выполненные до 1572 года, выполненные в 1572–1584 годах и, наконец, выполненные после 1584 года [4, с. 197]. Ранние портреты представляли королеву обаятельной потенциальной невестой, детализируя ее

реальный облик. Изображения средней группы несут в себе признаки формализации образа, подчеркивающие богоизбранность монарха: они появились после того, как Н. Хиллиард и Дж. Гауэр получили монополию на создание портретов королевы. Дух изображений этой группы олицетворяет вторая Большая государственная печать Елизаветы I, созданная Хиллиардом к 1586 году: на ней королева представлена и на троне, и на коне, причем в первом случае некие таинственные, явно неземные руки поддерживают ее мантию, а во втором голову всадницы осеняют облака [9, с. 126]. Таким образом, опираясь на популярную в эпоху Ренессанса концепцию двух тел монарха [10], можно утверждать, что портреты средней группы подчеркивают божественную природу власти Елизаветы [16, с. 153], тогда как в поздних портретах «божественное тело» королевы выходит на первый план.

Тенденция вытеснения физического тела монарха божественным проявилась и в словесных портретах Елизаветы, созданных Спенсером. Однако уже при обращении к апрельской эклоге «Пастушеского календаря», содержащей энкомий прекрасной Элизе, становится очевидным, что создаваемый поэтом образ сочетает в себе черты «земного» и «небесного», что соответствует стилю средней группы живописных портретов, сформировавшемуся только через пять лет после публикации этого сборника. В «Апреле» Спенсер подчеркивает внешние признаки возвышенного и добродетельного нрава королевы «небесными» эпитетами. У «королевы всех пастухов» Элизы «лик ангела» (ПК, ст. 64) [14, с. 73] (далее в статье тексты «Пастушеского календаря» (ПК) и «Возвращения Колина Клаута» (ВКК) цитируются по [11] с указанием номеров стихов в круглых скобках. — *И.Б.*) и божественная статья (ПК, ст. 63), ее портрет изобилует цветовыми эпитетами и ассоциациями: *redde, scarlot, cremosin, damaske, greene* и *Primroses greene* (бледно-желтый), *white* и *ermine white* (ПК, ст. 55–69). Цветовая палитра образа Элизы заметно отличается от той, которая была традиционной для словесных портретов дам у поэтов-петраркистов и состояла из белого, красного и желтого (золотого) цветов, включая иногда синий и черный для описания глаз, а столь важный в портрете Элизы зеленый применялся исключительно в описаниях природы. Кроме того, в портрете Элизы присутствуют упоминания листьев лавра, фиалок и желтых нарциссов, из которых только последние имеют геральдический символизм, являясь цветком Св. Давида, небесного заступника Уэльса, откуда вели свой род Тюдоры. Фиалка является распространенным символом христианского смирения, тогда как темно-зеленый лавр вызывает многочисленные ассоциации, среди которых доминирует символика бессмертия, вечной жизни [3, с. 185]. Таким образом, лишь два цвета, алый и белый, описывающие «ангельский лик» королевы, имеют непосредственное отношение к передаче зрительного образа, но два уровня цветописи, собственно цветовые эпитеты и символические предметы, порождающие цветовые ассоциации, указывают на то, что Спенсер находился под влия-

нием традиций блазонирования, предполагающего изначальное указание цветов герба, а затем – описание имеющихся на нем фигур (лавра, фиалки и желтого нарцисса).

Вдохновляющим примером для поэта могли послужить «геральдические» сонеты Ф. Сидни из цикла «Астрофил и Стелла». В традициях античной пиндарической оды воздавая похвалу роду Элизы и превознося ее выше античных божеств — Каллиопы, Цинтии и даже самого Феба, — Спенсер остроумно использует геральдический символизм для указания на августейший прототип пастушеской королевы: все относящиеся к ней восемь цветковых эпитетов совпадают с восьмью цветами геральдической розы Тюдоров, выполненной в виде пентакля, ассоциирующегося с пятью неотъемлемыми качества истинного рыцаря: ее листья зелены, лепестки внешнего венчика содержат четыре оттенка красного, а внутреннего — два оттенка белого, тогда как сердцевина выделена бледно-желтым.

В характеристике Уны (первая книга «Королевы фей») Спенсер акцентирует ее верность и постоянство. Внутреннее постоянство Уны отражается в ее облике посредством минимализма цветовой гаммы в ее словесном портрете. *“That virgin true”* (КФ, I.i.48.9) [10, с. 11] (далее в статье текст (КФ) цитируется по [13] с указанием номеров книг, песен, строк и стихов в круглых скобках. — И.Б.), *“royall virgin”* (КФ, I.ii.7.5; I.iii.5.4; I.viii.26.1), *“virgin borne of heauenly brood”* (КФ, I.iii.8.7), *“heauenly virgin”* (КФ, I.vi.5.7), *“Most vertuous virgin borne of heauenly berth”* (КФ, I.x.9.3) — истинная, царственная, небесная Уна ассоциируется прежде всего с белым сиянием: ее лицо излучает небесную благодать и славу (КФ, I.iii.4.6-8; I.xii.23.1); ее красота сияет, словно ясное небо (КФ, I.vi.4.8); она «полна небесного света» (КФ, I.ix.17.3). В ренессансной эстетике белое рассматривалось не столько как цвет, сколько как свет. Так, Л.-Б. Альберти считал белый цвет единственно возможным способом передачи света [1, с. 27]. Соответственно, образ сияющей Уны объясняет доминирование белого в ее атрибутах. Осел, на котором она едет, «белее снега» (КФ, I.i.4.2), она ведет за собой «молочно-белого ягненка» (КФ, I.i.4.9), и при этом сама она «много белее» (КФ, I.I.4.3). Оба раза, когда Спенсер упоминает цвет ее одежд — при первом появлении героини и в сцене ее бракосочетания, — подчеркивается их лилейная белизна. Однако вплоть до свадьбы с Рыцарем Красного Креста, в аллегорическом плане соответствующей венчанию Елизаветы на царство, Уна носила поверх белых одежд черную накидку, затмевавшую ее сияние, религиозную истину, которую она олицетворяла как образ протестантской королевы и защитницы веры. Черный элемент одеяния не является атрибутом Уны, поскольку в символическом ключе воспринимается как период правления католички Марии I, когда английские протестанты подверглись суровым гонениям.

Современники безошибочно угадывали в Уне черты Елизаветы [12, с. 46-47], поскольку имя этого персонажа ассоциируется с личным девизом

королевы «Semper idem» («всегда тот же», «всегда равный себе»). В «Возвращении Колина Клаута» Спенсер обыграл его в усиленном анафорой хиазме “And I hers euer onely, euer one: // One euer I all vowed hers to bee, // One euer I, and others neuer none” (ВКК, ст. 477-479), занимающем «сильное» центральное место в геометрии текста, что придает ему дополнительную смысловую важность и указывает на неслучайность словесной игры. Тожественность самой себе как своего рода победа над временем проявилась и в живописных портретах Елизаветы. По мере того как королева старела, ее изображения становились все более эмблематичными, черты изображались как бы раз и навсегда определенными и неизменными [11, с. 43]. Это постоянство воплощается в цикличности: к концу царствования появляются портреты, изображающие Елизавету юной девушкой в коронационном одеянии. Вместе с тем сама королева любила подчеркивать свои постоянство и верность слову как в публичных речах (обращение к парламенту по поводу своего замужества (1563), так и в переписке [6, с. 4–6].

«Возвращение Колина Клаута» является логическим продолжением истории Колина, рассказанной в «Пастушеском календаре». Однако портрет королевы, созданный в этой поэме, заметно отличается от «апрельского». Скорее, образ Елизаветы-Цинтии оказывается результатом развития образа королевы фей Глорианы, еще одной ипостаси Елизаветы I как великой правительницы в «Королеве фей», на страницах которой этот персонаж так и не появляется. Описывая Елизавету в образе прекрасной Цинтии, Спенсер скупится на цветочные эпитеты, колорит ее портрета определяется преимущественно цветовыми ассоциациями: «I would her lyken to a crowne of lillies, / Upon a virgin brydes adorned head, / With Roses dight and Goolds and Daffadillies; / Or like the circlet of a Turtle true, / In which all colours of the rainbow bee... («... Сравнил бы я ее с венцом из лилий / В уборе девственной невесты, / Украшенном Розами, Бархатцами и Желтыми Нарциссами, / Или с ожерельем верного Голубка, / В котором заключены все цвета радуги...») (ВКК, ст. 337–341)). Примечательно, что здесь в один ряд с радужностью шейного оперения голубя поставлены цветы довольно скромной цветовой гаммы. Белая лилия – символический цветок королевы-девственницы, однако и упоминание других цветов, красных и желтых, также несет в себе идею особенности зрительного образа, поскольку теплые тона имеют тенденцию выступать на фоне других, подчеркивая значимость объекта [2, с. 180]. В этом портрете поэт стремится передать идею исключительности Цинтии посредством образов многоцветия (радуга, шейное оперение голубя) и круга, наиболее совершенной из геометрических фигур (венки и ожерелье голубя). Подобный союз цвета и формы подчеркивает величие Цинтии, ее недостижимые для прочих смертных качества. На живописных портретах Елизавету изображали с традиционными атрибутами власти: на «Портрете с Армадой» Дж. Гауэра правая рука королевы покоится на глобусе, символизирующем ее власть над миром, а подле нее изображена тюдоровская корона; на портрете кисти

У. Сегара левая рука королевы затянута в стилизованную рыцарскую перчатку, символизирующую намерение защищать подданных, на левом рукаве сидит горностаи, персонификация чистоты и целомудрия, а на безымянном пальце правой руки видно коронационное кольцо, которым королева была символически обручена с Англией. В результате тщательного анализа «Портрета с радугой» Р. Грациани пришел к заключению, что картина представляет собой религиозно-аллегорическое изображение Елизаветы I как Христовой невесты. На эту мысль исследователя натолкнули струящиеся по плечам локоны королевы [7]. Радуга в правой руке королевы выступает как многослойный символ. В античной Греции богиня радуги Ирис считалась посланницей Зевса и Геры к обитателям земли [3, с. 301–302]. В христианском символизме радуга считается знаком примирения Бога с жизнью на земле после Потопа (Быт., 9:13). В западном искусстве встречаются изображения Христа-Судьи, восседающего на радуге, радуга также выступает как атрибут Девы Марии и Троицы. Таким образом, символизм радуги выполняет функцию возвышения образа королевы, тем более, что она держит радугу в руке, обращая ее концы к земному миру.

Прочтения «Портрета с радугой» как аллегии (Р. Грациани [7], Ф. А. Йейтс [17, с. 215-219; 220-221], Д. Фишлин [5]) строятся на восприятии его как эмблемы (на полотне начертан латинский девиз: “Non sine sole Iris” – «Без солнца нет Радуги»), но никак не объясняют фактическую бесцветность радуги на полотне. Вместе с тем очевидно, что спокойный, теплый колорит картины (она написана в золотисто-охристой гамме) определяется цветами волос королевы и ее одежд, а желтовато-коричневая прозрачность радуги лишь отражает лучи золотистого сияния, испускаемые царственной особой. Примечательно, что в цветовой гамме картины преобладают оттенки красно-желтой части спектра, доминирующие в цитированном выше отрывке из «Возвращения Колина Клаута». При этом соположение образов королевы, золотисто-червонных тонов и радуги в «Возвращении Колина Клаута» предшествует появлению «радужного» портрета Елизаветы I (ок. 1600 г.), авторство которого приписывается М. Герартсу Старшему или И. Оливеру [15, с. 86].

Характерной особенностью «Портрета с радугой» является «маска юности» на лице пожилой королевы, служащая знаком ее неподвластности диктату времени. Примечательно, что и в этом позиция художника совпадает с описанием Цинтии, данным Спенсером в «Возвращении Колина Клаута»: Елизавета-Цинтия превозносится не потому, что она юна и прекрасна, но потому, что, как и Уна, обладает теми достоинствами, которые со временем становятся лишь более драгоценными: "But vaine it is to thinke by paragone / Of earthly things, to judge of things divine:/ Her power, her mercy, and her wisdom, none / Can deeme..." («Но тщетны старания подобрать сравнения / С земными вещами, судя о вещах божественных: / Ее могущество, ее милосердие и ее мудрость никто / Не может себе представить...», ВКК, ст. 344–347).

Итак, в поэмах Спенсера мы наблюдаем три варианта мифологизированных портретов Елизаветы: прелестная пасторальная королева, светозарная правительница и последовательная поборница истины, а также повелительница волшебной страны, славной и своими богатствами и удивительными людьми, которые, при всех их выдающихся качествах, не способны затмить ее совершенство. Мифологизация образа королевы позволяет Спенсеру перейти в плоскость аллегорического прославления Англии как чудесной страны, славу которой составляют служащие Елизавете идеальные придворные, двенадцать пэров-поэтов и столько же замечательных дам, которые, однако, уступают королеве во всех их совершенствах. При этом портрет, изображенный в апрельской эклоге «Пастушеского календаря», отличается обилием деталей тюдоровского геральдического колорита, оказывающегося несущественным в более поздних вариантах. Вероятно, объяснить его отсутствие в портретах Елизаветы, данных в «Королеве фей» и «Возвращении Колина Клаута», может коренной перелом в политической обстановке, произошедший в Англии в 1587–1588 годах и связанный с ликвидацией угрозы реставрации католицизма.

Пока была жива Мария Стюарт, в глазах католического мира она оставалась истинной королевой Англии, а Елизавета, которой отказывали не только в законности рождения, но даже в принадлежности к роду Тюдоров, – узурпатором престола. Таким образом, в созданном в первую половину царствования «Пастушеском календаре» Спенсер решал актуальную для протестантского большинства англичан задачу подчеркнуть легитимность Елизаветы-королевы, чем можно объяснить геральдические мотивы в «апрельском» портрете. Казнь шотландской королевы и последующий разгром Непобедимой армады упразднили необходимость доказывать право Елизаветы на английский престол. Она окончательно утвердилась на нем, что и определило новый характер ее изображения в «Королеве фей» и «Возвращении Колина Клаута».

#### Список литературы

1. Балека Я. Синий – цвет жизни и смерти. Метафизика цвета. – М.: Искусство-XXI век, 2008. – 408 с.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 286 с.
3. Трессидер Дж. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
4. Auerbach, E. Portraits of Elizabeth I // *The Burlington Magazine*. – 1953. – Vol. 95. – No. 603. – P. 196–205.
5. Fischlin, D. Political Allegory, Absolutist Ideology, and the 'Rainbow Portrait' of Queen Elizabeth I // *Renaissance Quarterly*. – 1997. – No. 50. – Iss. 1. – P. 175–206.
6. Frye, S. Elizabeth I: The Competition for Representation. – Cary: Oxford University Press, 1996. – 244 p.
7. Graziani, R. The 'Rainbow Portrait' of Queen Elizabeth I and its Religious Symbolism // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. – 1972. – Vol. 35. – P. 247–259.
8. Hake, H. M. The English Historic Portrait, Document and Myth. – London: Humphrey Milford, 1943. – 20 p.

9. Hazard, M. E. *Elizabethan Silent Language*. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 2000. – 345 p.
10. Kantorowicz, E. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. – Princeton: Princeton University Press, 1957. – 568 p.
11. King, J. N. *Queen Elizabeth I: Representations of the Virgin Queen // Renaissance Quarterly*. – 1990. – Vol. 43. – No. 1. – P. 30–74.
12. O'Connell, M. *Mirror and Veil: The Historical Dimension of Spenser's Faerie Queene* – Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. – 220 p.
13. Spenser, E. *The Faerie Queene*. – New York: Appleton and Company, 1859. – 820 p.
14. Spenser, E. *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser / ed. W. A. Oram, E. Bjorvand, R. Bond et al.* – New Haven; London: Yale Univ. Press, 1989. – 830 p.
15. Strong, R. *Portraits of Queen Elizabeth I*. – New York: Oxford Univ. Press, 1963. – 180 p.
16. Vignaux, M. *Gloriana: Élizabéth Ire d'Angleterre ou la Gloire Incarné // Histoire, Économie et Société*. – 2001. – No. 2. – P. 151–161.
17. Yates, F. A. *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. – London: Routledge & Kegan Paul, 1975. – 233 p.

**Р.М. Рильке и Ф. Миттерер: две «Пантеры»**

В статье анализируется пьеса «Пантера» (2008) известного австрийского драматурга Феликса Миттерера в контексте теории постдраматического театра. Доказывается, что при внешней близости поэтики пьесы художественным структурам постдраматической драматургии она утверждает принципы аристотелевского катарсического театра.

The article presents an analysis of «The Panther», a play by renowned Austrian playwright Felix Mitterer, in the context of postdramatic theatre theory. It contestst hat while the poetics of the play appearto resemble the strukture of postdramatic theatre, the play in fact confirms the principles of Aristotelian dramatic catharsis.

Ключевые слова: австрийская литература, теория постдраматического театра, постмодернизм, катарсис, шизофренический дискурс, пол.

Key words: Austrian literature, Postdramatic theatre theory, postmodernism, catharsis, schizophrenic discourse, flashback, gender.

Классик австрийской и мировой литературы Райнер Мария Рильке (1875–1926) и известный современный австрийский драматург Феликс Миттерер (род. в 1948 году) связаны не только принадлежностью к одной национальной традиции. Их перу принадлежат произведения, носящие одинаковое название – в 1903 году Рильке написал одно из самых своих известных стихотворений «Пантера», включенное в сборник «Новые стихотворения», вышедший в 1908 году. Век спустя, в 2008 году появилась пьеса Ф. Миттерера «Пантера». Отсылка к творчеству Рильке и прямое указание на его влияние относятся не только к названию драмы, текст стихотворения неоднократно звучит в пьесе. Пьеса Миттерера дает хороший повод для размышлений на тему памяти и преемственности традиций в современной литературе и, в частности, в драматургии.

По замечанию крупнейшего теоретика современного театра Ганса-Тиса Лемана, автора широко известной книги «Постдраматический театр» (1999), «театр текста» уходит в прошлое, текст пьес все больше превращается в материал для драматургических экспериментов, а также становится лишь поводом для активных режиссерских интерпретаций. Известный театральный критик М. Давыдова обозначила этот процесс как «эмансипацию театра от литературной основы» [2, с. 4]. Нацеленность на деконструкцию традиционных драматургических форм – главная примета постдраматического театра, парадигма которого начала складываться в 70-е годы прошлого века. Его отличительные признаки по Леману – это

экспериментальная манера письма, пренебрежение такими категориями, как нарратив, сюжет, характер, то есть разрушение самого понятия традиционной пьесы. Подобное довольно категорическое отрешение от прошлого ставит под вопрос и проблему литературной памяти.

Ф. Миттерер начинал свою деятельность как раз в в годы возникновения парадигмы постдраматического театра, которая в Австрии представлена такими гигантами современной драмы как Т. Бернхард, П. Хандке, Э. Елинек. Однако его пьесы несмотря на обилие эпатажирующих моментов и присутствие ярко выраженного символического начала, дающего свободу для режиссерского воображения, демонстрировали приверженность аристотелевской или, если пользоваться терминологией Брехта, драматической театральной традиции. Если характеризовать драматургию Миттерера в целом, то это театр, насыщенный идеями и обобщениями самого крупного уровня, театр беспокойный, театр потрясений, нацеленный на катарсическое обновление зрителя. Одним из направлений драматургической мысли Миттерера является интерпретация известных литературных сюжетов и мотивов – фольклорных (пьеса «Дикарка» 1986), библейских (пьесы «Стигма» 1982, «Авраам» 1993, «Крах в доме Господнем» 1994, «Смертные грехи» 1999), литературной классики («Каждый» Г.ф. Гофманстала 1991). Миттереровское прочтение классических тем, сюжетов и текстов весьма провокативно, но драматург идет не по пути разрушения традиционных драматургических форм, а по пути проблематизации смысла, заложенного в классических сюжетах и мотивах, доводя действие своих пьес до эпатажных пределов, но не до потери целостности смысловой и ценностной картины мира, выстроенной как в пьесе, так и в интерпретируемом тексте. Полемическая заостренность его пьес всегда вызывала бурную и часто скандальную реакцию зрителей и критиков.

В 2008 году Миттерер пишет не традиционную для его творчества камерную пьесу с красивым названием «Пантера», которая, на первый взгляд, вписывается в законы новой постдраматической театральной практики, так как в ней драматург явно обращается к распространенной постмодернистской формуле, нагружая жанровые техники масскультуры сложнейшими экзистенциальными смыслами. В пьесе легко прочтываются приевшиеся сюжетные штампы массовой литературы – низового жанра комедии положений и авантюрно-детективной истории: главная героиня, женщина весьма преклонных лет, возвращается с похорон своего мужа, который последние годы своей жизни провел в пансионате для душевнобольных и которого она несколько лет не навещала, так как он не узнавал ее и принимал за свою любовницу. Около своего дома она наезжает на случайного прохожего, приводит его к себе в квартиру, чтобы помочь и узнает в нем мужа. Выясняется, что тот подменил документы умершего соседа на свои и, переодевшись в его одежду, сбежал из психушки. Из-за потери памяти муж не узнает жену, с которой прожил не одно десятилетие.

Мы видим, что пьеса изобилует приметами мелодраматической истории, как бы позаимствованной из набивших оскомину телевизионных сериалов. Здесь и потеря памяти, и долгая разлука, и игра в узнавание-неузнавание, и суперсентиментальная одинокая роза, оставленная мужем жене при расставании, и воспоминания супругов о Париже под песню Мориса Шевалье. Из разговора супругов, который и составляет все действие пьесы, мы узнаем, что в молодости они были счастливы, особенно в своих парижских поездках, что у них был сын, что он погиб в автокатастрофе и после его смерти начался тот разлад в семье, который привел к болезни мужа и последующему расставанию. Поток параллельных воспоминаний супругов о прожитой жизни, безусловно, отправляет зрителя к таким размышлениям философского плана как вина и ответственность, свобода и несвобода, любовь и ненависть, смерть и прощение, стойкость духа и бессилие человека перед болезнью и обстоятельствами, но душевная болезнь мужа отсекает саму возможность доведения монологов двух предельно одиноких людей до уровня диалога и взаимопонимания, уничтожает надежду на устранение крайней поляризации названных оппозиций через примирение супругов, через их смирение перед судьбой, через взаимное прощение. Безумие главного героя отбрасывает зловещую тень на всю совместно прожитую супругами жизнь, ставя под вопрос ее ценность и значимость. Безысходность положения вряд ли снимает даже обычный для творчества Миттерера геронтологический дискурс, который автоматически настраивает зрителя на сочувственное отношение к героям и как бы закругляет острые углы проблем, поставленных в пьесе. Ситуация, таким образом, очень напоминает постмодернистское столкновение языковых плоскостей (Sprachflächen), которое мы, к примеру, находим в пьесах Э. Елинек или Т. Бернхарда и которое демонстрирует коммуникативные сбои и провалы и, в конечном счете, невозможность опоры на позитивные основы жизни.

Однако коллизию неслучившегося понимания между супругами взрывает провокативный финал пьесы, неожиданно радостный и светлый – перед своим окончательным уходом из дома муж оставляет супруге розу. Этот заключительный эпизод напоминает сказочную развязку, когда, казалось бы, безвозвратно рушащийся мир спасает чудесная случайность, позволяющая в итоге торжествовать добродетели. Явление розы вносит в сюжет вариативность: читатель или зритель пьесы вынужден оглянуться на предшествующий текст. Прием флэшбека, то есть закона обратного кадра, заставляет посмотреть на всю историю другими глазами: становится ясно, что главный герой оказался у своего дома не случайно, что слишком рациональны были его действия по совершению побега из больницы, что в один из решающих моментов действия пьесы к нему возвращается память и он помогает разоблачить своего самозваного племянника Хайнца, третьего действующего лица пьесы, который шантажирует его жену, пытаясь завладеть ее деньгами.

Отправной точкой для перемены перспективы понимания этой семейной истории становится рассказ жены о гибели их девятнадцатилетнего сына. Она дает понять, что его смерть – это не несчастный случай, не автокатастрофа, а самоубийство и причиной тому – семейный разлад, совокупность тех маленьких супружеских преступлений, которые уничтожают мир в семье и заставляют страдать прежде всего детей. Можно предположить, что вина мужа за смерть ребенка становится причиной его отдаления от жены, а может быть, даже симуляцией болезни с тем, чтобы уйти не только из семьи, но и из мира, то есть приводит к своего рода добровольной ссылке и становится наказанием, наложенным им на себя. Следуя этой логике появление главного героя в родном доме можно понять как осмысленный поступок, как желание еще раз повидать единственного близкого человека и если не примириться, то повиниться и оставить в знак просьбы о прощении розу. В то же время нельзя полностью исключить и другой сценарий, согласно которому все происходящее на сцене зависит от вспышек и угасаний памяти главного героя, то есть является процессом стихийным, набором необязательных поступков и тогда действие пьесы подчиняется логике шизофренического дискурса, так свойственного современной литературе. Постоянная смена или даже слом горизонтов ожидания зрителя превращает пьесу из мелодрамы в драму, из драмы в трагедию или в пьесу абсурда. Если счесть верным последнее, то миттереровская «Пантера» вполне вписывается в эстетику постдраматического театра.

Наличие в пьесе участков неопределенности или, как их называют, «пустых мест», которые не позволяют однозначно интерпретировать ее смыслы, все же не приводит у Миттерера к непреодолимому затруднению коммуникации между текстом и зрителем или читателем. Распутать смысловые загадки пьесы помогает область интертекстуальных отсылок, которая обнажает авторскую точку зрения и дает основные коды прочтения ее содержания, далекие от размышлений о непознаваемости и иррациональном устройстве действительности и человека. Прием коммуникативной неопределенности в пьесе Миттерера при учете ее интертекстуального слоя лишь углубляет понимание реальной сложности жизни, которую невозможно исчерпать до конца никакими объяснениями.

Действие пьесы обрамляют два текста: первый – это стихотворение Рильке «Пантера», которое поэт написал под впечатлением от посещения парижского зоопарка и которое было любимым стихотворением супругов. Оно дважды звучит в пьесе: в начале второго акта его читает главный герой, в финале пьесы – главная героиня. Второе – это полный текст песни о Париже Мориса Шевалье, который оформлен как своеобразный пролог к пьесе, она же звучит в конце каждого акта.

Стихотворные тексты представляют два разных образа Парижа – вероятно чувственный у Шевалье, в песне которого этот город соотносится с воспоминанием лирического героя о «ласках тысяч любовниц», которых он знал в Париже, и мрачный, тяжелый Париж в восприятии Рильке. Поэт

так писал о нем в одном из писем: «Вдруг кажется, что в этом огромном городе армии больных, шеренги умирающих, целые народы мертвых». А.Г. Березина очень точно, как представляется, оценивает впечатления Рильке от Парижа начала XX века: «Париж казался (Рильке. – *Т.Ф.*) средоточием всего богопротивного, каким-то гнездилищем порока, в котором задыхается человек, забытый всеми» [1, с. 17]. В этом состоянии Рильке пишет свое знаменитое стихотворение «Пантера». Образ кружащейся по клетке черной пантеры, великолепно переданное Рильке ощущение тоски сильного и красивого животного по свободной жизни, стали метафорой несвободы человека, образом человеческого существования, заключенного в плен своих иллюзий, заблуждений, страстей, ошибок, то есть метафорой жизни в заколдованном круге, однажды попав в который, человек не выбирается уже никогда. О двуликости Парижа прекрасно знают герои пьесы. Не случайно муж по профессии профессор-литературовед, а жена – преподаватель гимназии. Жизнь героев пьесы представляется дорогой от Парижа Мориса Шевалье до Парижа Рильке – от «бурления жизни» до «умирания» [3, с. 68].

Образ жизни как клетки, в которую заключены герои, возникает уже в первых пьесах Миттерера, написанных в 80-е годы XX века – «Время для посещений» (1985), «Сибирь» (1989). В них он был больше связан с социальной проблематикой его драматургии, образами клетки выступали тюрьма, дом престарелых, больница, военный плен. Финалы этих пьес не отличались оптимизмом, но никогда не превращали изображаемое в рационально непознаваемую реальность. В пьесе «Пантера» клеткой выступила семья и семейная жизнь, мир социума вынесен здесь на периферию сюжета, тема несвободы человека переводится в пьесе на более высокий символический уровень. Клетка – это в первую очередь внутренний мир человека, некая китайская стена, которую человек строит внутри своей души, которая изолирует его от других людей, не дает открыться навстречу даже самым близким. Мы видим, что последний разговор супругов не смог исправить финал их жизни, сломать стену одиночества и отчуждения между ними. Тем не менее главный мотив «Пантеры» Рильке – необходимость одиночества человека – не остается таким образом последней смысловой точкой в пьесе Миттерера. Его «Пантера» о том, как сломать китайскую стену внутри себя. «Насущность преодоления, разрыва границы, прорыва к смыслу, скрывающегося «за стеной» [3, с. 23] была также чрезвычайно важна и для Рильке.

На вопрос о том, что станет с главным героем после его ухода из дома, дает ответ его последний жест – роза, которую он оставляет жене и которая заключает в себе еще одну отсылку к творчеству Рильке, так как роза прямо указывает на эпитафию, написанную на могильной плите поэта: «О роза, какой диссонанс – радость – / Не быть ничьим сном под множеством век». Роза здесь – та вещь, которая (как это и полагается в созданном Рильке жанре «Ding-Gedicht») включает в себя множество метафизических

смыслов. Поэтическая эпитафия Рильке трактуется обычно как мысль поэта об уникальности внутреннего мира творца и единственности созданных им произведений. У Миттерера роза, несмотря на то, что отчасти затушевывает в цвета живой жизни расставание героев, в конечном итоге указывает на смерть, которую каждый встречает в одиночку, смерть как может быть не единственный, но основной для человека путь освобождения от оков жизни, от ее несвободы. Однако диалогическое обращение к творчеству Рильке не завершается этим смысловым уровнем прочтения пьесы, ее главная коллизия очень напоминает библейский сюжет о Блудном сыне. Трактовка библейских сюжетов – одна из главных тем драматургии Миттерера, его пьесы часто называют «Евангелием на сцене».

Главный герой пьесы, как и Блудный сын, вернулся в родной дом, туда, где его любили, был узан и понял, что прощен, но в пьесе Миттерера ушел вновь – в снег, в холод, навстречу смерти. Глубинное объяснение этому поступку мы можем найти опять же в рильковской трактовке библейского сюжета, который был замечательно прокомментирован Н.С. Павловой в ее недавно вышедшей книге «О Рильке» [4]. Эта трактовка отсылает нас к другим парижским произведениям Рильке – роману «Записки Мальте Лауридса Бригге» и очерку «Огюст Роден». Блудному сыну в понимании Мальте недостаточно любви его близких, которая, как тонко подмечает Н.С. Павлова, «ограничена и ограничивает» [4, с. 87]. Путь Блудного сына, по мысли главного героя романа, не заканчивается возвращением в родной дом. Н.С. Павлова отмечает, что в сцену, «традиционно знаменовавшую возвращение, приход, прощение и успокоение, Рильке привносит обратный смысл – ухода, неуспокоенности, бесконечности» [4, с. 89]. В очерке «Огюст Роден» Рильке объясняет, что в колленопреклоненной позе Блудного сына отражена не столько любовь вернувшегося к близким, сколько нужда в Боге [4, с. 89].

Таким образом, парижские произведения Рильке дают ключ к пониманию финальной сцены пьесы: ее главный герой пьесы уходит не только навстречу смерти, но и на встречу с Богом. Такой вектор движения превращает финал, который сначала можно прочесть как мелодраматический, затем как драматический, в подлинно трагический, но лишенный безысходности. Роза, оставленная мужем жене, в рамках этой логики не только знак смерти, но и просьба о прощении и примирении. Миттерер тем самым дополняет рильковскую мысль об уникальности каждого человека и о благодати посмертной свободы мотивом о необходимости прижизненного покаяния и прощения, то есть напоминает о традиционных смыслах евангельской истории. Закон памяти вводит в пьесу парадигму преодоления постдраматических принципов построения драмы, так как смыслы, вынесенные в ее интертекстуальное пространство, противоречат постмодернистскому представлению о мире как хаосу расходящихся в разные стороны отдельных правд, несводимых к общему ценностному знаменателю.

### Список литературы

1. Березина А.Г. «Кто нам сказал, что все исчезает?» Предисловие // Р.М. Рильке. Собрание стихотворений / пер. с нем. – СПб.: Биант, 1995. – С. 3–35.
2. Давыдова М. Как взрослеет искусство. – [Электронный ресурс]: <http://www.colta.ru/articles/theatre/636> (дата обращения: 22.12.2013).
3. Павлова Н.С. Поэзия Рильке и проблема границы // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – Т. 6. – С. 23–31.
4. Павлова Н.С. О Рильке. – М.: Издательский центр РГГУ, 2012. – 220 с.

**Божий промысел и спасение души в романе  
К.С. Льюиса «Серебряное кресло»**

Цикл романов «Хроники Нарнии» содержит многочисленные христианские образы и библейские аллюзии, которые послужили предметом различных богословских и литературоведческих исследований. В статье рассматриваются темы Божественного промысла и спасения души, их взаимосвязь и способы изображения в романе К.С. Льюиса «Серебряное кресло», одном из семи романов цикла.

The series of books “The Chronicles of Narnia” contains numerous Christian images and biblical allusions which became subject of various theological and literary researches. The article deals with the themes of Divine Providence and Salvation, their interconnection and ways of their portrayal in the novel by C.S. Lewis “The Silver Chair”, one of the seven books of “The Chronicles of Narnia”.

Ключевые слова: К.С. Льюис, «Хроники Нарнии», английская и ирландская литература, тема спасения души, тема Божественного промысла.

Key words: C.S. Lewis, “The Chronicles of Narnia”, English and Irish literature, salvation of the soul, divine Providence.

Клайв Стейплз Льюис – английский и ирландский писатель, учёный и богослов. Путь Льюиса к вере не был простым, однако в поисках Бога как высшей истины писатель накопил тот ценный опыт, который нашёл отражение не только в его трудах по христианской апологетике, но также и в художественных произведениях. Одним из таких произведений является цикл фантастических романов для детей «Хроники Нарнии», состоящий из семи книг.

Нарния – это волшебная страна, населённая говорящими животными (Talking Beasts), которые отличаются от обычных животных более крупными размерами и наличием интеллекта, в том числе умением говорить. Не все животные Нарнии принадлежат этой «высшей расе», а только те, которые были избраны Асланом, творцом и правителем Нарнии. Имя Аслан относится к разряду так называемых «говорящих имён»: в переводе с древнетюркского языка оно означает «лев». Аслан – это и есть лев, только лев очень необычный. Это местный демиург, которому присущи все признаки божества: кроме того, что Аслан сотворил Нарнию, он также является трансцендентной личностью, так как существует вне своего творения: он присутствует при рождении и гибели Нарнии, то есть обладает признаком внеисторичности; и живёт он не в Нарнии, а в далёкой неведомой стране, называемой страной Аслана (Aslan’s country), в кото-

рую никто не знает пути и в которую никто не может попасть без воли самого Аслана, что характеризует её как магический или сакральный локус.

Последнее частично объясняет, почему Аслан так редко появляется в Нарнии, а управление Нарнией поручает сыновьям Адама и дочерям Евы, то есть людям. Но это не значит, что он оставляет свой народ. Аслан, как правило, появляется в ключевые моменты истории Нарнии, что свидетельствует о его пристальном внимании к судьбе своего творения. Такое попечение Аслана о Нарнии является аналогом Божественного промысла в христианском мировоззрении. В том или ином виде тема Божьего промысла присутствует во всех романах цикла, но наиболее ярко она проявляется в книгах «Конь и его мальчик» (“The Horse and His Boy”), «Покоритель Зари» (“The Voyage of the Dawn Treader”) и «Серебряное кресло» (“The Silver Chair”). Закономерно, что все эти книги описывают какое-либо путешествие: будь то побег в Нарнию из другой страны («Конь и его мальчик»), морское путешествие на край света («Покоритель Зари») или поисково-спасательная экспедиция («Серебряное кресло»). Путешествие, или дорога, – ключевой образ практически всех произведений фэнтези – является аллегорией самой жизни, того жизненного пути, на котором предстоит преодолеть множество трудностей, получить ценный жизненный опыт и стать в конце этого пути другим человеком. С другой стороны, в рамках христианского мировоззрения путешествие может аллегорически рассматриваться как «путь к Богу». К.С. Льюису был хорошо знаком классический образец аллегии такого типа – «Путешествие Пилигрима в Небесную страну» Джона Беньяна (“The Pilgrim’s Progress from This World to That Which Is to Come”); более того, Льюис продолжил аналогию и описал свой христианский опыт в книге «Возвращение Пилигрима» (“The Pilgrim’s Regress”). Образ дороги как духовного путешествия ценен для писателя уже тем, что герои, покидая дом, попадают в чужое пространство и таким образом оказываются незащищёнными от внешних сил. Такая ситуация незащищённости представляет собой подходящий фон для развития темы Божьего промысла, так как герои периодически оказываются в таком положении, что не могут рассчитывать на собственные силы, и им остаётся уповать лишь на помощь свыше.

В трёх вышеупомянутых книгах тема Божьего промысла выражена в неодинаковой степени и с точки зрения её важности для развития главной идеи произведения, и с точки зрения ракурса её рассмотрения. В книге «Конь и его мальчик», данная тема является ключевой для раскрытия основной идеи романа, и акцент здесь делается на «неисповедимости путей Господних» [см.: 2]. В книге «Покоритель Зари» подчёркивается идея неустанного Божественного попечения. Книга «Серебряное кресло» интересна тем, что в ней Божий промысел рассматривается с точки зрения его роли в деле спасения души.

Одним из основных принципов в деле спасения Льюис, по-видимому, считал принцип синергии, или соработничества, то есть взаимодействия

Божьей благодати и человеческой воли. Этот принцип признаётся православной церковью и отдельными протестантскими конфессиями (Льюис, как известно, был протестантом). Иллюстрацией принципа синергии в романе служит следующая ситуация: дети из реального мира, Юстас и Джил, преследуемые хулиганами, взывают к Аслану о помощи. Их «молитва» услышана: они оказываются в стране Аслана. Однако когда Аслан заявляет, что призвал их, чтобы возложить на них определённую миссию, Джил удивлена: ведь это они позвали его. Но Аслан утверждает, что если бы он не позвал их, они не стали бы звать его [3, с. 558]. Идея, которую хотел выразить писатель, заключается, по-видимому, в том, что человек не может вступить на путь спасения, пока Бог не призовет его, и даже обратиться к Богу с молитвой человек не может без действия в нём, в его сердце, Божьей благодати.

Миссия, которую поручил Аслан детям, заключается в том, чтобы они отправились на Север и нашли пропавшего наследника престола, принца Рилиана. Чтобы помочь детям выполнить задание, Аслан даёт Джил определённые знаки, которые можно интерпретировать как духовные ориентиры или знамения, помогающие людям понять, что они находятся на правильном пути. Аслан заставляет девочку выучить эти знаки и предупреждает, что внизу, в Нарнии, всё не будет таким же ясным и очевидным, как в стране Аслана, поэтому необходимо быть очень внимательной и всё время повторять знаки, чтобы узнать их. Этот эпизод, судя по всему, иллюстрирует учение Платона об идеях, согласно которому душа изначально живёт в мире идей, где она видит первообразы всех вещей, которые Платон называет идеями. Затем, когда душа попадает из мира идей в тело, она забывает те яркие и чёткие идеи, которые созерцала в «прошлой жизни», и у неё остаются лишь смутные воспоминания об идеях-первообразах [1]. Так же и Джил не узнала большинство знаков, о которых рассказал ей Аслан, что можно расценивать как некую духовную слепоту. Дело в том, что во время путешествия на Север главные героини испытывали голод, холод и различные неудобства, вследствие чего Джил перестала повторять знаки, что стало причиной подобного «неузнавания». Духовная слепота и нежелание идти трудным путём приводят главных героев в замок великанов, где их подстерегает опасность (они едва не становятся главным блюдом на пиру у великанов). Однако Аслан не оставляет своих подопечных: он является Джил во сне, напоминает ей её обязанности и указывает на третий знак – надпись на разрушенном городе великанов, которая говорит о том, что поиски необходимо продолжить под руинами города [3, с. 603]. Таким образом, Бог, по мысли писателя, никогда не оставляет своих чад, даже если они сбились с пути.

Но путь в подземное королевство не так приятен, как уютный замок великанов Харфанг, в котором героини нашли себе приют. Темнота и глубина Подземного Мира (Underworld) страшит Юстаса и Джил неизвестностью и потенциальными угрозами. Однако болотник Паддлглам, который

согласился сопровождать детей в этом опасном путешествии, утешает их тем, что они, наконец-то, на правильном пути, так как следуют инструкции Аслана (третий знак), а значит, несмотря ни на что, должны спокойно и твёрдо идти дальше [3, с. 617]. Таким образом, по мысли автора, Божий путь – не самый простой или привлекательный, как например, замок Харфанг, который кажется героям уютным пристанищем в их сложном утомительном путешествии, но в итоге оборачивается для них ловушкой. Данная ситуация отсылает нас к Евангелию от Матфея: «Входите тесными вратами, потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» [Мф. 7:13-14]. И, действительно: в духовной жизни человека «просторный путь», «лёгкая жизнь» оборачиваются гибелью для души. Путь христианина – это путь преодоления, подвижничество, так как каждый христианин призван к духовным подвигам, к святости: «Я – Господь, выведший вас из земли Египетской, чтобы быть вашим Богом. Итак, будьте святы, потому что Я свят» [Лев. 11:45], «Итак, будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» [Мф. 5:48]. Призвание это не под силу человеку, но «невозможное человекам возможно Богу» [Лк. 18, 27], и благодаря Божьей помощи человек справляется с возложенной на него миссией, если имеет твёрдую веру и готов идти Божьими путями. Здесь мы снова сталкиваемся с принципом синергии: чтобы выполнить возложенную на него миссию, человек движется по пути спасения навстречу Богу, но именно Божья благодать помогает ему встать на этот путь и держаться этого пути до конца. Таким образом, когда Бог берёт человека в соратники, Он же обещает ему помощь и содействие: «возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» [Мф. 11:29-30].

Однако, как упоминалось выше, чтобы держаться пути спасения, необходимы твёрдая вера и упование. Главные герои в романе, расшифровав третий знак (надпись “UNDERME” на разрушенном городе великанов), спускаются в Подземный Мир, но, когда они узнают, что слова, которые они приняли за инструкцию, являются всего лишь частью древней надписи-стиха, который не имеет к ним никакого отношения, то очень расстраиваются. Юстас и Джил начинают думать, что их ввели в заблуждение и теперь они на ложном пути. Однако это несколько не смущает Паддлглама, который уверяет их, что случайностей не бывает, и как истинный житель Нарнии твёрдо верит в Аслана и его водительство: “*There are no accidents. Our guide is Aslan...*” [3, с. 620]. Данное утверждение полностью согласуется с христианским мировоззрением: все кажущиеся случайности и совпадения – не что иное, как часть Божественного замысла. В этом эпизоде Паддлглам считает, что даже если у этих слов первоначально был другой смысл, благодаря замыслу Аслана, они приобретают новое значение, которое актуально для данной ситуации. То есть в данном случае можно говорить о приращении смысла в определённом контексте. Таким

образом, творец приравнивается к автору книги, который тщательно продумывает сюжет и систему выразительных и изобразительных средств. Продумана каждая деталь: здесь нет места случайностям, поскольку Бог не только творец, но и промыслитель.

Испытание веры и упование на Бога проявляется ещё в одном эпизоде, когда главные герои, наконец, находят пропавшего принца Рилиана, который не помнит, кто он такой, поскольку находится во власти чар королевы Подземного Мира. Главные герои также не подозревают, что перед ними наследник Нарнии, так как не знают его в лицо. Каждую ночь в определённое время чары рассеиваются, и принц приходит в себя, но, по внушению королевы, принц думает, что у него в это время случается припадок: он становится неуправляемым, а затем превращается в чудовищную змею. Чтобы уберечь окружающих, он позволяет привязывать себя к волшебному серебряному креслу, так как только оно может удержать его во время приступа. Рилиан позволяет детям и Паддлгламу побыть рядом с ним во время такого приступа, но предупреждает их, чтобы они ни в коем случае не слушали его мольбы или приказы и не отвязывали его от серебряного кресла, так как он будет не в себе и может причинить им вред. Но когда настало время приступа, принц пришёл в себя, вспомнил, кто он такой, и начал умолять главных героев отвязать его от кресла, чтобы спасти его от владычества ведьмы. Но Джил, Юстас и Паддлглам боятся отвязывать его, так как считают, что если они это сделают, то он превратится в монстра и убьёт их. Когда же принц Рилиан, в конце концов, заклинает их именем Аслана, тогда они понимают, что это знак свыше, один из тех знаков, о которых говорил Аслан: они узнают принца по тому, что он будет первым, кто попросит их о чём-либо именем Аслана [3, с. 559]. Тем не менее, они продолжают колебаться: этот знак, как и предупреждал Аслан, не так очевиден, каким он казался Джил, когда ей было дано задание. Дети боятся, что если они неправильно истолковали этот знак, им грозит большая опасность. Поэтому им необходимо точное знание, чтобы быть уверенными в правильности принятия решения. Но Паддлглам настаивает на том, что безопасность – не главное в этом случае. Главное – это выполнить волю Аслана. По его мнению, вера (то есть доверие Аслану) важнее, чем уверенность и точное знание; а послушание Аслану расценивается им как величайшая ценность: он готов выполнить волю Аслана, даже если это приведёт к плачевным последствиям. Дети, укрепляемые его верой, обретают мужество и уже готовы ко всему, даже к смерти, лишь бы выполнить волю Аслана. Подобный пример послушания Богу можно найти в Ветхом Завете, когда Авраам по воле Божьей готов был принести в жертву своего единственного сына [Быт. 22: 1-14]. После распятия и воскресения Христа апостолы, а затем и многочисленные мученики, готовы были выполнять волю Божию несмотря ни на что: будь то угрозы мучений или смерти. Паддлглам как истинный нарниец уподобляется в своей вере последователям Христа и готов исполнять волю Аслана до самого конца. Ведь вера в

христианстве – это не только доверие Богу, но и верность ему. Детям из Англии XX века этот принцип, конечно, не так понятен, как жителям «средневековой» Нарнии с их феодально-вассальными отношениями, неотъемлемой частью которых является принцип верности господину. Болотник Паддлглам – это чистое воплощение долга, а своим пессимизмом и крайне скептическим отношением к собственной персоне он напоминает древних святых старцев, которые почитали себя грешнейшими людьми на земле. Однако и принц Рилиан проявляет себя как верный подданный Аслана. Например, когда после смерти ведьмы его щит из чёрного становится ярким, как серебро, и на нём появляется герб Нарнии (алый лев), принц расценивает это как знак того, что они получили благоволение Аслана: “...this signifiest hat Aslan will be our good lord, whether he means us to live or die” [3, с. 637]. И хотя главные герои ещё не знают, смогут ли они пробиться через вражеское окружение и выбраться из Подземного Мира, этот знак очень важен для них – важнее, чем то, что ждёт впереди: победа или поражение, жизнь или смерть.

Таким образом, в романе К.С. Льюиса «Серебряное кресло» темы Божественного промысла и спасения души тесно связаны. Воплощением Божественного промысла в романе является создатель Нарнии лев Аслан, который возлагает на главных героев миссию, направляет их во время путешествия с помощью знаков, а когда они сбиваются с пути, выводит их на истинный путь. Спасение рассматривается автором как общее дело Бога и человека по принципу синергии, или соработничества: Бог даёт задание, но он же помогает его выполнить. Дело спасения, по мысли Льюиса, возможно лишь при желании постичь волю Божью, то есть при внимательном отношении к знакам свыше. Кроме того, необходима готовность ходить Божьими путями несмотря ни на что, а для этого нужны вера в Бога как промыслителя (то есть доверие Богу), а также верность и преданность ему как своему господину.

#### Список литературы

1. Платон. Федр, или О любви. – [Электронный ресурс]: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Platon/fedr.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/fedr.php)
2. Чермина Е.Н. Тема Божьего Промысла в романе К.С. Льюиса «Конь и его мальчик» // Перевод. Язык. Культура: IV междунар. заочная научно-практ. конф. 30 марта 2013 г. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2013. – С. 128–133.
3. Lewis, C. S. The Chronicles of Narnia. – London: Harper Collins Publishers, 2005. – 766 p.

## **Анализ категории эмотивности и смежных с нею понятий**

В статье анализируется категория эмотивности и рассматривается соотношение данной категории с такими смежными понятиями, как эмоциональность, экспрессивность, оценочность (оценка) и образность. В статье приводятся случаи, когда данные понятия следует разграничивать, а когда их можно употреблять как синонимы.

The article analyses the emotivity category and focuses on the correlation of this category with such notions as emotionality, expressivity, evaluation and picturesqueness. The article shows the cases when these notions should be treated as separate notions and when they can be treated as synonyms.

Ключевые слова: категория эмотивности, эмоциональность, экспрессивность, оценочность, образность.

Key words: emotivity category, emotionality, expressivity, evaluation, picturesqueness.

В настоящее время, несмотря на большое количество исследований, посвящённых эмоциям, всё ещё подчеркивается недостаточная разработанность основных проблем эмотиологии, например, вопросы, связанные с употреблением смежных понятий, относящихся к категории эмотивности. В данной статье мы рассмотрим соотношение между такими понятиями, как эмотивность, эмоциональность, экспрессивность, оценочность (оценка) и образность.

1. Эмотивность и эмоциональность. Л. Блумфилд полагал, что значения слов, обозначающих состояние говорящего, ощущаемое лишь им самим (например: *sad* «печальный», *glad* «довольный» и т.д.), можно было бы описать лишь в том случае, если бы мы обладали детальными сведениями о том, что происходит в теле живого человека [9, с. 310]. Это различие отмечено и в психологических исследованиях: «В разговорной практике мы часто пользуемся одним и тем же словом для обозначения разных переживаний, так что их действительный характер становится ясным только из контекста. В то же время одна и та же эмоция может обозначаться разными словами» [16, с. 23]. В лингвистике также отмечается, что действительный мир эмоций и их модельный мир (языковое отражение) никогда не будут совпадать. Осознание таких различий выразилось в терминологическом противопоставлении эмоций как психологической категории и эмотивности как категории языковой. В лингвистических трудах последне-

го времени под эмоциональностью понимается физиолого-психологическое состояние человека, а под эмотивностью языковое выражение эмоциональности. Языковое описание эмоций трансформирует эмоциональность (психологический феномен) в эмотивность (языковой феномен), которая отражает систему эмоциональных характеристик языковой личности и делает возможным существование эмоциональной коммуникации [27; 34]. Но существуют и другие точки зрения.

Одни учёные – М.П. Брандес, И.А. Банникова, К.А. Левковская – под эмоциональностью понимают лингвистическую категорию, служащую для выражения чувств субъекта. Другие – Э.А. Вайгла, Н.Н. Амосова, Н.Я. Милованова – полагают, что эмоциональность – лингвистическая категория, служащая для выражения отношения к высказыванию, к объекту. А.П. Горбунов придерживается мнения, что эмоциональность – психическое явление, связанное с языком через экспрессивность [15]. П. Фресс рассматривает эмоциональность как черту личности: чувствительность человека к эмоциональным ситуациям, которая проявляется к более сильным и часто возникающим эмоциональным реакциям [31, с. 181].

Выделяют три подхода к определению эмоциональности: 1) первый подход заключается в синонимизации эмоциональности с гиперэмоциональностью, другими словами, превышением некоторого среднего уровня эмоционального реагирования человека, что проявляется в возникновении более частых и более сильных эмоциональных реакций, чем это обычно свойственно людям; 2) второй подход рассматривает эмоциональность как одну из основных составляющих темперамента, которая представляет собой обширный комплекс свойств и качеств, связанных с особенностями возникновения, протекания и прекращения разнообразных чувств, аффектов, настроений; 3) в третьем подходе под эмоциональностью понимаются индивидуально-устойчивые свойства человека, характеризующие содержание, качество и динамику его эмоций и чувств [17, с. 234–235]. В рамках лингвистического исследования наиболее подходящей видится третья точка зрения, так как благодаря ей можно объяснить не только преобладание у субъекта тех или иных основных эмоций и частоту возникновения внутренних состояний преимущественно одной модальности и/или знака, но и особенности его речевого поведения [12, с. 13–14].

В лингвистических трудах долгое время употреблялся термин эмоциональность, в который вкладывалось иное содержание, связанное со спецификой языкового выражения эмоций: «...Необходимо чётко разграничивать два подхода к определению категории эмоциональности: психологический и лингвистический, т.е. понимание эмоциональности как свойства субъекта... или как свойства языкового знака» [30, с. 13–14]. Вследствие этого учёными был введён термин эмотивность для осознания условности вербальной характеристики эмоций, весьма приблизительно отражающей реальное жизненное пространство [28, с. 25; 36, с. 156]. Од-

нако термины эмоциональность и эмотивность нередко продолжают употребляться как синонимы.

Можно сделать вывод, что эмоциональность и эмотивность не являются равноценными понятиями. Под эмоциональностью мы понимаем психическое свойство человека испытывать эмоции и эмоционально реагировать на окружающие события, а под эмотивностью – языковое выражение эмоциональности при помощи различных средств языка.

2. Эмотивность и экспрессивность. Смешение экспрессивного и эмотивного в языке приводит к тому, что термины эмотивность и экспрессивность нередко употребляются синонимично. Сторонником отождествления эмотивности и экспрессивности был Ш. Балли, который считал, что «идентифицировать экспрессивный факт – значит приравнять его к единой мысли, определить его путём подстановки простого эмоционального слова (слова-идентификатора), соответствующего представлению или понятию» [8, с. 34]. В.В. Виноградов, разделяя сходную точку зрения, отмечал, что «слово переливает экспрессивными красками социальной среды; этот круг оттенков, выражаемых словом, называется экспрессией слова, его экспрессивными формами; экспрессия всегда субъективна, характерна, лична» [11, с. 18]. А.М. Эмирова под экспрессивным компонентом понимает «часть прагматического значения, которая связана с выражением эмоций и оценок говорящего (в лексике и фразеологии) – так называемое эмотивное, эмоционально-оценочное значение, в грамматике – субъективно-модальное» [37, с. 15].

Ю.М. Осипов считает, что понятия экспрессивности и эмотивности не могут сопоставляться ни как равнозначные, ни как различные по объёму. Он полагает, что данные понятия «не взаимозаменяемы, так как находятся в отношении дополнительности друг к другу. Они соотносятся как величина... и функция» [24, с. 125]. По его мнению, эмотивность составляет компонент значения слова и является в этом смысле элементом языковой системы, а экспрессивность возникает только в результате отбора и употребления языковых единиц и поэтому не входит в значение слова – «речь, которая сама есть выражение, не может состоять из средств выразительных и невыразительных (нейтральных)» [24, с. 126].

В.И. Шаховский считает экспрессивность и эмотивность частично сходными, но автономными явлениями и допускает существование неэкспрессивной эмотивности. Он считает, что эмотивность высказывания всегда связана с реализацией эмоциональной оценки, в то время как экспрессивность чаще связана с интеллектуальным намерением убедить в чём-нибудь адресата [35, с. 3–25].

По мнению Н.Л. Шадрина, важно разграничивать понятия эмотивности и экспрессивности. Он считает, что мнения лингвистов о данных понятиях колеблются от полного отрицания любых точек соприкосновения между явлениями экспрессивности и эмоциональности до столь же полного их отождествления [33, с. 99]. Е.М. Галкина-Федорук полагает, что экс-

прессивность шире эмоциональности, так как способна пронизывать как эмоциональное, так и интеллектуальное [14, с. 107]. То есть под экспрессией здесь понимается усиление воздействующей силы языковой единицы. Г.Н. Акимов полагает, что «точный перевод самого слова экспрессия – "выражение" вызывает мысль об экспрессивности языковых средств как об их выразительных возможностях, т.е. специальном стилистическом приёме» [2, с. 15].

В.Н. Телия, разграничивая понятия эмотивность и экспрессивность, рассматривает экспрессивность «не как свойство отдельных единиц, а высказывания в целом; экспрессивность выражается интонационной структурой и, соответственно, восклицательной формой предложения» [29, с. 42]. По мнению автора эмотивность также не предполагает обязательной экспрессивности, например, высказывание «"мне нравится ваш план" представляет собой оценку, где эмотивность является ведущим фактором, однако экспрессивность отсутствует» [29, с. 43]. Как и В.Н. Телия, Е.М. Вольф считает, что эмотивность – «это языковая категория, подразумевающая лишь те эмоциональные явления, которые связаны с выражением эмоционально-оценочного отношения, направленного на создание у слушателя эмоционального резонанса» [13, с. 114].

Д.С. Писарев, относя экспрессивность к прагматическим категориям, подчёркивает, что главное отличие между экспрессивностью и эмоциональностью состоит в следующем: если основной функцией эмоциональности является чувственная оценка объектов внеязыковой действительности, то экспрессивность – это целенаправленное воздействие на слушателя с точки зрения впечатляющей силы высказывания, выразительности, его эстетической характеристики [25, с. 121].

М.В. Никитин, исследуя семантические факторы экспрессивности поэтического слова, пришёл к выводу, что экспрессивность – это сила впечатления от мысли как функция способа её выражения – «в определение экспрессивности, безусловно, входит способность производить, оставлять сильное, глубокое или, по меньшей мере, заметное впечатление» [21, с. 298]. Экспрессивным М.В. Никитин называет такое выражение, которое обеспечивает высокую меру внимания к себе за счёт своей формы, своего строения, а экспрессивность – впечатляющая сила способов языкового выражения некоторого когнитивного содержания [21, с. 302]. Эмотивность М.В. Никитин трактует как простейшие случаи экспрессивности, построенные на принципе количества эмотивно значимого языкового средства за счёт корреляции между эмотивностью и экспрессивностью выражения: «субъективное переживание говорящим элементов содержательной структуры высказываний и текстов через выражающие их языковые средства становится сигналом той значимости, которую им придаёт говорящий и которую он хочет довести до адресата. Количественная мера одного определяет меру второго». Такой вид экспрессии автор называет количественно-эмотивным [21, с. 302].

Л.П. Чахоян связывает понятия эмотивности и экспрессивности с речевой деятельностью и отмечает, что их следует изучать только с учётом того, что хотел сказать говорящий, того, что высказывается им с помощью предложения, другими словами, необходимо осознать то, что предложение – это не только структурно-системная единица языка, но и высказывание, то есть системно-функциональная единица речи [32, с. 126].

Таким образом, можно сделать вывод, что разграничение эмотивности и экспрессивности возможно в случае закрепления за категорией эмотивности статуса функционально-семантической категории, а за категорией экспрессивности статуса коммуникативной.

3. Эмотивность и оценочность. Понятие эмотивности иногда рассматривают вместе с понятием оценочности (оценки). Разные учёные по-разному описывают понятие оценки. Н.Д. Арутюнова считает, что оценка связана с нормой, с системой нравственных, этических, эстетических критериев. При оценке наблюдается взаимодействие общечеловеческой системы ценностей и индивидуальных стремлений к объективной или мнимой реальности [5, с. 34].

Е.М. Вольф определяет оценку как один из видов модальности, как некую модальную рамку, которая накладывается на дескриптивное содержание высказывания и не совпадает ни с его логико-семантическим построением, ни с синтаксическим. Автор приводит формулу, лежащую в основе оценочной модальности –  $ArB$ , где  $A$  – субъект оценки (эксплицитное или имплицитное лицо или социум, с точки зрения которого даётся оценка);  $B$  – объект, предмет, событие, положение вещей, к которому относится оценка;  $r$  – оценочное отношение, которое имеет значение хорошо/плохо [13, с. 11–12].

М.В. Никитин соотносит оценку с некоторой нормой, эталоном: «особенность оценки как духовного действия состоит в том, что объект оценки соотносится по какому-то своему признаку или параметру (основанию оценки) с некоторой шкалой или эталоном количественного или качественного сравнения объектов, имеющих в распоряжении субъекта оценки, и ориентировочно определяется относительно этих координат по месту в них» [23, с. 8]. Автор описывает оценку на пяти уровнях описания денотата: онтологическом (оценка решает задачи ориентации в мире, языковыми маркерами онтологической оценки являются модальные слова с семантикой меры и модуса возможности-вероятности и единицы со значением симптоматического количества); эпистемическом (оценивается мера истинности суждений, их соответствия действительности); репрезентационном (оценивается адекватность выраженных значений выражаемой мысли); прагматическом (связь оценки с ценностными прагматическими представлениями хорошо-плохо); эмотивном (оценка квалифицирует денотаты с точки зрения того, приятные или неприятные ощущения, переживания и эмоции они доставляют) [23, с. 8–19].

Некоторые учёные показывают тесную взаимосвязь между понятиями оценочность и эмотивность, например, Е.М. Вольф рассматривает эмотивность как чувственную оценку объекта [13]. В.И. Болотов высказывает точку зрения, в которой оценочность и эмотивность взаимосвязаны. Автор полагает, что «эмоции и оценка неразделимы, если событие, описанное в тексте, затрагивает личное благополучие воспринимающего текст индивида» [10, с. 11]. Н.А. Кобрин видит в эмотивности и оценочности много общего «в плане соотносимости номинации с концептуальной сферой; здесь проявляется большая роль психологического компонента, который предопределяет очень большую степень модификации вербальной реализации сравнительно с исходным концептом» [18, с. 85].

Э.С. Азнаурова считает, что отождествлять эти два понятия неверно, «ибо в их основе лежат, в конечном счёте, различные способы духовного освоения мира» [1, с. 116]. И.В. Арнольд, разделяя эту же точку зрения, отмечает, что «эмоциональный компонент возникает на базе предметно-логического, но раз возникнув, характеризуется тенденцией вытеснить предметно-логическое значение или значительно его модифицировать» [4, с. 108].

А.В. Кунин и М.С. Ретунская разграничивают эти два понятия, при этом не отрицают тот факт, что эмоции сопровождаются всегда оценкой [19; 26]. Под оценкой А.В. Кунин понимает «объективно-субъективное или субъективно-объективное отношение человека к объекту, выраженное языковыми средствами эксплицитно или имплицитно» [19, с. 181].

Можно прийти к выводу, что оценочность – это языковая функционально-семантическая категория, при этом оценочные значения имеют как рациональную (интеллектуальную, логическую), так и эмоциональную основу. Но также следует отметить, что оценка является необходимым компонентом эмоциональной реакции, так как определение значимости события или ситуации, а, следовательно, и активизации эмоции, происходит через оценивание.

4. Эмотивность и образность. Понятие образности в лингвистике связывают с двумя науками: лингвостилистикой и лексикологией. Лингвостилистика рассматривает образность в функциональном аспекте, её объектом являются языковые единицы индивида, такие, как авторские употребления. Лексикология изучает семантическую природу образных слов, являющихся элементами языковой системы. В данной области наиболее полно исследован такой аспект образности, как метафорическая образность. М.В. Никитин предлагает посвятить проблематике образа отдельную научную дисциплину – имагиологию (имиджелогия). По его мнению, «в лингвистике до самого последнего времени, даже в когнитивной семантике, воспринимающей плодотворные импульсы от когнитологии, ограничиваются констатациями того, что в значении языковых единиц наличествует чувственно-образный компонент, но мало что известно о его характеристиках и месте в глобальной структуре языковых значений» [22, с. 198].

Н.Д. Арутюнова в своей работе «Язык и мир человека» рассматривает понятие образности как переход оппозиции форма – материя в новое по-

рождённое человеком отношение форма – смысл. Отделившись от материальной категории, форма (образ) сливается с духовной (идеальной) категорией [7, с. 314]. Автор считает, что «основным источником образов является зрительное восприятие, которое фиксирует форму, цвет, свет, объём, положение в пространстве, пропорции. Одного из этих элементов недостаточно для создания образа. Образ синкретичен. Он объединяет данные, поступающие по разным каналам связи человека с миром, из которых ведущим является зрительный» [7, с. 315]. И.В. Арнольд и Н.Д. Арутюнова считают, что в основе образности лежит эмоциональное восприятие мира, которое, декодируясь реципиентом, может вызвать у него ответный эмоциональный эффект [3, с. 74; 6, с. 56]. И.П. Лысков в своей работе «Теория словестности» предлагает классификацию образных средств, в соответствии с которой следует различать тропы с эмоциональным значением и без эмоционального значения. Данная классификация указывает на особенность восприятия мира человеком, которое может быть не только рациональным, но и эмоциональным [цит. по: 20, с. 17].

Можно сделать вывод, что взаимосвязь понятий эмотивность и образность носит двусторонний характер. С одной стороны, образность может возникнуть вследствие эмотивного восприятия действительности, в данном случае эмотивное присутствует в семантике образных единиц. С другой стороны, эмотивное может рассматриваться как производное от образного, что связано с тем эмоциональным эффектом, который возникает у реципиента в процессе декодирования образных средств языка.

Таким образом, проанализировав такие понятия, как эмотивность, эмоциональность, экспрессивность, оценочность и образность, можно сделать вывод, что данные понятия не синонимичны и их следует разграничивать.

#### Список литературы

1. Азнаурова Э.С. Очерки по стилистике слова. – Ташкент: Фан, 1973. – 401 с.
2. Акимова Г.Н. Экспрессивные свойства синтаксических структур // Предложение и текст: семантика, прагматика и синтаксис. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. – С. 15–20.
3. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – Л.: Просвещение, 1981. – 296 с.
4. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
5. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Прогресс, 1988. – 344 с.
6. Арутюнова Н.Д. Прагматика // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 389–390.
7. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М., 1998. – 896 с.
8. Балли Ш. Французская стилистика. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1961. – 394 с.
9. Блумфилд Л. Язык / пер. с англ. языка. – 2-е изд., стереотип. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 608 с.
10. Болотов В.И. Проблемы теории эмоциональности воздействия текста: автореф. дис. ... д-ра фил. наук. – М., 1986. – 35 с.
11. Виноградов В.В. Лексикология и лексикография: избранные труды. – М.: Наука, 1977. – 310 с.
12. Витт Н.В. Речи и эмоции: учебное пособие к спецкурсу по психологии. – М.: Изд-во МГПИИЯ им. М. Тореца, 1984. – 76 с.

13. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. – М., 1985. – 225 с.
14. Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сб. статей по языкознанию. – М.: Изд-во МГУ, 1958. – С. 103–124.
15. Горбунов А.П. О природе эмоционального и формах его выражения в художественной литературе. Труды Иркутского гос. ун-та им. Жданова. – Иркутск, 1971. – Т. 79. Серия языкознания. – Вып. 7. – С. 131–149.
16. Додонов Б.И. Эмоция как ценность. – М.: Изд-во полит. литературы, 1978. – 271 с.
17. Ильин Е.П. Эмоции и чувства. – СПб: Питер, 2002. – 752 с.
18. Кобрин Н.А. О соотносимости ментальной сферы и вербализации // Концептуальное пространство языка. – Тамбов: Изд-во ТГУ, 2005. – С. 77–95.
19. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. – М., 1984. – 942 с.
20. Мезенин С.М. Образные средства языка. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1984. – 100 с.
21. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики. – СПб: Научный центр проблем диалога, 1996. – 760 с.
22. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики. – СПб.: Научный центр проблем диалога, 1997. – 212 с.
23. Никитин М.В. Заметки об оценке и оценочных значениях // Когнитивно-прагматические и художественные функции языка. *Studia Linguistica*. – СПб.: Тригон, 2000. – С. 6–22.
24. Осипов Ю.М. К вопросу об уточнении понятия эмоциональность как лингвистического термина // Учен. зап. МГПИ им. В.И. Ленина. – 1970. – № 422. – С. 119–137.
25. Писарев Д.С. Функционирование восклицательных предложений в современном французском языке и их прагматический аспект // Прагматические аспекты функционирования языка. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1983. – С. 114–125.
26. Ретунская М.С. Английская аксиологическая лексика. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородского гос. ун-та, 1996. – 272 с.
27. Сандомирская И.И. Эмотивный компонент в значении глагола (на материале глаголов, обозначающих поведение) // Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности. – М.: Наука, 1991. – С. 114–136.
28. Сорокин Ю.А. Эмоциональность или эмотивность? Или ни то и ни другое? // Эмотивный код языка и его реализация. Коллективная монография. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 25–27.
29. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 142 с.
30. Фомина З.Е. Эмоционально-оценочная лексика современного немецкого языка: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1996. – 66 с.
31. Фресс П. Эмоции // Экспериментальная психология. – М.: Прогресс, 1975. – Вып. 5. – С. 112–195.
32. Чахоян Л.П. Общая теория высказывания // Спорные вопросы английской грамматики. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1988. – С. 122–140.
33. Шадрин Н.Л. Перевод фразеологических единиц и сопоставительная стилистика. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1991. – 218 с.
34. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж, 1987. – 192 с.
35. Шаховский В.И. Проблема разграничения экспрессивности и эмотивности как семантической категории лингвостилистики // Проблемы семасиологии и лингвостилистики. – Рязань, 1975. – Вып. 2. – С. 3–25.
36. Шаховский В.И. Эмоционально-смысловая доминанта в естественной и художественной коммуникации // Язык и эмоции: личностные смыслы и доминанты в речевой деятельности. Сб. науч. трудов. – Волгоград: Центр, 2004. – С. 147–168.
37. Эмирова А.Н. Русская фразеология. – Ташкент: Фан, 1988. – 89 с.

### Семантическая эволюция слова *судьба* в истории русского языка

В статье анализируются основные этапы и направления семантической эволюции русского слова *судьба*, которые рассматриваются в связи с духовной жизнью народа.

The article studies main stages and directions in the semantic evolution of word *destiny* in the Russian language.

Ключевые слова: семантическая эволюция слова, история русского языка, концепт «судьба».

Key words: semantic evolution of word, history of the Russian language, concept “destiny”.

Одним из важнейших концептов славянской национальной культуры является концепт «судьба», главным репрезентантом которого в истории русского языка является слово *судьба*. Оно «относится к числу древнейших ключевых слов нашей культуры, которые, несмотря на смену представлений человека о мире, а также изменений в самом мире и в самом человеке, упорно не хотят исчезать из языка и смыслового пространства культуры» [4, с. 207].

Цель настоящей статьи, выполненной на материале Картотеки «Словаря русского языка XI–XVII вв.» ИРЯ РАН (КДРС), исторических лингвистических словарей, толковых словарей современного русского языка и Национального корпуса русского языка (НКРЯ), состоит в анализе направлений семантической эволюции лексемы *судьба* в диахроническом аспекте. История семантической структуры слова рассматривается по этапам развития русского языка: 1) XI–XIV вв., 2) XV–XVII вв., 3) XVIII в., 4) XIX–XXI вв.

На первом этапе, древнерусском, представлены следующие значения слова *судьба*: 1) ‘суд, судебное разбирательство’; 2) ‘решение, приговор, тж. божественный приговор’; 3) ‘божественное предопределение’; 4) ‘божественное установление’ [9, XXVIII, с. 272–273]. В соответствии с этими значениями можно выделить два основных направления в семантическом развитии слова. В рамках первого развивалось такое значение, как ‘суд, судебное разбирательство’. Судьбой представлялась процедура суда, судебное гражданское разбирательство: *А в судбѣ бѣдими правители суть, и егдаже хотять судити, ꙗко ихъ сберутся, да аще что изъгълють, то не възвратится.* Флавий. Полон. Иерус. (Арх.), 157. XV в. ~ XI–XII вв. [9, XXVIII, с. 272].

Слово *судьба* в этом значении используется в переводных текстах и соответствует греческим лексемам *τό δικάστήριον* ‘судилище, суд’, *ἡ κρίσις* ‘суд, судебное разбирательство; решение, приговор’, семантика которых относится к области гражданского суда.

Следует отметить, что лексико-семантический вариант (ЛСВ) ‘суд, судебное разбирательство’ лексемы *судьба* широко фиксировался уже в XI веке, в то время как само слово *суд* в этом значении почти не употреблялось. Например, в «Словаре русского языка XI–XVII вв.» семантика гражданского судопроизводства у лексемы *суд* в это время отмечается только в сочетании *судъ прияти съ* (кем-л.) – ‘затянуть тяжбу’: *Хотяштуму судъ прияти съ тобою и ризу твою взяти, отъпусти ему и срацицю* (Матф. V, 40). Панд. Ант.<sup>1</sup>, 80. XI в. [9, XXVIII, с. 247].

Слово *суд* в это время активно используется в таких значениях, как ‘рассуждение, суждение, мнение’, ‘воля, желание, решение’, ‘хула, осуждение’ [9, с. 246–248]. Широкое распространение также получают устойчивые сочетания с лексемой *суд* в значении ‘о Божьем суде над всеми людьми при наступлении конца света’: *Страшный судъ* (*Въ всѣхъ словесехъ своихъ поминаи послѣдняя своя и судъ страшъ(ныи)*). Изб. Св. 1076 г., 343. XI в.); *судъ безмѣрный, будущий, будущаго воздания, великий, вселенский, гордый, общий* [9, XXVIII, с. 246]. В результате Божьего суда наступает или воздаяние за грехи: *Не убоя ли ся Ба, не убоя ли ся суда будущааго въздания?* Патерик Син., 143. XI в. [9, с. 246], или милование праведников: *О таковыхъ бо рече» пррѣкъ... блѣжнии млѣтвиш... яко ти помиловани будутъ на судѣ Страшнѣмъ*. (Парен. Ефр. Сир.) Зап. (Г.), 106. 1269–1289 гг. [9, XXVIII, с. 246]. В это же время слово *судьба* фиксируется в сходных значениях (‘божественное установление’, ‘божественное предопределение’, ‘решение, приговор, тж. божественный приговор’ [9, XXVIII, с. 272–273]). Их появление наметило второе направление в семантическом развитии слова, в рамках которого распространяется представление о судьбе как о Божественном промысле.

Таким образом, слова *суд* и *судьба*, обозначая суд земной и суд Божий, находились на древнерусском этапе в синонимических отношениях, могли заменять друг друга. Божественное установление – это Божественные заветы, те правила, которые Бог установил на земле во благо людям и заповедал хранить их: *Ннѣ чада моя не ступайте \ бѣга. Прѣд лицемъ гднимъ ходите и судьбы его съхранѣите. Не омразите...* Кн. Енохова, 1. XV в. ~ XIII в. [КДРС]. Именно благодаря Божественным установлениям возможен благодетельный союз людей с Богом: *Тако Бѣга поминая, блѣжнѣ будеши, храняи судьбу и творя правду въ всяко время*. Посл. мт. Никиф., 115. XVI в. ~ до 1118 г. [9, XXVIII, с. 273]. Если Божественные установления людям даны и их необходимо знать, чтобы, исполняя, жить по ним, то Божественное предопределение, наоборот, сокрыто от людей, это то, что невозможно объяснить: *Судьбы Гнѣ глубины великы*. Изб. Св. 1073 г.<sup>2</sup>, 345.

XI в. [КДРС]. Люди должны покориться данному предопределению, ибо оно – благо и чудо от Господа: *Чюдеса твоя и судьбы твоя кто исповѣсть, вѣдко Ги.* (Патерик Скит.) ВМЧ, Дек. 31, 2519. XVI в. ~ XIV в. [КДРС]. Так происходит расширение значения: ‘божественное установление’ становится ‘божественным предопределением’. Предопределение – это то, что происходит перед определением приговора, Божественного установления, это не суд, это более чем суд, это то, что вне суда.

Если судьба как ‘божественное установление’, ‘божественное предопределение’ принадлежит Богу, то синкретичное значение ‘решение, приговор; тж. божественный приговор’ совмещает человеческую волю и Божью милость. Большую часть контекстов, в которых слово *судьба* содержит сему ‘решение’, составляют фрагменты из Библии (в них судьба представляется приговором, который определил Господь): *Не послушаете мене, ни створите заповедии моихъ, нъ ослушаетеся ихъ и судьбами твоими* [вм.: моими] *сътужитъся душа ваша.* (Лев. XXVI, 15). Изб. Св. <sup>2</sup>, 400. 1073 г. [9, XXVIII, с. 273], и отмечается лишь один пример, самый ранний, из переводного исторического текста Флавия (в нём судьбой является решение человека, которое принимается в согласии с Богом): *Вы же снѣ мои блазии... будете братиа, пребываите купно, подаваю же вамъ нынѣ и ризы и службу ѿрскую, молю же ся Бгѹ, да утврьдитъ мою судьбу, аще вы единоумите.* Флавий. Полон. Иерус. (Арх.), 111. XV в. ~ XI–XII вв. [9, XXVIII, с. 273]. Таким образом, в значении ‘решение, приговор; тж. божественный приговор’ реализуется христианская идея сотрудничества человека с Богом.

В большей части словоупотреблений, зафиксированных в КДРС, лексема *судьба*, обозначая ‘божественное предопределение’, ‘божественный приговор’ и ‘божественное установление’, употребляется в форме множественного числа (иногда с определением *Божии: судьбы Божии*), что является результатом обобщения и последующего абстрагирования семантики слова.

Таким образом, лексемы *суд* и *судьба*, обозначая судебное разбирательство на земле и суд Божий, имели тесную связь друг с другом и были неразделимы в представлении древнерусского человека, а через форму множественного числа слова *судьба* реализуется идея всепронизывающей и всепроникающей сущности промысла Божьего: «Судьбы Божии – всё, совершающееся во вселенной <...> Тайно от Бога и в независимости от Него не совершается и не может совершиться ничто <...> всё совершающееся совершается по суду и определению Божиим. По этой причине судьбы Божии часто называются в Писании судом Божиим» [6, с. 78].

На втором – старорусском этапе (XV–XVII века) слово *судьба* продолжает развиваться в рамках второго направления, фиксируясь в таких значениях, как: 1) ‘божественное установление’; 2) ‘божественное предопределение’; 3) ‘участь, судьба, предназначенная человеку от Бога’ [9, XXVIII, с. 273]. Судьбой, как и на древнерусском этапе, называются

Божественные установления – заповеди, о которых поведал Господь Моисею и по которым люди должны жить во славу Господа: *Тогда бо преспевати можеша, аще съхраниши заповѣди и судьбы, иже повелѣ Гь Моисеови* (1 Парал. XXII, 13) Библ. Генн. 1499 г. [9, XXVIII, с. 273].

Божественные предопределения – неизреченные, пребожественные, всепремудростные (*Великаго господа бога отца..., сидящаго на престоле херувимстем, ... и промышляя неизреченными и пребожественными всепремудростными судьбами своими о... сей нашей... России...* Пов. о нек. брани<sup>1</sup>, 155. XVII в. [КДРС]), неведомые (*Бжїя бо судьбы недовѣдомыи суть.* Изм., 48. XVI в. [КДРС]), они не испытаны (*Да никто же чюдиться, видя праведники и угодники Божїа въ болѣзняхъ терпяща и въ трудѣхъ, грѣшники здравы и в легцѣ пребывающа, елмаже судьбы Божїа не испытаны суть.* Рог. Лет., 109. XV в. [КДРС]), это то, что простым смертным знать не дано (*А в сквернем теле его же <Господа> святая воля, а въпред он же сам истинный свет вестъ и судьбы его кто от человек исповестъ.* Посл. Стефана. XVII в. [КДРС]), но известно лишь Богу (*Но во истину убо дело се промысл бысть самого превечного бога вседержителя, яже творит преславнаа, ими же вестъ неизреченными своими судьбами.* Сказ. Авр. Пал., 1620. XVII в. [КДРС]).

Отмечавшееся ранее сочетание *судьбы Божи* в это время закрепляется в языке в устойчивом выражении *Божими судьбами* или *судьбами Бога*. Полностью развившееся на русской почве, оно сохраняет связь со значением ‘божественное предопределение’, потому что *судьбами Бога* – значит, ‘по воле Божьей’, то есть так, как предопределил Господь. Анализ употреблений этого выражения показывает, что на старорусском этапе оно большей частью используется уже не в религиозных контекстах, а, например, в погодных записях летописей (*Тоѣ же зимы... князь Глѣбъ Рязанский з двѣма сыны своими... преидоша рѣку Колакишу и поидоша ко князю Всеволоду Юрьевичю на Проскову гору. Не дошедшимъ же имъ Всеволожа полку единаго стрѣлица, и въ то время шуринъ его князь Мстиславъ Ростиславичъ на другой странѣ рѣки Колокиши смути себе и все воинство князя Глѣба Рязанскаго: се же бысть Божими судьбами, яко отмьщя мститъ князя Глѣба Рязанскаго неправду.* Ник. лет. X, 4. XVI в. [КДРС]), в Козмографии (*И Божиими судьбами в то же тощое древо лѣзь сверху медвѣдь задомъ.* Козм., 262. 1620 г. [КДРС]). Этот факт свидетельствует о том, что свою мирскую жизнь люди продолжали видеть в свете Божьего замысла и закона, которые оставались главными их ценностями.

С XV века в памятниках письменности лексема *судьба* отмечается в ЛСВ, который можно определить как переходный к значению ‘участь, судьба, предназначенная человеку от Бога’: *Вънми мленіе мое, внуши молитву мою не въ устнахъ льстивахъ, от лица твоего судьба моя изыдет.* (Пс. XVI, 1-2) Библ. Генн. 1499 г. [КДРС]. В этом контексте присутствует сема ‘решение’, но оно, принятое перед лицом Божиим по молитве, направляет жизнь на земле и составляет человеческую участь.

Однако с XVI века значения слова *судьба* постепенно теряют религиозную окраску. В это время намечается новое направление в развитии лексики, в рамках которого в языке закрепляется устойчивое выражение *коиими (которыми) судьбами* – ‘в силу каких-либо обстоятельств’: *Жена некая... именем Дариа невѣсть коиими судьбами имуще прикорчену еи руку къ персемъ под пазухи, никакоже немощно отторъгнути*. Ж. Игн. В., 91 об. XVII в. ~ XVI в. [КДРС]. С этого момента наблюдается перелом в семантике слова от религиозного понимания судьбы в сторону представлений, в которых отсутствует связь с Богом. Смысловый центр переносится на местоимение *коиими*, которое в данном контексте приобретает семантику неопределённости: *коиими* значит ‘некоторыми, неизвестными’. Семантика неопределённости может усиливаться наречием *невѣсть*. Здесь уже не выделяется первоисточник, *невѣсть коиими* – ‘неизвестно какими’. Если раньше это был Бог, то в дальнейшем имеются в виду какие-то сверхъестественные силы, которые творят обстоятельства неизвестным человеку образом. Эти силы и их действия противопоставляются Божией воле: *Отчина наша Смоленскъ изъ начала отъ предковъ нашихъ, да **которыми** судьбами предки наши то изронили, а намъ ея даль Богъ: и намъ ея никакъ не поступитись*. Польск. д. II, 80. 1536 г. [КДРС].

На следующем этапе истории русского языка (XVIII век) лексема *судьба* в словарях фиксируется в двух основных значениях: 1) ‘определение, промысел Вышнего’, 2) ‘участь, счастье, состояние’ [8, V, ст. 954]. Кроме того, на основе анализа примеров из КДРС можно выделить ещё один ЛСВ – ‘стечение некоторых обстоятельств’. Значение ‘определение, промысел Вышнего’, объединяющее в себе семантику ‘божественного предопределения’ и ‘божественного установления’, сохраняет связь с Божественной природой и существует в рамках второго направления семантического развития слова *судьба*: *Дивится нынѣ вся вселенна Премудрымъ Вышняго судьбамъ, Судьбы Божія неизповѣдимы* [8, V, ст. 954].

Значения ‘участь, счастье, состояние’, ‘стечение некоторых обстоятельств’ реализуются в рамках направления, зародившегося ранее в связи с распространением в памятниках письменности выражения *коиими судьбами*, в результате чего *судьба* воспринимается в ключе представлений, в которых связь с Богом начинает прерываться. *Коими судьбами* ‘неизвестно каким образом’ преобразуется в ‘стечение некоторых обстоятельств’.

Распространяющееся в европейском, и русском в частности, обществе «представление, что всё в мире действует по законам случайности» [3, с. 123], привело к тому, что к концу XVIII века в русском языке закрепляется воззрение, согласно которому *судьба* есть сила, которая не связана с волей Божией. Кроме того, на отход от христианской интерпретации *судьбы* влияние оказали классицисты своим интересом к античной традиции, в рамках которой «*судьба* есть нечто безличное, неумолимое, безжизненное. Она есть представительница необходимости, абсолютно не зависит ни от чьего произвола и не подлежит ничьему произволу... на Судьбу можно

жаловаться и ее можно оплакивать, но с ней нельзя спорить, ее нельзя умолять, в силу ее безличности и неопределенности» [14, с. 245].

Природа такой судьбы становится для человека непонятной, для объяснения её судьба персонифицируется, что «проявляется... как своеобразная проекция человеческого поведения на мироустройство, представление о “судьбе” как о метафизическом аналоге индивида» [5, с. 105]. Акт персонификации судьбы является попыткой упорядочить мир, определить отношения между человеком и высшей непознаваемой силой, которые «мыслятся прежде всего в силовых терминах – как взаимодействие полей, создаваемых двумя источниками силы. Более слабый из них – человек. Другой источник силы должен быть ему подобен. Действительно, высшая власть обычно олицетворяется или обожествляется. Отношения между нею и волей человека приобретают интерперсональный характер» [1, с. 309].

Таким образом, судьба представляется ‘стечением некоторых обстоятельств’, приобретающих в результате персонификации облик некой силы, которая творит обстоятельства по законам случайности. С этого времени судьба может губить человека, быть к нему немилосердной: *Ахъ мої Боже за что попускаешь немилосердої судбе безвинныхъ такъ погублять: одного смертию, а другова суровою і нещастною жизнью: пуцай бы Ильдежерта умерла, а дражайшиї король остался живъ*. Ильдежерта, 17. 1759 г. [КДРС]. В этом контексте судьба ещё попускается Богом, но человеком она уже не принимается смиренно.

Судьба как стечение обстоятельств чаще всего недоброжелательна к человеку, что выражается в употреблении отрицательных определений. Она может быть *ожесточённой*, способной нападать (*От нападения судьбы ожесточенной Убежище лишь ты души моей стесненной!* Сумароков А.П. Семира. 1768 г. [НКРЯ]), *гневной* (*О гневные судьбы!* Сумароков А.П. Семира. 1768 г. [НКРЯ]), *нежалостной* (*Одна Овечка лишь, воспитана пастушкой, Нежалостной судьбы осталася игрушкой*. Муравьев М.Н. Волк и лисица. 1772-1789 гг. [НКРЯ]). Судьба может играть с человеком (*Так, как пылинки, мы на куче земляной рассыпаны страдать и быть судьбы игрой*. Богданович И.Ф. Поэма на разрушение Лиссабона. 1763 г. [НКРЯ]), от неё невозможно спрятаться (*А от судьбы никто не спрячется нигде, Ни в доме, ни в лесу, ни в поле, ни в воде...* Майков В.И. Необосновательная боязнь. 1763–1767 гг. [НКРЯ]).

Значение ‘участь, счастье, состояние’ в это время также развивается в русле направления, в котором прерывается связь судьбы с Богом. Исследованный материал показывает, что до XVIII века представление о судьбе как об участи связано с тем, что главной силой, оказывавшей влияние на судьбу человека, считался промысел Божий, а сам человек мог иметь благотворное влияние на свою судьбу посредством праведного жития и усердного обращения к Богу: *Украшайтесь духовнаго свѣта образомъ; аще ли же обогатѣте отъ божественныхъ словесъ поучениемъ, не токмо*

*безгрѣшнии будете, но и паче прехвални сотворите себѣ судьбы...* АИ IV, 173. 1652 г. [КДРС], ибо Бог знает жизнь каждого человека и творит его судьбу соответственно с помыслами человека и его поведением в жизни: *Вѣдите, братия, Господь свѣсть помышления челоѣческая...* АИ IV, 173. 1652 г. [КДРС]. Таким образом, если раньше судьба принималась человеком доверительно, с надеждой на её справедливость, так как исходит она от Бога, то теперь судьба творится неизвестно какими силами, и что бы человек ни делал, судьба – неминуемая, чужая и результат этого – несчастная участь, на которую человек начинает роптать, жаловаться: *Поставя своё ружьё, простираль свой взор и руки къ небу и съ тяжкимъ въздыханіемъ приносиль жалобу на свою судьбу.* Невидимка, 265. 1789 г. [КДРС]. «Проблема судьбы тесно связана со смыслом человеческой жизни. Когда человек не понимает смысла жизни, когда он не ощущает себя частью Божьего мира и Божьего замысла, тогда он постоянно чувствует насилие судьбы» [12, с. 91].

В результате слово *судьба* в значении ‘участь, счастье, состояние’ также начинает использоваться с отрицательными определениями. Судьба может быть *несчастной* (*Несчастливая судьба* [8, V, ст. 954]), *превратной* (*Сносить великодушно превратную судьбу* [8, V, ст. 954]), *злой* (*Склонила высоту небес / От злой судьбы тебя избавить...* Ломоносов М.В. Ода торжественная... императрице Екатерине Алексеевне... 1762 г. [НКРЯ]).

В XIX – начале XX века отмечаются следующие основные значения слова *судьба*: 1) ‘провиденье, определение Божеское, законы и порядок вселенной, с неизбежными, неминуемыми последствиями их для каждого’ [2, с. 356]; 2) ‘стечение обстоятельств (*первонач.*, в мифологии и мистических представлениях, потусторонняя сила или воля божества, предопределяющая всё, что происходит в жизни)’ [13, IV, ст. 584]; 3) ‘участь, жребий, доля, рок, часть, счастье, предопределение, неминуемое в быту земном, пути провидения’ [2, с. 356], ‘участь, доля, жизненный путь’ [13, IV, ст. 584].

В первом значении во всех контекстах слово употребляется, как и в XI–XVII веках, в форме множественного числа (*судьбы*): *Воля судьбъ. Божьими судьбами да вашими молитвами здравствуемъ* [2, с. 356], во втором – в форме единственного (*судьба*): *Всякому своя судьба. Не привела меня судьба въ тѣ мѣ ста* [2, с. 356]. Первое значение существует в рамках второго направления: *Судьбы божьи неисповѣдимы* [2, с. 356]. Судьба как промысел Божий противопоставляется случайному стечению обстоятельств: *Не рокъ слѣпой, премудрыя судьбы!* [2, с. 356]. Второе и третье значения развиваются в рамках направления, в котором отсутствует связь судьбы с Божьей волей. Судьба как стихийное ‘стечение обстоятельств’ продолжает персонифицироваться: она может случайно сводить людей (*Судьба вчера свела случайно Нас.* Лермонтов [13, ст. 584]), может быть неблагоприятной, не любить человека (*С детства судьба не влюбила тебя.* Некрасов [13, IV, ст. 584]), выносить приговор (*Он стыдился именно того, что он, Раскольников, погиб так слепо, безнадежно, глухо и глупо,*

по какому-то **приговору** слепой судьбы, и должен смириться и покориться. Дост. Преступл. и наказ. Эпилог, 2 [10, XIV, ст. 1163]), наносить удары (**Удары судьбы** один за другим падали на его голову, и вот они, наконец, забили этого человека. М. Горький, Тоска, 1 [10, XIV, ст. 1163]). В двух последних примерах выражения *слепая судьба* и *удары судьбы* являются языковыми клише. Кроме того, судьба может заносить куда-то против воли человека: *Каким образом судьба занесла его с юга России на северо-восток – не знаю; но без сомнения попал он сюда не по доброй воле.* С. Акс. Наташа [10, XIV, ст. 1163]. «Предикат “заносит” сближает судьбу со стихией, неподконтрольной и неподвластной человеку <...> Таким образом, и люди, и живые существа, и растения – весь тварный мир мучится в земной юдоли, не понимая смысла этих мучений, посылаемых таинственной высшей силой – судьбой» [12, с. 68, 76].

В значении ‘стечение обстоятельств’ слово *судьба* в контексте может приобретать форму множественного числа: *Припомните, о други, с той поры, Когда наш круг судьбы соединили, Чему, чему свидетели мы были!* Пушкин. Была пора... [10, XIV, ст. 1163]. Но такие судьбы уже не Божественный промысел, это персонифицированная сила, действующая по своему усмотрению, с которым человек не может смириться: *Не странен ли судеб устав! Певцы Петра – несчастья жертвы: Наш Пиндар кончил жизнь, поэмы не скончав. Другие живы все, но их поэмы мертвы!* Батюшк. На поэмы Петру Вел. [10, XIV, ст. 1163].

Судьба как ‘участь, жребий, доля’ в этот период продолжает восприниматься как результат случайного стечения обстоятельств, не зависящих от человека, и, по его мнению, неблагоприятных. Поэтому люди не перестают жаловаться на свою судьбу: *Старуха вечно представляла из себя какую-то несчастную, обиженную и не переставала плакаться на судьбу свою, хотя не имела к тому никакого повода.* Григор. Деревня [10, ст. 1163], но человек может и стоически её переносить, даже если она горька: *Пускай горька моя судьба – я буду ей верна.* Некрасов [13, IV, ст. 584].

Стоицизм человека перед судьбой проявляется и в другой интерпретации судьбы-участи, в рамках которой ответственность за свою судьбу не перекладывается на случайное стечение обстоятельств. Возникает представление о том, что человек сам может творить свою судьбу или влиять на судьбу другого. Он её может связать с кем-то по своему усмотрению: *Я-то себе не прощаю, что вздумала **связать** судьбу свою с таким ничтожеством, как вы.* А. Остр. Бесприданница, IV, 11 [10, XIV, ст. 1163–1164], тем самым решить свою судьбу: *В старое время сваха могла обо всем договориться с родственниками невесты, и исход сватовства зависел от зажиточности жениха. А теперь девушки **сами решали** свою судьбу.* В. Кожевн. Сватовство Чена [10, XIV, ст. 1164], а может устроить судьбу другого: *Уж не хотите ли вы меня выдать за этого князя, чтоб **устроить** судьбу мою?* Дост. Дяд. сон, 5 [11, ст. 1164], принять участие в его судьбе:

Она *выказала искреннее участие в судьбе брата*. Тургенев [13, IV, ст. 584].

В «Словаре современного русского литературного языка» в рамках значения ‘доля, участь, жизненный путь кого-либо’ отмечается его оттенок – ‘счастливая доля, счастье’, который даётся с пометой «разг.»: *Девичьи-то года летят скоро, не успела оглянуться, как в перестарки попала... А здесь какие женихи? Ну, там, может, бог и судьбу пошлет*. Мам.-Сиб. Чел. с прошлым, 14 [10, XIV, ст. 1164]. Представление о судьбе как о счастливой участи встречается в диалектной фразеологии. В тверских говорах фиксируется выражение *судьбы не выходит* ‘не дожидаться счастья, хорошей жизни’: *Как странница все ходила, а судьбы не выходила* [7, с. 160]. Думается, это значение является отголоском значения ‘участь, судьба, данная человеку от Бога’, в котором слово *судьба* употреблялось на старорусском этапе. В значении ‘счастье’ остаётся связь с Богом, чувствуется упование на то, что Господь может прорвать пустоту и безысходность мира, в котором судьбы человеческие подвластны стихийному стечению обстоятельств: *Зря ты тут погибаешь! Шел бы куда-нибудь судьбы искать. В Москву бы шел, в губернию, что ли!* М. Горький, Гор. Окурив [10, XIV, ст. 1164].

В конце XX – начале XXI века слово *судьба* отмечается в следующих основных значениях: 1) ‘складывающийся независимо от воли человека ход событий, стечение обстоятельств’; 2) ‘участь, доля, жизненный путь’; 3) ‘история существования, развития чего-л.’ [11, с. 809]. Эти значения находятся в русле третьего направления семантической эволюции слова *судьба*.

Данные НКРЯ позволяют установить, что в XX веке лексема фигурирует и в значении ‘промысел Божий’, которое развивается в рамках второго направления. Слово *судьба* в этом значении фиксируется в основном в богословских трудах (в выражении *судьбы Божии*): *Не есть ли молитва об исцелении вторжение в судьбы Божии?* А.В. Ельчанинов. Записи. 1926–1934 гг.; *Здесь, в этом кратком извлечении из покаянного канона – все исповедание, вся жизнь преподобного Иосифа Песнописца, все его богословие, вся любовь и вера в судьбы Божии, которые всегда — благи*. Монахиня Игнатия (Петровская). Литургическое наследие преподобного Иосифа Песнописца. 1980–1990 гг. [НКРЯ].

Диахронический анализ слова *судьба* показал, что семантическое развитие слова проходило в истории русского языка по трём основным направлениям. Первое связано с представлением о судьбе как о земном суде, в рамках второго направления судьбой становится Божий промысел, а в рамках третьего происходит разрыв судьбы с Божественной сущностью.

Таким образом, если на древнерусском этапе в семантической структуре слова *судьба* воплощалось представление о мироустройстве: низ (‘судебный процесс’) и верх (‘божественное предопределение’, ‘божественное установление’), то на старорусском возобладала христианская идея о си-

нергии – сотрудничестве Бога (*Божии судьбы* – ‘божественное предопределение’, ‘божественное установление’) и человека (*человеческая судьба* ‘участь, судьба, предназначенная человеку от Бога’). С XVIII века в семантике слова отражается разрыв с Божественной природой (‘стечение обстоятельств’), в результате которого судьба начинает персонифицироваться. В современном русском языке она воспринимается как безличная сила, которая чаще всего равнодушна или недоброжелательна к человеку.

#### Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Истина и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М.: Наука, 1994. – С. 302–316.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. – М.: Русский язык, 1991 (настоящее издание воспроизводит издание 1955 г., которое было набрано и напечатано со второго издания (1880–1882 гг.).
3. Протоиерей Георгий Нейфах. Промысел Божий и человеческая свобода. – М.: Правило веры, 2009. – 432 с.
4. Постовалова В.И. Судьба как ключевое слово культуры и его толкование А.Ф. Лосевым (фрагмент типологии миропониманий) // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М.: Наука, 1994. – С. 207–214.
5. Разумова Н.Е. Онтология судьбы в драматургии А.П. Чехова // Вестн. ТГУ. Серия Филология. – 2006. – № 291. – С. 103–112.
6. Святитель Игнатий Брянчанинов. Аскетические опыты. Кн. вторая. – М.: Благовест, 2011. – 432 с.
7. Селигер. Материалы по русской диалектологии. Словарь. / С.Н. Варина, Н.В. Богданова, З.А. Петрова; под ред. А.С. Герда. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. – Вып. 1. – 218 с.
8. Словарь Академии Российской, 1789–1794: в 6 т.– СПб.: Изд-во Императорской Академии наук, 1794.
9. Словарь русского языка XI–XVII вв. / Д.В. Дагурова и др.; гл. ред. В.Б. Крысько. – М.: Наука, 2008.
10. Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. – М-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.
11. Современный толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2001. – 960 с.
12. Табаченко Л.В. Концепт «судьба» // Концептосфера А.П. Чехова. – Ростов н/Д.: Изд-во ЮФУ, 2009. – С. 64–92.
13. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. проф. Д.Н. Ушакова. – М.: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1940.
14. Уваров И.В. Зевс и Судьба (по Гомеру) // Филол. зап. – 1915. – Вып. 2. – С. 223–247.

### **Оценочный потенциал употребления англоязычных заимствований в русском языке**

В статье рассматриваются основные тенденции изменения коннотативного значения заимствований в ходе их проникновения в русский язык.

The article is devoted to the analysis of key trends of connotation changes in the meaning of English borrowings in Russian language.

Ключевые слова: заимствования, ассимиляция, оценочный потенциал.

Key words: borrowings, assimilation, evaluative potential.

В семантической структуре многих номинативных единиц языка присутствует экстралингвистическое содержание, отражающее национальную культуру, – та часть значения слова, которая восходит к истории, географии, традициям, фольклору (к культуре страны). Национально-культурная составляющая семантики англоязычных заимствований в составе русского языка имеет неоднородный характер. В процессе ассимиляции значительное число лексики с национально-культурным компонентом меняет оценочный знак: с нейтрального на отрицательный, с отрицательного на нейтральный, с нейтрального на положительный [1, с. 17]. Также оценка может проявляться при функционировании лексической единицы, приобретает словом в контексте, то есть выявляет адгерентную оценку.

В семантической структуре заимствований (эксплицитно и имплицитно) содержатся все типы оценки: нейтральная, положительная, отрицательная; рациональная, эмоциональная, эмотивно-интеллектуальная; ингерентная и адгерентная [1]. При изменениях в содержательной структуре слова происходят изменения в характере выражаемой оценки. В результате данные процессы могут привести к переосмыслению лексической единицы, образованию новых коннотативных оттенков, которые иногда выходят на первый план в семантической структуре слова.

Национально-культурно маркированная лексика также подвержена «приобретению или смене оценочного знака и имеет тенденцию в процессе функционирования обрастать новыми значениями, например, с шутливыми обертонами» [1, 17]. Например, слово «еврократ» (англ. eurocrat < **e**uropean ‘европейский’ + **bu**reaucrat ‘бюрократ’), обозначающее специалиста общеевропейского масштаба в области политики, экономики, бизнеса и т.п., но словарь ассоциаций «Рерайт.ру» дает помету относительно сферы употребления данного слова «ироническое выражение». Например:

*Руководителей ЕС характеризовала как самодовольных еврократов, проедающих огромные суммы денег. «Европа по сути – символ бюрократии... [Vesti.ua 16.09.13]; Еврократы страшно гордятся, что в бюджетный период с 2014-го по 2020 год в ЕС для борьбы с молодежной безработицей были зарезервированы дополнительные 6 млрд евро [Profile.ru 05.06.13].*

Значительное число лексики с национально-культурным компонентом в процессе ассимиляции меняет оценочный знак с нейтрального на отрицательный, например, ...гейт (англ. *Watergate* < *gate* ‘скандал, связанный с чем-л.’) – вторая составная часть сложных слов, вносящая значение «политический скандал». Ельцингейт, зиппергейт, ирангейт, картергейт, коллоргейт, конькогейт, корейгейт, кравчукгейт, кремльгейт, моджигейт, моникагейт, плутониум-гейт, страхгейт, урангейт, янаевгейт, ЮНОС-гейт. Например: *В 2001 г. Россия и Украина были все еще очень похожи. И там, и там существовали мягкие варианты управляемой демократии, олигархические группировки «пилили» собственность, а население было занято поиском средств для выживания. Более того, Гонгадзегейт, как тогда казалось, вызывая у кого-то протест, а у кого-то эйфорию, толкал президента Леонида Кучму в объятия Москвы... [Газета.ру 01.10.07].*

«**Неоконы**» (англ. *necons.*), неоконсерваторы – сторонники идеологии и политического движения, которые выступают за использование экономической и военной мощи США для победы над враждебными к США режимами и установление в этих государствах демократии. (современный амер. политический жаргон). Термин приобретает отрицательную оценку в силу исторических фактов, которые заключаются в том, что неоконсерваторы выступали против «разрядки» и настаивали на продолжении конфронтации с СССР, а также к 1980-м годам большинство неоконсерваторов стали членами Республиканской партии, поддержав политику президента Рональда Рейгана по увеличению военных расходов и более жесткому противостоянию СССР: *Встают все те же в сущности вопросы, на которые и администрация Буша (неоконы) не сумела дать ответы. Где переделы политкорректности в отношении заведомо враждебных по отношению к вашей культуре и традициям групп и сословий? [Изв. 14.01.10].*

Термин «**секонд-хенд**» (англ. *second hand* ‘из вторых рук’) в Европе и Соединенных Штатах обозначает любую бывшую в употреблении вещь, будь то автомобиль, букинистическая книга или даже информация, полученная не от первоисточника. Однако на постсоветском пространстве это слово используется в основном только для бывшей в употреблении одежды и имеет пренебрежительную оценку. При дальнейшем функционировании данной национально-маркированной единицы в русском языке произошло стирание национально-культурной семы «локальность» одновременно с сужением значения слова: *Что успели перед тем купить на секонд-хенде, в то и одели. Дали старенькие автоматы со сбитым*

прицелом, и на весь батальон даже нечем его починить и настроить [Газета.иа 06.06.2014].

Также наблюдаются явления, когда лексема меняет оценочный знак с отрицательного на нейтральный: «**Гангстер**» (англ. *gangster* < *gang* ‘шайка, банда’) – участник организованной группы преступников, бандит (в США и других капиталистических странах) становится более нейтральным и не несет такой отрицательной оценки: *Хрестоматийным примером роудмуви принято считать вышедшую в 1967 году культовую картину «Бонни и Клайд», завоевавшую два «Оскара», о влюблённой паре гангстеров...* [Гудок 06.06.2014].

«**Диксикрат**» (англ. *dixiecrat* < *Dixie* разговорное название южных штатов в США + (*demo*)*crat* член демократической партии США] – демократ из южных штатов, входящий в правое реакционное крыло партии и выступающий за сохранение расовой дискриминации негров; расист. «Завуалированный» термин, относящийся к расизму, в данном случае, сглаживает негативную оценку исходного термина: *...программным, исчерпывающим и итоговым, эффектной точкой в вопросе, благо к 1988 году все уже знали, что расизм не пройдет: даже самые отчаянные диксикраты, доживая свой век в Сенате...* [Взгляд.ру 16.02.12].

Значительно меньшее число лексических единиц меняет нейтральный оценочный знак на положительный. Так, в словарной дефиниции «**пентхаус**» (англ. *penthouse*) ясно прослеживается индуцирование положительной оценки во втором лексико-семантическом варианте (экспликативе «апартаменты класса люкс (часто двухэтажные или трехэтажные) в жилом доме или в гостинице, располагающиеся на верхнем этаже здания») по сравнению с положением оценочной семы на периферии семантической структуры в первичном значении («технический чердак, позже помещение для жилья на крыше небоскрёба или отделённая площадь на верхнем этаже здания; пристройка с односкатной крышей, навесом или другим небольшим строением, которое пристраивалось к сравнительно большому зданию»): *Кутюрье Валентин Юдашкин завершил работу над проектом именных интерьеров пентхауса, расположенного на последних этажах элитного жилого комплекса «Королевского парка» в Сочи. Трехуровневый пентхаус включает в себя 20 комнат различного назначения, кинотеатр, бильярдную, галерею, круговую анфиладу гостиных, бар, зону SPA, зоны отдыха под открытым небом. и т.д.* [Ведомости].

Несмотря на то, что зачастую словарь не фиксирует пометы аксиологического плана, оценка проявляется при функционировании лексической единицы, приобретается словом в контексте, т.е. выявляет адгерентную оценку [2]. Так происходит со словом «**аллигатор**» (англ. *alligator* < исп. *el lagarto* ящерица). Несмотря на то, что оно является названием для семейства пресмыкающихся отряда крокодилов, в контексте современного российского общества данным термином называют «олигархов», что объясняется созвучием слов, а также сходством характера призна-

ка/поведения: *Логика хануги, аллигатора-олигарха, выросшего на продаже активов страны, распилах и откатах, доросшего на этом пути до президентского поста и выстроившего под собой соответствующую...* [ИА REX 19.02.2014].

Смена оценочного знака всегда сопровождается семантическими изменениями в структуре лексической единицы, то есть при изменении оценочного компонента слово всегда претерпевает семантическую деривацию: расширение или сужение значения, метафорический или метонимический перенос, и, что особенно ценно, при этом наблюдается динамика национально-культурного компонента.

#### **Список литературы**

1. Кохан Н.А. Динамика национально-культурной составляющей семантики в процессе ассимиляции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – 2008. – 27 с.
2. Маринова Е.В. Иноязычные слова в русской речи конца XX – начала XXI в.: проблемы освоения и функционирования. – М., 2008. – 496 с.
3. Шагалова Е.Н. Самый новейший толковый словарь русского языка XXI века. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 413 с.

### Социально-политическое устройство общества в философии Н.Ф. Федорова: терминологический аспект

В статье анализируются авторские философские термины, при помощи которых русский философ Н.Ф. Федоров создает представление о социальном и политическом устройстве общества. Рассматриваются два типа терминологических новообразований: словообразовательные окказионализмы и переосмысленные термины. Анализируемые единицы входят в противопоставляемые друг другу микрополя: «супраморализм» и «социализм».

This article analyzes Nicholas Fedorov's philosophical terms by which the Russian philosopher represents the social and political structure of society. We distinguish two types of terminological neologisms: word-formative occasionalisms and redefined terms. Analyzed words are included in text semantic fields "supramoralizm" and "socialism."

Ключевые слова: авторский философский термин, авторская терминосистема, словообразовательный окказионализм, транстерминологизация, терминологические оппозиции, терминополье, дефиниция.

Key words: the author's philosophical term, the author's terminological system, word-formative occasionalism, transterminologization, terminological field, definition.

В статье анализируется небольшая тематически ограниченная группа терминов русского философа Н.Ф. Федорова, идеи которого лежат у истоков отечественной религиозной философии и ноосферной мысли. Оригинальная и сложная картина мира Н.Ф. Федорова включает в себя представления об идеальном устройстве человеческого общества, поэтому в идиолекте мыслителя большое значение приобретают философские и социально-политические термины, среди которых особый интерес представляют словообразовательные «окказионализмы» (*супраморализм, материократия*) и переосмысленные термины философии и политики (*социализм, индустриализм, науперизм*).

Особая роль личности автора философского текста и стоящих перед ним предельных онтологических задач (воскрешение умерших, избавление человечества от голода и болезней, заселение космических пространств, регуляция природы) обусловила появление авторских философских терминов и формирование авторских философских систем. На наш взгляд, в терминотворчестве Н.Ф. Федорова выделяются два типа авторских терминов. Во-первых, это окказиональные единицы, образованные морфологическим способом. По словам Н.М. Азаровой, это термины, «появившиеся

первоначально в текстах одного философа и актуализирующие в настоящее время связь с текстом этого философа» [1, с. 62].

Во-вторых, это транстерминологизированные единицы других типов дискурса. Именно о таких терминах пишет В.Д. Табанакова, по мнению которой авторский термин есть дискурсивная функция термина. «Понятие «авторский термин» расширяется до авторского концепта,.. авторской интерпретации специального понятия в тексте и дискурсе. <...> Авторским станет центральное специальное понятие, несущее основную идею, концепцию, смысловую нагрузку в тексте. Это всегда новый ракурс, новый аспект... Он выстраивает свою логико-понятийную систему» [5, с. 6].

Необходимо отметить еще одно существенное свойство авторского философского термина – системность. Эти термины входят в авторскую, или личностную философскую терминосистему, о важности изучения которых писал Б.Н. Головин еще в 1981 году: «Изучение «личностных» терминосистем, их формального и семантически-понятийного своеобразия помогло бы не только развитию теоретического терминоведения, но в еще большей мере – прояснению многих темных мест в теоретических построениях, возникающих неизбежно в сферах различных наук и нередко мешающих их развитию» [2, с. 8].

Система терминов, которую использует Н.Ф. Федоров, может быть представлена как полевое образование, в центре которого важнейшие авторские термины: супраморализм, психократия, воскрешение, регуляция природы. В ядерную зону входят также термины философии и других областей знания (естествознание, лингвистика и т. д.), творчески переосмысленные автором философского учения. На периферии поля – философские термины и термины других наук, используемые в обычных, нетрансформированных значениях. Характеризуя социально-политические и философские термины Н.Ф. Федорова, отметим, что эти лексемы образуют две своеобразные парадигмы, противопоставленные друг другу: термины, входящие в микрополе «супраморализм» и термины, объединенные понятийно-смысловым стержнем «индустриальная цивилизация».

К первой группе относятся многоаспектные термины, созданные Н.Ф. Федоровым с использованием морфолого-синтаксического и синтаксического способов терминообразования (словообразовательные окказионализмы): *супраморализм, психократия, (марксистская) материократия*. Ко второй – переосмысленные социально-политические термины и терминологизированные лексемы общеупотребительного языка: *социализм, индустриализм, пауперизм, материократия, выставка, университет*. При описании значений анализируемых единиц использованы данные составленного Н.В. Козловской словаря «Авторские философские термины Н.Ф. Федорова» (рукопись), материалы которого частично опубликованы.

**Супраморализм.** Центральным термином всей терминологической системы и центральным термином философии Н.Ф. Федорова является

многоаспектный термин *супраморализм*, при помощи которого философ обозначил совокупность своих взглядов. Важность понятия обусловила высокую частоту термина в «Философии общего дела»: 107 употреблений. Содержательными аналогами термина являются авторские составные наименования: «*всеобщий синтез*», «*учение о воскрешении*» или, более развернуто, «*учение об объединении живущих сынов для воскрешения умерших*», а также «*Новая Пасха*», «*пасхальные вопросы*».

Слово образовано путем сложения элементов латинского происхождения «супра» и «мораль»: лат. *supra* – над, сверх; и лат. *moralis* (заимствовано непосредственно и через фр. *morale*, нем. *Moral* – данные Словаря русского языка XVIII в.) – нравственность, система правил и норм нравственного поведения. Способ образования термина – морфолого-синтаксический [3, с. 147]. Прозрачная внутренняя форма слова способствует раскрытию философских и этических аспектов учения Н.Ф. Федорова.

На основе данных контекстуального анализа нами была составлена дефиниция термина с использованием элементов авторского определения: *супраморализм* – центральное понятие мировоззрения Н.Ф. Федорова, проект будущего объединения всех живущих через самодержавие и православие с целью регуляции природных процессов и всеобщего воскрешения; раскрывается автором через изложение двенадцати пасхальных вопросов; «Синтез двух разумов (теоретического и практического) и трех предметов знания и дела (Бог, человек и природа, из которых человек является орудием божественного разума и сам становится разумом вселенной), а вместе и синтез науки и искусства в религии, отождествляемой с Пасхой как великим праздником и великим делом» [6, I, с. 388].

В авторской терминосистеме Н.Ф. Федорова термин *супраморализм* противопоставляется целому ряду философских терминов, относящихся к периферийной зоне всей терминосистемы и конкретного терминополья: *гегелианизм*, *имморализм*, *имморализм Ницше*, *имморализм Толстого*, *мистицизм*, *мистицизм Достоевского*, *мистицизм славянофилов*, *псевдоморализм Канта*.

Кроме того, термин *супраморализм* является полеобразующим, так как группирует вокруг себя переосмысливаемые автором философские и политические термины. В ближайшем семантическом окружении термина *супраморализм* оказывается термин *психократия*, образующий бинарную оппозицию с термином *материократия*.

**Психократия.** Еще один словообразовательный окказионализм Н.Ф. Федорова – термин *психократия*. Частота употреблений слова – 21, значение термина детально раскрывается автором при помощи контекстуального определения.

С лингвистической точки зрения интересен способ образования термина: сложение основ греческих корней при помощи соединительной гласной (морфолого-синтаксический способ). Русского аналога термина нет, что обуславливает особый интерес к семантике первой части слова

(психо-), которая не совпадает с семантикой первой части слов, образованных от того же греческого корня, к примеру, *психология*. Так, в слове *психология* семантика первой части совпадает с первым, основным значением слова душа: «Внутренний психический мир человека, его переживания, настроения, чувства и т. п.» [7], в федоровском термине *психо-* – второй оттенок основного значения, проявляющий религиозный характер философского творчества мыслителя: « || По религиозным представлениям: бессмертное нематериальное начало в человеке, отличающее его от животных и связывающее его с богом» [7]. Заметим, что в этом значении лексем *душа* и *дух* являются синонимами, что и дало авторам словаря «Русская философия» возможность определить *психократию* как «власть духа».

На основе анализа всех контекстов употребления термина нами сформулирована дефиниция термина: «Противоположная материократии идеальная форма общественного устройства, основанная не на принуждении не на «внешнем законе», а на власти души; духовное родство всех живущих на земле, предполагающее всеобщее участие в деле психофизиологической регуляции и вокрешении умерших».

**Марксистская материократия.** Понятию *психократия* Н.Ф. Федоров противопоставляет «*марксистскую материократию*» (3 словоупотребления). В тексте нет дефиниции, семантика термина может быть частично реконструирована на основе заданного автором противопоставления «*психократия – марксистская материократия*» или исходя из внутренней формы: «власть материи, материального». Однако такая реконструкция не даст точного представления о семантике термина: малая частота словоупотребления затрудняет четкое представление о его содержательной структуре. В двух случаях из трех, в том числе в тексте разъясняющего подзаголовка, Н. Ф. Федоров употребляет составной термин, или терминологическое сочетание: «*Пока будет смерть, будет и голод, будут и болезни; и наоборот: пока будут болезни и голод, будет и смерть. Психократия как противоположность марксистской материократии. Всеобщее обязательное познание силы рождающей и умерщвляющей (природы) как противоположность нищиеанскому культу гениев...*» [6, II, с. 275]. В заключительной части статьи — однословный термин: «*Но ученые и неученые, гении и негении одинаково подчинены слепой силе; а потому нет и вопроса об отношении разумной силы к неразумной: материократия здесь безусловна, несовершеннолетие вечно, самодержавие здесь заменяется деспотизмом, произволом*» [6, II, с. 276]. Видимо, в данном случае мы имеем дело с терминологической глоссой (термин Ю.В. Рождественского): «Терминами в собственном смысле слова является лишь часть терминологических глосс. Терминологическая глосса становится термином лишь тогда, когда она получает признаваемое обществом определение или дефиницию» [4, с. 55].

**Социализм.** Термин (53 словоупотребления) используется в идиостиле Н.Ф. Федорова в значении «2. Учение о построении социалистического общества» [7], а также «идеология (совокупность идей)». При этом допускается отождествление социализма с религией: термин включается в однородно-сопоставительные ряды с лексемами *католицизм, протестантизм*, ср.: «*Не только католицизм, но и протестантизм все более и более фатально вовлекается в социализм...*» [6, II, с. 201]. Большое количество окказиональных импликациональных сем говорит о значительном переосмыслении содержательных компонентов понятия социализм, которое противопоставляется Н. Ф. Федоровым «философии общего дела».

На значение термина проецируются взгляды философа, в частности, глубочайшее убеждение Н. Ф. Федорова в том, что социализм воплощает злое начало. Так, один из подзаголовков статьи «*Пока будет смерть, будет и голод, будут и болезни; и наоборот: пока будут болезни и голод, будет и смерть*» сформулирован так: «*Два великих зла: социализм и анархический индивидуализм*» [6, II, с. 275].

Лексическое значение термина *социализм* в идиостиле Н.Ф. Федорова имеет сложную структуру. Отчетливо выделяются семантические компоненты, близкие к интенциональному ядру: имущественное равенство («*устранение разделения на богатых и бедных*»; «*вопрос о всеобщем обогащении*»); всеобщее образование («*все станут образованными*»); всеобщий комфорт («*объединение во имя комфорта*»; «*...комфорт, как цель жизни, не мог бы даже временно затмить общего, отеческого дела, если бы не был прикрыт целью всеобщего участия в нем, т. е. социализмом*»); безнравственность («*Объединение во имя комфорта... есть самое наихудшее употребление жизни ... особенно в нравственном отношении*»); проникновение во все сферы жизни общества («*Социализм торжествует над государством, религиею и наукою...*»); искусственность («*социализм вызван искусственно*»); материалистическое мировоззрение («*социализм и в этом отношении принял свои меры, соединившись с материалистами...*»); отрицание христианства («*социализм... был бы... лицемерием, если бы не отрицал христианства; при отрицании же христианства появление социализма можно считать наказанием христианству...*»); восьмичасовой рабочий день («*социализм стремится злу, вызываемому индустриализмом, дать простор шестнадцатичасовую праздностью (восьмичасовой рабочий день)*»).

Дефиниции термина нет, но Н.Ф. Федоров неоднократно пытается дать эмоциональное определение сути *социализма* как явления, противопоставляемого *Общему делу*: «*искажение совершеннейшего образа*»; «*обман*»; «*великое зло*»; «*форма выражения всех пороков, каковы политическая наглость, гражданская зависть, экономическое корыстолюбие, разнузданная чувственность*».

На значение термина *социализм* проецируются особенности его парадигматических и синтагматических связей с другими единицами системы

терминов Н.Ф. Федорова, главной из которых в данном случае является авторский окказиональный термин *супраморализм* (философия общего дела). Противопоставление «социализм – супраморализм» является одним из важнейших в философском мировоззрении мыслителя.

**Индустриализм.** Термин *индустриализм* играет ключевую роль в философской полемике Н.Ф. Федорова; об этом, в частности, говорит высокая частота: 110 употреблений. В экономическом дискурсе термин обозначает «направление, считающее развитие индустрии основной задачей экономической политики» [ТСУ]. Н.Ф. Федоров использует слово в значении, близком к тому, которое представлено в Словаре Чудинова: «Преобладание промышленного класса людей или промышленности [Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка]. Кроме того, контекстуальный анализ позволяет говорить о том, что федоровский термин *индустриализм* представляет своего рода метонимию по отношению к термину *индустриализация*: «Процесс создания крупного машинного производства во всех отраслях народного хозяйства» [7] с заменой семы «процесс» на сему «результат».

О наличии прагматической информации в структуре нового языкового знака свидетельствуют так называемые эмоциональные определения, очень характерные для текстов Н.Ф. Федорова: «*Индустриализм есть порождение половой страсти, страсти наряжаться, молодиться, бриться, румяниться; словом, он имеет свое полное выражение во всемирной выставке*» [6, II, с. 211]; «*...индустриализм, производящий прихоти, забавы, игрушки, и милитаризм, ведущий из-за них войны, – что они оба такое, как не ребячество?..*» [6, II, с. 224].

Прагматическая коннотация термина связана с тем, что при помощи понятия *индустриализм* Н.Ф. Федоров раскрывает отвратительную сущность общества потребления, в котором производство «мануфактурных игрушек» служит «половому подбору», украшению «самок» и обслуживает общество комфорта, развлечений и наслаждений. Импликационал значения термина *индустриализм* наполняется за счет следующих содержательных компонентов: отсутствие связи с живой природой, неучастие в деле всеобщего воскрешения («*Но эта воля не выходит из узких пределов индустриализма, создающего только мертвое подобие живой природы (напр., мертвые ткани вместо живых естественных покровов) и работающего только для живых, а не для воссоздания мертвых, только для себя, а не для отцов*» [6, I, с. 98]; связь с милитаризмом («*индустриализм именно и есть отец милитаризма*» [6, I, с. 457]; «*...громадное развитие крупной фабричной промышленности требует всеобщего вооружения*» [6, II, с. 334]; разврат, страсть, грех («*...источник индустриализма есть половой подбор, т. е. сознательное подчинение слепой силе, в нас и вне нас действующей, без всякой мысли о совокупном противодействии ей или о союзе против этого коренного порока и греха со всеми его последствиями*» [6, с. II, с. 346]; тяжелый труд рабочих («*Средствами ин-*

дустиализму служит каторжная работа добывания запасов силы и материалов для фабричного производства» [6, II, с. 346].

В системе философских понятий Н.Ф. Федорова есть также производный термин, входящий в иное терминологическое поле, образованный синтаксическим способом: *третий индустриализм*. Значение этого термина представлено в краткой и развернутой дефинициях, данных самим автором: «*органостроение и телостроение или восстановление разрушенных тел, праха, в живое тело*» [6, II, с. 313]; «*3-й индустриализм будет не искусственным, а естественным тканетворением, производением естественных покровов, из коих сложены тела, будет органосозиданием. Конечную же целью 3-го индустриализма будет воссоединение распавшихся и разложившихся в прах тел в живые тела умерших отцов*» [6, II, с. 315].

Итак, термин *индустриализм* входит в микрополе, образует термин *социализм*, а производный термин *третий индустриализм* семантически связан с полем *супраморализм*, в которое входят термины *регуляция, воскрешение, тканетворение и органосозидание*.

**Пауперизм.** Одно из важных мест в системе терминов Н.Ф. Федорова занимает лексема *пауперизм*: 24 словоупотребления. В словарной статье МАС представлено толкование пауперизма как классового (политического) явления: *Книжн.* Нищета трудящихся масс в условиях классового общества, основанного на эксплуатации. (Нищета – крайняя бедность, нужда). Заметим, что в Словаре Ушакова слово дано с пометой *социал.*, что является дополнительным фактором отнесения термина к разряду социальных (социально-политических).

На базе существующего в языке слова в идиолекте Н.Ф. Федорова возникают атрибутивные терминологические словосочетания *искусственный (социальный) пауперизм* и *естественный (природный) пауперизм*. *Искусственный пауперизм* – это недостаточность богатства, «экономическая нужда». Видимо, происходит терминологическое сужение значения общеязыкового слова (исчезает дифференциальная сема «в классовом обществе»). Значение второго термина (*естественный пауперизм*) формируется на основе оттенка первого значения общеязыкового слова нищета (пауперизм – нищета):|| *перен.; чего или какая*. Крайняя недостаточность, скудость чего-л. [7]. *Естественный пауперизм* в философии Н.Ф. Федорова есть крайняя недостаточность времени бытия человека на земле (по выражению С.Г. Семеновой, «*радикальная необеспеченность человека жизнью*»), а также крайняя недостаточность питания и здоровья в пределах данного человеку короткого земного существования: «...первопричина социальной, экономической нужды – естественный пауперизм рода человеческого: голод, болезнь, смерть...»[6, IV, с. 530].

Таким образом, происходит переосмысление социально-политического понятия «пауперизм» и формирование на его основе двух философских составных терминов, которые, наряду с термином *воскрешение*, являются

очень важными для понимания задач «Общего дела», сформулированных Н.Ф. Федоровым: *«Вопрос о бедности и мнимом богатстве есть вопрос о двух званиях, или сословиях (бедных и богатых), – вопрос неразрешимый; вопрос же о смерти и жизни есть вопрос об едином призвании, объединяющем богатых и бедных в общем деле возвращения жизни... <...> Только замена вопроса о бедности и богатстве (искусственном, социальном пауперизме) вопросом о смерти и жизни (естественном пауперизме) дает такой обширный предмет (т. е. всю природу) для знания и дела, и только этот последний может соединить два разума в общем для всех деле познания и управления слепую, рождающую и умерщвляющую силою, а в этом деле – познания и управления – и заключается исполнение воли Божией»* [6, I, с. 424].

Два авторских термина входят в противопоставленные друг другу микрополя: *искусственный пауперизм (недостаточность богатства, экономическая нужда одного индивидуума и человечества в целом)* входит в поле термина *социализм*, а *естественный пауперизм (крайняя недостаточность питания и здоровья в пределах данного смертному человеку короткого времени существования, «радикальная необеспеченность человека жизнью»)* семантически связан с термином *супраморализм*.

**Материализм.** Термин материализм (27 словоупотреблений) используется Н. Ф. Федоровым в двух значениях: традиционном и переосмысленном. При этом обычное значение философского термина, будучи включенным в систему терминов «Философии общего дела», претерпевает некоторые изменения. По мнению Н. Ф. Федорова, *«есть два материализма: материализм подчинения слепой силе материи и материализм управления материей, не в мысли лишь, не в игрушечных, кабинетных опытах, или лабораторных, а в самой природе, материи, делаясь ее разумом, регуляцией»* [6, IV, с. 65].

Первый материализм – это «одно из двух главных (наряду с идеализмом) направлений в философии, решающее основной вопрос философии в пользу первичности материи, природы, бытия, объективной действительности по отношению к сознанию, мышлению и рассматривающее сознание и мышление как свойство материи» [7]. Отрицательное отношение Федорова к материалистическому направлению проявляется в синтагматических и ассоциативных связях термина в многочисленных полемических высказываниях философа: *бесчувственная сила; самый узкий материализм, т. е. без Бога, без будущей жизни; материализм – профанация творения Божия, механическое объяснение вселенной.*

Выступая против индустриализма, Н. Ф. Федоров писал: *«...сама философия, т. е. материализм, реализм, позитивизм, находится в полном подчинении у фабрик, а потому и утверждает, будто ни в мире, ни вне мира нет другого блага, кроме того, которое производится фабрикою и доставляется торговлею»* [6, II, с. 345].

Идеалом философа является преобразовательный материализм, «материализм управления материей», «нравственный материализм», который в одном из контекстов прямо противопоставляется «научному материализму». Дефиниция термина в текстах Н. Ф. Федорова не представлена, контекстуальный анализ немногочисленных высказываний позволяет составить общее представление об интенционале и импликационале лексического значения. Содержательное ядро значения термина не совпадает с ядром значения обычного, неавторского, термина *материализм* («направление в философии»), так как победа «общего дела», по Федорову, предполагает исчезновение философии: *«не будет деления на мыслящее и действующее, не будет деления разума на теоретический, или философский, разум и практический, или проективный, философия, как мыслимое, мнимое, совсем не будет иметь места; она, философия, будет признана младенчеством человеческого рода»* [6, IV, с. 65]. Поскольку цель «общего дела» – «явление христианства в силе», можно предположить, что и *преобразовательный материализм* у философа есть христианская идея, или совокупность идей, реализация которых (путем регуляции природных стихий и психофизиологической регуляции человека) должна привести к материальному воскрешению и бессмертию и превращению человеческого рода в сверхчеловечество: *«В Христианстве «сверхчеловек» означает новый или обновленный, сошедшийся ветхого, и возрожденный, что связано с крещением, которое не есть привилегия, а должно быть всеобщее, так как заповедь «шедшие научите, крестяще, все народы» имеет целью в связи с научением сделать человеческий род сверхчеловечеством, и не в мистическом, а в материальном смысле воскрешения и бессмертия»* [6, IV, с. 67].

Термин *материализм* претерпевает своеобразное семантическое «расщепление», образуя терминологическую оппозицию *«материализм («механическое объяснение вселенной») – нравственный материализм»*, входящие в микрополя «социализм» и «супраморализм».

Философские термины, как правило, с трудом поддаются тематизации – или не поддаются вовсе. Однако система терминов, созданная Н.Ф. Федоровым в «Философии общего дела», характеризуется наличием парадигматических отношений между терминами.

Итак, нами рассмотрен сравнительно небольшой фрагмент авторской философской терминосистемы философа, а именно терминополье «Философия. Политика. Общество», полеобразующую роль в котором играет окказиональный термин *супраморализм*, образуя одноименное микрополе, противопоставляемое микрополю переосмысленного термина *социализм*. В поле «супраморализм» включается окказиональный термин *психократия*, а противоположный ему по значению термин *материократия* входит в поле «социализм». Все остальные переосмысленные термины так или иначе семантически «расщепляются», образуя терминологические оппозиции (*естественный пауперизм – искусственный пауперизм, индустриализм –*

*третий индустриализм, материализм – нравственный материализм*), каждая из противопоставляемых частей которых включается в противопоставленные микрополя.

Проведенный анализ позволил не только описать и уточнить значения авторских терминов Н.Ф. Федорова, но и продемонстрировать системный характер авторской философской терминосистемы.

#### **Список литературы**

1. Азарова Н.М. Типологический очерк языка русских философских текстов XX века. – М., 2010. – 250 с.
2. Головин Б.Н. Типы терминосистем и основания их различия // Термин и слово. Межвузовский сборник. – Горький, изд. ГГУ им. Н.И. Лобачевского, 1981. – С. 3–11.
3. Гринев-Гриневиц С.В. Терминоведение. – М.: Академия, 2008. – 304 с.
4. Рождественский Ю.В. О смысловой систематизации терминов // Методологические проблемы социальной лингвистики. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – С. 53–60.
5. Табанакова В.Д. Авторский термин: знаю, интерпретирую, перевожу. – Тюмень: Изд-во ТГУ, 2013. – 159 с.
6. Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Прогресс, 1995.

#### **Словари**

7. МАС: Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А.П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1982.
8. Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Ин-т рус. яз.; гл. ред. Ю.С. Сорокин. – Л.: Наука ( Ленингр. отд-ние), 1984–1991.
9. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. – М.: Терра, 1996.
10. Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. – СПб., 1902. – 502 с.

### **Семантическая деривация в русском и английском языках: сопоставительный аспект**

В статье рассматриваются различные аспекты семантической деривации, ведущие к наиболее полной форме анализа универсальных и отличительных характеристик указанного процесса в русском и английском языках на материале фитонимов. Материал исследования, взятый из национальных корпусов исследуемых языков, представляет ряд особенностей деривации при образовании фитонимов.

The article considers different aspects of semantic derivation in Russian and English, which lead to maximal and complete analyses of this process concerning general and specific features on the basis of phytonyms. We came to the conclusion that a number of derivational models in Russian and English don't have much in common. Meanwhile in English the picture is quite different: derivation is based on relations "part to the whole".

Ключевые слова: семантическая деривация, фитонимы, когнитивный аспект, языковой аспект, культурологический аспект.

Key words: semantic derivation, phytonyms, cognitive aspect, lingual aspect, culturological aspect.

Явление семантической деривации (СД), как известно, может быть определено двояким образом: как отношение производности между единицами языка и как сам процесс образования производной единицы. Именно понимание семантического варьирования как процесса, а не как готового результата (полисемия), позволяет анализировать его как многоаспектное явление, определяющееся совокупностью трех параметров: когнитивного, собственно языкового и культурологического (см.: [20, с. 102]). При этом семантическая деривация, как и любой другой способ лексикализации, характеризуется как общими, универсальными чертами, так и специфичными, уникальными для каждого языка признаками. С одной стороны, универсальность когнитивных процессов, значительная общность объективной реальности и социального опыта обуславливают определенное сходство процессов СД в различных языках, что делает возможным исследование ее как межъязыкового явления. В то же время специфика каждого языка и опыта языкового коллектива приводит к существенным различиям в процессах СД. С учетом многоаспектности рассматриваемого явления его сопоставительный анализ в нескольких языках предполагает выявление универсального и специфического, определяемого совокупностью сразу трех вышеназванных аспектов.

В настоящей статье предметом исследования являются когнитивные, языковые и культурологические закономерности и особенности процессов семантической деривации в сфере номинации фитонимов (достаточно ярко демонстрирующей все три аспекта) русского и английского языков.

Именно когнитивный аспект, по мнению представителей когнитивного направления, является определяющим для процесса семантической деривации: «Языковое поведение является когнитивной деятельностью, и изменения приводятся в действие именно в мышлении отдельного говорящего. Кроме того, различные механизмы изменения (например, метафора, метонимия и т. д.) берут начало в процессах мышления. Таким образом, именно в когнитивных аспектах следует искать корни изменения значения» [20, с. 147] (перевод наш. – *P.T.*).

Функционирование когнитивных факторов в процессе образования нового значения происходит следующим образом: сначала осуществляется идентификация и категоризация референта, то есть определяется его место в когнитивной системе человека, далее происходит так называемая субкатегоризация, то есть выявление соотношения данного понятия и других членов той же категории, и, наконец, завершает создание ментальной макроструктуры слова процесс номинации, то есть поиск имени. Таким образом, СД — именно то явление, которое на языковом уровне позволяет проследить когнитивные процессы, происходящие в сфере концептуализации. Анализ феномена СД позволяет выявить категоризирующие процессы, происходившие в момент номинации и обусловившие ее, в результате чего «лексикологическое исследование этой области приобретает статус когнитивного» [11, с. 17].

При анализе когнитивного аспекта отфитонимической семантической деривации мы выделяем ряд параметров.

Первый параметр — понятийная связь. Семантическая структура слова представляет собой ряд значений, связанных содержательными отношениями, являющимися, по сути, отражением связи понятий в сознании. За основу в данном исследовании нами взята классификация содержательных связей, разработанная М.В. Никитиным [14, с. 88], который выделяет два основных типа таких связей: импликационные и классификационные. Выявлено, что оба типа понятийной связи задействованы в сопоставляемых языках в равной степени активно. Импликационные связи лежат в основе таких общих когнитивных моделей, как *объект→его часть* (модели «растение ↔ плод этого растения», «растение → цветок этого растения» и т.д., например: *кокос, кипрей, лилия, cloudberry, geranium, lavender*), *объект↔его состав* («растение → древесина этого растения» и т. д.: *сосна, клен, willow, chestnut*), *объект→его признак* («растение → цвет этого растения», «растение → запах этого растения»: *каштан, cherry, fuchsia, lilac*), *объект (выступающий как причина)→его следствие* («растение → состояние, вызванное этим растением»: *дурман, хмель*), *объект→действие с ним* («растение →

процесс использования этого растения», «растение → мероприятие, предусматривающее использование этого растения»: *чай, кофе, елка, картошка, tea, coffee*), *объект→пространство* («растение → заросли, посевы этого растения»: *горох, овес, тростник, paddy, mesquite*).

Классификационные связи обуславливают функционирование таких общих когнитивных моделей, как *категория↔ее член* (модель «растение → вид этого растения», «растение → другое растение того же семейства» и т. д.: *фикус, спаржа, vanilla, spruce*), *объект→другой объект* («растение → предмет, имеющий сходство», «растение → растение другого семейства» и т. д.: *груша, маслина, strawberry, marigold*), *объект→признак другого объекта* («растение → запах другого объекта», «растение → звук, производимый другим объектом»: *горох, rhubarb*), *объект→состав другого объекта* («растение → вещество из другого растения»: *сандал, орех, mustard, pepper*).

Второй параметр – признаки растения, обуславливающие возможность концептуализации. В самом общем виде к факторам, объясняющим, почему концептуализация данного явления осуществляется именно в данном языке и именно через данное растение, мы относим степень номинационной потребности (потребность в языковом обозначении нового явления), силу импликации признака (яркость, силу, выраженность признака, лежащего в основе концептуализации именно через данное растение), а также потребность в экспрессивной коннотации (обнаруживаемую в случае, когда между двумя явлениями лишь слабое сходство и обозначаемое явление уже имеет имя в языке).

Степень номинационной потребности является в обоих языках несколько более активным фактором (ею обусловлено варьирование по пятнадцати моделям, тогда как степень импликации признака является релевантной для двенадцати, а потребность в экспрессивной коннотации – для трех моделей). Различие между языками в функционировании того или иного фактора незначительно и носит единичный характер. Так, варьирование по модели «растение → его часть» в русском языке чаще, чем в английском, обусловлено силой импликации признака, то есть часть растения подвергается концептуализации по причине ее заметности, броскости, необычности и т.д., а не в силу значимости для практической деятельности человека, например: *трилистник* <...> 3. Разделенный на трое тройчатый лист этих или других растений [13, с. 967], *лопух* <...> // Широкий лист этого растения [13, с. 302], *лиана* <...> 2. Цепкая вьющаяся часть растения [13, с. 208]; в английском данный фактор задействован лишь минимально.

Тесно связаны с рассматриваемыми факторами признаки растений, обуславливающие необходимость и возможность переноса. Такие признаки, воспринимаемые перцептивно или дискурсивно, можно объединить в несколько групп [10, с. 6]: мотивационные, понятийные, коннотативно-оценочные и культурологические.

Наиболее часто в обоих языках концептуализация явлений через растения обусловлена признаками, основанными на прагматической оценке (употребление растения или его части в пищу, возможность извлечения из растения какого-либо вещества, использование растения для изготовления какого-либо изделия и т.д.); несколько менее задействованы признаки внешнего вида (цвет, форма, размер, степень привлекательности и т.п. растения), хотя содержание этого признака в ряде случаев различно в сопоставляемых языках. Например, в случае функционирования модели «растение → человек, похожий на это растение внешностью» при совпадении признаков общего типа, то есть признаков, связанных с внешним видом растения, в русском языке преобладают признаки формы и характера поверхности растения (*гриб, сморчок, мухомор, кипарис, сосенка*), тогда как в английском наиболее распространенным является цветовой признак (*carrot, ginger, lily* – перенос на цвет волос человека, *olive, pink, lily* – перенос на цвет кожи).

В меньшей степени в деривационных процессах задействованы коннотативно-оценочные и культурологические признаки растения, при этом их роль несколько выше в английском языке: например, только в английском отмечаются случаи употребления фитонимов в функции обращения (как правило, ласкового), то есть перенос мотивируется преимущественно коннотативно-оценочным признаком (*cabbage, potato, tulip*); при функционировании модели «растение → изображение этого растения» только в английском языке отмечается вариант «растение → эмблема с изображением этого растения», мотивированный культурологическим признаком (*rose, trefoil, thistle, rosemary, poppy, lily, primrose, wormwood, fennel, palm*).

Необходимо отметить, что в целом семантический параллелизм более характерен для моделей, функционирующих на основе импликационной понятийной связи, однако различие в степени номинационной потребности является регулярным фактором нарушения параллельности семантического развития (так, национальное своеобразие применения растений обуславливает специфичное для каждого из данных языков развитие по моделям «растение → изделие из этого растения», «растение → съедобный продукт из этого растения», «растение → изображение этого растения»).

Другими причинами, препятствующими параллелизму, являются реализация разных способов номинации (в одном языке значение появляется как результат семантической деривации, а в другом эквивалентное значение — результат деривации, получающей морфемное выражение, например: английский фитоним *almond* обозначает растение, часть тела (*almond* <...> 6. The tonsils – OED) и форму глаз (*almond* <...> 5 d. Applied attrib. to eyes shaped like an almond, esp. of certain Asian peoples – OED), ср. в русском языке: *миндаль, миндалина, миндалевидный*), а также случаи лакунарности (в толковых словарях современного английского

языка фитонимов зафиксировано значительно больше, чем в толковых словарях современного русского языка, в том числе за счет названий экзотических растений, произрастающих в регионах Азии, Африки и Южной Америки).

Третий параметр — семантическая деривация. Как отмечает М.В. Никитин, реальные связи объектов в ряде случаев однонаправленны, тогда как концептуальные связи всегда взаимнообратимы [14, с. 68]. Тем не менее, применительно к синхронному состоянию лексико-семантической структуры слова (как, впрочем, и в диахронии, хотя синхронные отношения не обязательно совпадают с диахроническими, т.е. с реальной историей возникновения новых значений (см.: [5; 8; 9]), можно говорить об отношениях производности, то есть отношениях, осознаваемых носителями языка таковыми в настоящее время, обусловленных релевантными на данном этапе системными связями и включенных в конкретную культурную парадигму.

При выявлении синхронного направления деривации мы опираемся на лексикографический критерий, то есть на порядок расположения значений в синхронных словарях. Признавая недостатки такого метода (слишком сильное влияние собственно лексикографических критериев и лексикографической традиции), тем не менее можем сделать вывод о том, что для ряда моделей синхронные отношения производности в русском и английском языках не совпадают. Рассмотрим отношения производности на примере модели «растение ↔ плод этого растения».

В русском языке синхронная деривационная связь осознается как направленная от растения к плоду. Даже с учетом того, что изначально, скорее всего, растение и его плод воспринимались в сознании человека как нечто взаимосвязанное и не нуждающееся в отдельных наименованиях (что является логичным отражением диалектического единства анализа и синтеза при познании действительности), данные словарей показывают, что синхронные деривационные отношения в русском языке осознаются как направленные именно от растения к плоду. Например, такое известное декоративное растение как настурция описывается следующим образом: «Настурция – капуцин (*Tropaeolum*), род одно или многолетних, иногда клубненосных, нередко лазающих травянистых растений семейства настурциевых. Стебли сочные, ветвистые. Листья очередные, чаще длинночерешчатые, щитовидные, лопастные или округлые» [16].

В английском языке ситуация несколько иная, что получает отражение в лексикографической практике: в синхронных словарях в отдельных случаях на первом месте располагается значение 'растение', но в большинстве — 'плод растения' (при этом в диахронии также возможны и то и другое направления). Ср.: *vanilla grass* (ботан.) – зубровка (*Hierochloe odorata*) [19, с. 76].

Способы номинации, являясь универсальными для всех языков мира [6, с. 13-15], обладают определенной степенью специфичности для того

или иного языка, что обусловлено тем, что в языках, как правило, не существует строгой закреплённости какого-то одного способа лексикализации за определенным смысловым заданием [11, с. 13]. Эта специфика касается как собственно выбора семантической деривации из имеющихся способов номинации, так и выбора того или иного механизма самой семантической деривации.

Наиболее активными механизмами отфитонимической семантической деривации в обоих языках являются метонимический перенос (при импликационной понятийной связи) и метафорический перенос (при классификационной связи); остальные механизмы задействованы заметно слабее. Тем не менее, в семантическом варьировании английских фитонимов отмечается несколько большая активность механизма расширения значения, функционирующего параллельно метонимическому переносу, например, в моделях «растение → заросли, посеvy этого растения» (так, у английского фитонима *niaouli* метонимический перенос сопровождается расширением значения, в результате чего фитоним используется для обозначения не просто конкретного участка, а всего ареала данного растения – Новой Каледонии) или «растение → вещество из этого растения», например: *barilla* 1. A maritime plant (*Salsola Soda*) which grows extensively in Spain, Sicily, and the Canary Islands. 2. a. An impure alkali produced by burning the dried plants of the preceding and allied species; formerly imported in large quantities, and used in the manufacture of soda, soap, and glass [21, с. 56].

Для английского языка в большей степени, чем для русского, характерны случаи продления семантической цепочки за счет последующих производных значений именно в рамках одной модели, при концептуализации через растение действий, изделий, цвета, например: *pink* <...> 5. a. A light or pale red colour with a slight purple tinge; c. As a colour commonly used on maps to indicate a British colony or dominion [21, с. 96]. Только в английском встречается способность фитонима образовывать сразу несколько значений по одной модели, не связанных отношениями производности (так, фитоним *nut* участвует в концептуализации человека сразу по нескольким аспектам: с точки зрения особенностей характера — <...> 4 b. A person hard to deal with or conciliate, умственных способностей — <...> 8 с. A madman; a crank, национальной принадлежности — <...> 8 b. A certain type of Australian, особенностей поведения — <...> 9. A fashionable or showy young man of affected elegance; a ‘young blood’, fop, or masher [21, с. 76].

Что касается понятия культурологического аспекта семантической деривации, то мы относим сюда те ее особенности, которые обусловлены спецификой восприятия того или иного явления в контексте определенной культуры. Особенность культурологического фактора семантической деривации заключается в том, что он, в отличие от двух предыдущих, активен лишь в ряде моделей, причем, как правило, в тех, где перенос в

меньшей степени обусловлен реальными связями («растение → человек, похожий на это растение внутренними характеристиками», «растение → человек, похожий на это растение внешностью», «растение → предмет, имеющий сходство», «растение → изображение этого растения», «растение → абстрактное понятие»).

При сопоставлении культурологической составляющей в русском и английском языках выявляются две группы факторов: универсальные и национально специфичные.

Первый фактор – универсальная культурологическая составляющая – предполагает, что ассоциативный потенциал растения, обусловленный его ролью в фольклорных, религиозных, литературных и других традициях, совпадает в различных культурах. Об универсальных в полном смысле ассоциациях можно говорить лишь в случае их присутствия в неродственных культурах. Однако в рассматриваемой нами семантической группе фитонимов можно говорить в основном лишь о значениях, характерных для европейских культур, поскольку наиболее активными источниками таких универсальных ассоциаций является мифология и традиция античности, а также европейское Средневековье. Общим для двух культур является символическое значение таких растений, как *laurel/лавр* (символ славы), *sypress/кипарис* (символ печали), *poppy/мак* (символ сна, забвения) и т.д.

Второй фактор – достаточно разнообразные национально специфичные культурологические компоненты. Одним из наиболее ярких примеров такого слияния уникального и специфичного является *oak/дуб*. Это дерево занимает особое место в мифологии сопоставляемых культур: в славянской мифологии преимущественно с ним связаны предания о мировом дереве, оно считалось священным и связанным с именем Перуна, который добывал из него огонь (само слово *дуб* первоначально заключало в себе общее понятие дерева) [1, с. 309], в кельтской мифологии дуб также считался мировым деревом и почитался даже в большей степени, чем в других европейских культурах (слово *druid*, вероятно, является гаэльским дериватом наименования дуба в этом языке: *Duir* – «men of the oaks») [19, с. 273]. Однако сопоставление национально обусловленной символики дуба в современном сознании носителей двух культур (как на уровне закрепленности в языковых значениях, так и на уровне актуальности символического смысла самого растения) показывает, что она более ярко представлена в английском языке, что объясняется, по-видимому, частично большим влиянием античной традиции, а также особой ролью данного растения в английском фольклоре (для фольклорных сюжетов характерно упоминание конкретных деревьев: так, знаменитый *Major Oak* в Шервудском лесу, являющийся туристическим объектом, по преданию был местом встречи войска Робин Гуда; *Parliament Oak* в Ноттингемшире – это место, где был созван парламент, известны также два вековых дуба в Сомерсете – *oaks of Gog and Magog*, названные так по именам последних из бродивших

по древней Британии гигантов и т.д.). Отмеченные ниже символические значения связаны с семантическим варьированием языковой единицы:

1. Дуб как символ королевской власти: исторический факт получил продолжение в фольклоре и положил начало существующей и в современной Великобритании традиции отмечать так называемый *Royal Oak Day* (29 мая), атрибутом которого является лист (ветвь) дуба.

2. Дуб как символ силы, стойкости, смелости: *Mighty oaks from little acorns grow* (*Из маленьких желудей вырастают великие дубы*, пословица).

3. Дуб как символ победы, военной победы, триумфа: такая символика связана с физическими свойствами дуба (крепость, мощь) и обусловлена античной традицией надевать на головы полководцев-победителей венки из ветвей дуба: *oak* <...> 5. a. The leaves of the oak, esp. as worn in a chaplet or garland [21, с. 66]. Не случайно название официального марша военно-морских сил Великобритании – *Heart Of Oak*.

4. Дуб как символ Англии: мотивация – физические свойства растения + его особая роль для страны.

Физические свойства дуба, выделяющие его среди других деревьев, обуславливают его символическое значение и в русском языке, хотя здесь ассоциативный ряд беднее. В русском языке, как и в английском, дуб выступает символом силы, выносливости.

Таким образом, сопоставительный анализ процессов семантической деривации предполагает сравнение особенностей их протекания во всех трех аспектах. Именно такой многоаспектный подход позволяет анализировать семантическую деривацию не как статический набор лексико-семантических компонентов, а как динамическое явление, развивающееся во взаимодействии универсальных и национально специфичных факторов.

#### Список литературы

1. Афанасьев А.Н. Мифология древней Руси. – М., 2006. – 608 с.
2. Большой академический словарь русского языка / гл. ред. К.С. Горбачевич. – М.-СПб., 2007.
3. Большой толковый словарь русских существительных: идеографическое описание. Синонимы. Антонимы / под ред. Л. Г. Бабенко. – 2-е изд., стер. – М., 2008. – 864 с.
4. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб., 2008. – 960 с.
5. Васильев Л.М. ИмPLICITная семантическая деривация // Актуальные проблемы лексикологии и лексикографии. – Пермь, 1972. – С. 60–63.
6. Гафарова Г.В., Кильдебекова Т. А. Когнитивные аспекты лексической системы языка (на материале функционально-семантической сферы «жить»). – Уфа, 1998. – 180 с.
7. Дамблтон К.У. Русско-английский биологический словарь. – М.: Технические словари, 2000. – 524 с.
8. Зализняк А. Семантическая деривация в синхронии и диахронии // Вопросы языкознания. – 2001. – № 2. – С. 13–25.

9. Илюхина Н.А. О взаимодействии когнитивных механизмов метафоры и метонимии в процессах порождения и развития образности // Вестн. СамГУ. – 2005. – № 1. – С. 138–153.
10. Комарова З.И., Плотникова Г.Н. О соотношении фитонимических концептов в языковой и научной картине мира // Проблемы языковой концептуализации и категоризации действительности. – Екатеринбург, 2006. – С. 70–86.
11. Лещева Л. М. Лексическая полисемия в когнитивном аспекте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Минск, 1997. – 36 с.
12. Национальный корпус английского языка. – [Электронный ресурс]: <http://www.natcorp.ox.ac.uk>.
13. Национальный корпус русского языка. – [Электронный ресурс]: <http://ruscorpora.ru>.
14. Никитин М.В. Основы лингвистической теории значения. – М., 1988. – 168 с.
15. Резникова Т.И., Копотев М.В. Лингвистически аннотированные корпуса русского языка: обзор общедоступных ресурсов // Национальный корпус русского языка: 2003-2005. – М., 2005. – С. 31-32.
16. Русско-английский биологический словарь / под ред. В.И. Селедцова. – Новосибирск, 1999 (РАБС). – 524 с.
17. Садовская И. Т. Мифология. – М.; Ростов н/Д., 2006. – 343 с.
18. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / отв. ред. Н. Ю. Шведова. – М., 2008. – 1175 с.
19. Чибисова О.И., Козяр Л.А. Англо-русский биологический словарь. – М.: Русский язык, 1976. – 732 с.
20. Györi G. Semantic change and cognition // Cognitive Linguistics. – 2002. – № 13-2. – С. 123–166.
21. Oxford English Dictionary (on CD-ROM). – Oxford: Oxford University Press, 2008.

**Звукосмысловые корреляции и диахрония**

В статье затрагивается проблема использования системного диахронического подхода к исследованиям в области фоносемантики с целью изучения возможных механизмов утраты примарно мотивированной связи между звуком и значением. Приводятся данные о наличии изначальной фонетической мотивированности языкового знака, в том числе и у лексики, имеющей абстрактное значение в синхронии.

The paper highlights the problem of applying a systematic diachronic approach to phonosemantic research aimed at analysing the possible ways of the disappearance of primary non-arbitrariness. It also presents some data concerning primary phonetic motivation of lexemes which synchronically possess abstract meanings.

Ключевые слова: фоносемантика, звукоизобразительная система языка, звукоподражание, звукосимволизм, денатурализация языкового знака, синхрония, диахрония, этимология.

Key words: phonosemantics, the iconic language system, sound imitation, sound symbolism, language sign denaturalization, diachrony, synchrony, etymology.

В большом числе работ, посвященных проблемам звукоизобразительности, объектом исследования становится функционирующая в современной синхронии система единиц, в структурном комплексе которых можно проследить относительно стабильную связь между звуковой оболочкой и денотатом. Опираясь на данные авторитетных лексикографических источников, многие западные и отечественные лингвисты выявляют закономерную зависимость характера фонем и семантического содержания лексической единицы. Детерминирующими традиционно считаются начальные и, в меньшей степени, конечные кластеры (J. Wallis, Ch. De Brosses, F. Charrassin, J.R. Firth, F. Housholder, E. Nida, D. Bolinger, G. Smithers, H. Marchand, L. Bloomfield, B.L. Whorf, R. Wescott, R. Rhodes, J. Lawler, A. Abelin, G. Davis, H. Kaesmann, E. Anderson, P. Sadowski, M. Magnus, V. Joseph, S.S. Hutchins, V. Bergen, В.В. Левицкий, А.Б. Михалёв, Н.Л. Львова и др.), а целью анализа всего корпуса лексики, обладающей тождественным инициальным звукосочетанием, является поиск и интерпретация фоно-смысловых регулярностей. К таковым, например, можно отнести установленную В.В. Левицким корреляцию «размер-оценка» [5, с. 11]. Именно феномен частотности подобных регулярных соответствий может, по мнению некоторых исследователей звукоизобразительной лексики, закрепить в сознании индивида определенную фоно-смысловую корреляцию [14; 15].

В связи с этим немалый интерес представляют исследования звукоизобразительности, базирующиеся на эксперименте. В ряде известных трудов (например, А.П. Журавлев, Л.П. Прокофьева, И.Ю. Черепанова и др.) говорится о так называемом фонетическом смысле, которое воспринимается и интерпретируется сознанием индивида. По мнению А.П. Журавлева, «носителем фонетического значения является звуко-буквенный психический образ, который формируется под воздействием звуков речи, но осознается и четко закрепляется лишь под влиянием буквы» [4, с. 36]. Таким образом, полученные результаты и разработанные на их основе критерии характеристик тех или иных фонем основаны на восприятии звуков, их сочетаний, а также ассоциативных рядов носителями языка, живущими «здесь и сейчас».

Необходимо отметить, что в поисках ответа на вопрос, является ли звукоизобразительность языковой универсалией, лингвистика (психолингвистика) стремится выйти за пределы одной языковой системы. Так, С.В. Никрошкина в своем диссертационном исследовании, посвященном выявлению возможных универсальных свойств звуко-символизма на межъязыковом уровне (на материале разнотипных языков) в синхронии, приходит к выводу о том, что, в силу разнородности реакций респондентов, невозможно однозначно утверждать, универсален ли звуковой символизм [7, с. 16].

Можно предположить, что для более полного описания места звукоизобразительности в языковых системах необходимо комплексное применение синхронического и диахронического подходов в фоносемантических исследованиях.

В рамках данной статьи предпринимается попытка обосновать необходимость рассмотрения элементов звукоизобразительной системы языка с позиций эволюционных диахронических процессов, итогом которых и является состояние иконической лексики в современной синхронии, где часто связь «звук-значение» ослабевает либо перестает ощущаться, особенно, если речь идет о той или иной степени семантической абстракции языкового знака. Так, например, А.Б. Михалев в своей работе «Языковая картина мира и фоносемантика» говорит о том, что разнородная на первый взгляд группа лексем с тождественными начальными фонестемами *хапать, хватать, хомут, хозяин, халява, холод, хотеть, хмурый, хмурить* объединена гиперсемой «сжимать» [6]. В случае единиц *хапать* и *хватать* данная семантическая связь в большей степени эксплицитна, в других же случаях звуко-символическая корреляция оказывается неявной на данном временном отрезке. Однако анализ этимологических словарей позволяет выявить у этих лексем примарную фонетическую мотивированность языкового знака. Так, описывая глагол *хотеть*, С.В. Воронин, ссылаясь на лингвистические изыскания А.М. Газова-Гинзберга, полагает наличие связи древнерусского *хоть* «любовник» (отсюда – *хотеть*) с корнем \**hwj-* «страстно желать, хотеть, любить», который происходит от

звукоизображения вздоха / звука дыхания и по звуковому составу совпадает с «вышедшим из вздоха (стона)» междометием *hōj* [2, с. 153]. Можно рассуждать об отнесенности *\*hwj* (и далее *хоть*) к фоноинтракинесемизмам – обозначениям удушья, инспираторным кинемам, передающим сдвленность, напряженность при недостатке воздуха для дыхания.

Высока степень денатурализации языкового знака (то есть утраты примарной связи между звуковой оболочкой и смысловым наполнением) в слове *хомут*. Однако О.Н. Трубачев, выделяя здесь корень *\*хот-*, предполагает его происхождение от *\*(s)kom-* “сжимать, стягивать”, приводя в качестве межъязыковых параллелей литовское *kamanos* «кожаная уздечка», немецкое *Hamen* «хомут» [13, с. 70].

Таким образом, сопоставительный диахронический план позволяет подтвердить возможную генетическую звуко-символическую природу языкового знака.

Основатель Санкт-Петербургской школы фоносемантики С.В. Воронин, пожалуй, впервые рассмотрел звукоизобразительные единицы не как некую группу, объединенную рядом общих признаков, а как систему, которая, как и любая другая система, является самонастраивающейся, обладающей высоким уровнем адаптации и определенными динамическими характеристиками [2, с. 7]. А если это так, то те свойства и состояния звукоизобразительной системы языка, которые являются предметом изучения в современной лингвистике, не есть результат самопроизвольного появления из пустоты. Это – следствие динамического развития системы во времени и пространстве, подчиненного, как и развитие любой системы, определенным законам.

С точки зрения связи между звуком и значением языковой знак и язык в целом развиваются стадияльно. Это означает, что языковая система проходит долгий путь от натуральной стадии в генезисе (стадия примарно мотивированного изобразительного знака) до конвенционально-натуральной в современной синхронии через квазинатуральный и натурально-конвенциональный этапы в процессе эволюции, то есть в диахронии [2, с. 187]. Таким образом, результатом эволюции ЗИС языка может стать высокая степень ощущаемой в контемпоральности денатурализации изначально звукоизобразительного языкового знака. Если исходить из идеи примарно фонетической мотивированности лексемы, то этимолого-фоносемантический анализ и диахронический подход оказываются обязательными и необходимыми условиями фоносемантического исследования.

Определяя звукоизобразительную систему языка в пантопохронии как предмет фоносемантики, С.В. Воронин выделяет звукоподражательную и звуко-символическую подсистемы в зависимости от акустического/неакустического мотива, лежащего в основе денотата. Специфика их движения «сквозь время» может быть обусловлена особенностями примарной мотивированности. Когда речь идет о звукоподражательной подсистеме языка, фоносемантические соответствия оказываются более или

менее «прозрачны», так как акустический мотив, лежащий в основе первичной номинации, может оставаться осязаемым и в результате семантико-морфологических преобразований. В синхронии такая лексема наряду с другими имеет и «звуковое» значение. Ср.: *splash* (v) 1. *to wet or soil by dashing masses or particles of water, mud, or the like; spatter*; 2. *to fall upon (something) in scattered masses or particles, as a liquid does*; 3. *to cause to appear spattered*; 4. *to dash (water, mud, etc.) about in scattered masses or particles*; 5. *to make (one's way) with splashing*; (n) 1. *the act of splashing*; 2. **the sound of splashing**; 3. *a quantity of some liquid or semiliquid substance splashed upon or in a thing*; 4. *a spot caused by something splashed*; 5. *a patch, as of color or light*.

Являясь вариантом ономатопа *plash* «*to splash gently*» [16, с. 482], лексема *splash* в семантическом плане развивается по схеме «звук жидкости» > «характерное движение жидкости» (> «движение в жидкости») > «результат». В случае с существительным развиваются значения «количество жидкости», «локализация». Очевидно, что в процессе семантического развития (как синхронной полисемии, так и диахронической эволюции) звукоподражательной лексемы от отприродно мотивированной основы образуется некое многомерное семантическое пространство, охватывающее различные параметры отображенного в ней явления. Лексические единицы, актуализирующие звуковую картину мира в разных языках (в том числе и неродственных), имеют тенденцию к регулярным семантическим переходам в соответствии с присущими им определенными моделями. Так, русской и немецкой звукоподражательным подсистемам свойственны сходные модели семантического развития, например, **удар, звук удара** > отрицание; соединение / разделение, часть; деформация, искажение; совокупность; интенсивность; округлость, выпуклость; полость, пустота; изгиб, кривизна; жидкость; небесная сфера, земля; ландшафт; благополучие / неблагополучие; растения; животные и др.; **звуки внешнего мира; звучание человеческого тела; крики животных и птиц** > говорение человека и др. [12, с. 14].

Иногда звуковое, акустическое значение звукоподражательной единицы вытесняется на периферию и постепенно «забывается», когда в результате семантического развития лексемы доминантным становится неакустический признак. Ранее уже приводились примеры отприродно звукоподражательных английских глаголов *speak* и *flirt* [9, с. 148]. Подобное явление наблюдается не только при семантическом, но и при семантико-морфологическом преобразовании, когда на фоне семантической деривации дополнительные словообразовательные элементы способствуют еще большему затемнению звукоподражательного характера основы. Так, значение заимствованного из французского в английский глагола *to coquet* «*to try to attract the attention and admiration of men for mere self-gratification; to act without seriousness; trifle; dally*» не является фонетически мотивированным на данном этапе своего существования. Однако обращение к эти-

мологии единицы показывает, что основой для ее образования явилась лексема *cock(+e)t* «*the male of any bird, especially of the gallinaceous kind*», которая, в свою очередь, является имитативной.

В случае же «затемненных» звуко-символических соответствий, обладающих значительно более широкой сферой мотивации по сравнению со звукоподражательными словами, еще более необходим системный этимологический, диахронический, а также сопоставительный типологический анализ, подобный анализу микрофрагмента, который приводит С.В. Воронин в своем фундаментальном труде «Основы фоносемантики». Так, выдвигая предположения об артикуляторной мотивации готского глагола *haban* «держать, иметь» (восходящего к индо-европейскому корню *\*kar-/ghabh* «хватать, брать, держать»), он говорит о невозможности доказательства факта отприродной связи «звук-значение» а) без выхода в более широкую индоевропейскую сферу и далее в «еще более широкую сферу ностратики», б) без обращения к этимологии выявленных соответствий и наконец, в) без восстановления направления семантического развития «хватать (*хапать*) *ртом*» > «хватать *рукою*» > «брать» > «держать, иметь» [2, с. 154]. Таким образом, на примере фрагмента древнегерманской лексики демонстрируется закономерная возможность развития изначально фонетически мотивированного языкового знака до значительной степени абстракции.

Продолжая тему появления абстрактных значений у примарно мотивированной единицы в ходе семантической эволюции звукоизобразительной системы языка, можно обратиться, например, к заимствованным английским языком однокоренным лексемам *deceive*, *receive*, *perceive*, *conceive*. Каждая имеет синхронически «незвуковое» значение: *deceive* «*to mislead by a false appearance or statement*», *receive* «*to take into one's possession*», *perceive* «*to become aware of, know, or identify by means of the senses:*», *conceive* «*to form (a notion, opinion, purpose, etc.); to form a notion or idea of; imagine; to hold as an opinion; think*».

Все они около 1300 года пришли через старофранцузский из латыни, где соответственно имели формы *decipere* «*to ensnare, take in*», *recipere* «*regain, take back*», *percipere* «*obtain, gather*», *concipere* «*to take in and hold*». Если в современном английском языке их семантическая структура продолжила свое развитие в направлении дальнейшей абстракции, и общее значение «брать, обладать» уже подвергается метафоризации (особенно, в случае лексемы *deceive*), то в их латинских «предках» общий семантический признак выражен довольно прозрачно. Если мы продолжим анализ, то увидим, что латинские формы образованы путем префиксации: *de-*, *re-*, *per-*, *con-* + основа *cipere*, которая является формой *capere* «брать». Глагол *capere* же в свою очередь восходит к индо-европейскому корню *\*kar-/ghabh* «хватать, брать, держать». Именно к этому корню восходит и готский глагол *haban*, о котором говорилось выше, и русский глагол *хватать* (\**хабить*). В данном контексте интересно отметить, что даже такое

абстрактное понятие, как *концепт* (*concept*) < *conceptum*, является формой причастия прошедшего времени от *capere*. К этому же корню восходит и английское *capable* «*having power and ability; efficient; competent*», образованное от прилагательного *capax* «*способный удерживать*», которое является производным от *capere*, а также пришедший из старофранцузского глагол *accept*, с XIV века имеющий значение «*to take what is offered*» (лат. *acceptare* «*take or receive willingly*» < *ad-* + *capere* ).

Думается, ни одна из обсуждаемых здесь лексем не будет восприниматься современными носителями языка как звукоизобразительная. Однако с позиций диахронического подхода эти единицы являются примарно мотивированными, так как при возникновении представляли собой единство звуковой формы и содержания. Схема их семантического развития отличается определенной регулярностью и примерно такова: «*хватать*» > «*брать*» > «*воспринимать, понимать, постигать*»; «*вводить в заблуждение*» [10].

Следует отметить, что хотя в процессе семантической эволюции эксплицитная корреляция звуковой формы и значения стирается и вытесняется секундарной мотивированностью, речь не идет об утрате мотивированности вообще [2, с. 147]. Это можно, в частности, проиллюстрировать на примере процессов морфологического словообразования, происходящих в звукоподражательной подсистеме языка. Как показывают исследования, звукоизобразительные основы характеризуются относительно высокой степенью словообразовательной продуктивности, как с синхронических, так и с диахронических позиций. Производные от них – результат морфологического словообразования и конверсии – охватывают практически все стилистические слои: от разговорной лексики и сленга до научной терминологии, например:

1) производная терминологическая лексика: *hack* «*to cut, notch, slice, chop, or sever (something) with or as with heavy, irregular blows*» > *hack-saw* «*saw for cutting metal, consisting typically of a narrow, fine-toothed blade fixed in a frame*»; *crack* «*to break with a sudden, sharp sound*» > *crack-willow* «*species of commonly grown willow, Salix fragilis, with branches that snap easily*»; *crash* «*to make a loud, clattering noise, as of something dashed to pieces*» > *crash-land* «*to land (an aircraft), under circumstances in which a normal landing is impossible, in such a way that damage to the aircraft is unavoidable*»; *dib* «*to strike gently*» > *dibber* «*a small, hand-held, pointed implement for making holes in soil for planting seedlings, bulbs, etc.*»;

2) производные сленгизмы: *bash* «*to strike with a crushing or smashing blow*» > *basher* Am. sl. «*a killer*»; *clunk* «*to make the sound of a cork being pulled from a bottle (1796)*» > «*to make or cause a dull metallic sound; to hit hard, especially on the head*» > *clunker* «*an old, worn-out vehicle or machine, especially a car*»; *crash* «*to make a loud, clattering noise, as of something dashed to pieces*» > *gate-crasher* «*a person who attends or enters a social function without an invitation, a theater without a ticket, etc.*» [8].

Анализ действия механизмов морфологического и конверсионного словообразования, а также анализ его результатов позволяет сделать вывод о том, что в процессе морфологического словообразования примарная фонетическая мотивированность не всегда исчезает полностью, подвергаясь той или иной степени денатурализации. Наиболее очевидной отприродная связь между значением слова и его звуковой оболочкой остается в производных, полученных путем редупликации и конверсии, то есть в тех случаях, когда к основе не добавлялись словообразовательные элементы, изменяющие в том числе и звуковой облик слова, а также в том случае, когда процессы морфологического словообразования были связаны с примарным, звукоизобразительным, а не секундарным значением. И здесь мы снова не можем оперировать лишь терминами синхронии, вспоминая слова О.Н. Трубачева о том, что «синхронное словообразование есть не что иное как функциональный аспект словообразования вообще и что словообразование едино и как таковое оно по преимуществу исторично» [11, с. 511].

Немалую роль во временном «стирании» отприродного единства звуковой формы и смыслового наполнения может играть неизбежное действие фонетических законов, изменяющих первоначальный «облик» слова. Однако, например, О.И. Бродович выдвигает предположение о резистентности звукоизобразительной системы действию звуковых законов, приводя примеры, иллюстрирующие нарушение, в частности, закона Гримма, а также Великого сдвига гласных [1, с. 487–488]. Если данная гипотеза верна, то звукоизобразительная система обладает уникальными характеристиками, наблюдаемыми в современной синхронии и явившимися результатом диахронических процессов.

В ходе эволюции языковой знак как отражательная сущность стремится к сохранению изобразительности и одновременно как сущность коммуникативная – к утрате все той же изобразительности. Эти, на первый взгляд, казалось бы, взаимоисключающие процессы протекают, сочетаясь и дополняя друг друга, образуя единое целое. Причина – в неоднозначной сущности самого языкового знака: если в первом случае речь идет об отражательной роли слова, то во втором – о его коммуникативной функции. Отсюда напрашивается вывод о невозможности исключения диахронической составляющей из объективного и системного рассмотрения звукоизобразительной лексики. Рассуждая о роли этимологии в лексико-семантических исследованиях, О.Н. Трубачев отмечал, что «знание эволюции значения небезразлично для понимания его нынешней природы и структуры, поэтому суждение этимологии должно интересовать. И оно так или иначе интересует специалиста по современной лингвистической семантике, в противном случае проигрывает лингвистическая семантика» [11, с. 65]. Естественно, синхронический и диахронический подходы необходимо рассматривать не в их противопоставлении или смешении, а как дополняющие друг друга, образующие единую систему [3, с. 103].

Таким образом, поскольку предмет фоносемантики – звукоизобразительная система языка – представляет собой изменяющееся по определенным законам системное явление, ее комплексное исследование должно осуществляться не только со статической (синхронической), но также с генетической (фоносемантическая этимология) и динамической (временной, диахронической) позиций.

### Список литературы

1. Бродович О.И. Звукоизобразительность и звуковые законы // Язык-Сознание-Культура-Социум: сб. докладов и сообщений междунар. науч. конф. памяти профессора И.Н. Горелова. – Саратов: Наука, 2008. – С. 485–489.
2. Воронин С.В. Основы фоносемантики. – М.: ЛЕНАНД, 2006. – 248 с.
3. Добродомов И.Г. Еще раз об исторической памяти в языке // Вопросы языкознания. – 2002. – № 2. – [Электронный ресурс]: <http://www.philology.ru/linguistics1/dronova-09.htm>
4. Журавлев А.П. Фонетическое значение. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1974. – 160 с.
5. Левицкий В.В. Типологическое изучение смысловой структуры слова // Вопр. семантики. – Л., 1976. – Вып. 2. – С. 3–12.
6. Михалев А.Б. Фоносемантика и языковая картина мира. – М., 2009. – [Электронный ресурс]: [http://www.pglu.ru/lib/publications/University\\_Reading/2009/I/uch\\_2009\\_I\\_00011.pdf](http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2009/I/uch_2009_I_00011.pdf) (дата обращения: 20.09.2014).
7. Никрошкина С.В. Экспериментальное исследование универсального звуко-символизма на материале разноструктурных языков (русского, китайского, армянского и английского): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2010. – 19 с.
8. Петухова Е.В. Морфологическое и конверсионное словообразование от звуко-подражательных основ в английском языке: дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2001. – 234 с.
9. Петухова Е.В. Звукоизобразительность в диахронии // Голос культуры в иноязычном образовании. – Курск: Изд-во Курского гос. ун-та, 2009. – С. 148–154.
10. Петухова Е.В. О первичном звуко-символизме абстрактных значений. 2013. – [Электронный ресурс]: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/6069-2013-01-27-08-20-37> (дата обращения: 28.08.2014).
11. Трубачев О.Н. Труды по этимологии. Слово. История. Культура. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Т. 1. – 798 с.
12. Шестакова О.В. Универсальное и специфическое в ономастике (на материале немецкого и русского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2013. – 20 с.
13. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. – М.: Наука, 1981. – Вып. 8 (\*ха-\*jвьльга). – 252 с.
14. Abelin, Å. Studies in Sound Symbolism doctoral dissertation department of Linguistics Göteborg University Sweden. – Göteborg, 1999. – 279 p.
15. Magnus, M. Dissertation Experiments. 2001. – [Электронный ресурс]: <http://trismegistos.com/MagicalLetterPage>
16. Skeat, W. The Concise Dictionary of English Etymology. – Wordsworth Edition Limited, 2007. – 643 p.

### **О некоторых глаголах вертикального движения в азербайджанском языке, обозначающих направление сверху вниз**

В статье анализируются некоторые глаголы, имеющие лексическое значение 'движение, направленное сверху вниз' в азербайджанском языке; исследуются комбинации, в которых они употребляются; изучаются отношения семантической противоположности; обращается внимание на значения и оттенки значений этих глаголов и их комбинаций, которые не отмечены в толковом словаре азербайджанского языка.

This article analyzed some verbs which has lexical meaning of actions, duration from up to down in the Azerbaijan language; combinations in which there are used, studied the condition in semantically opposites; taking the attention at the meaning shades of meaning of these verbs and its combinations, which is not mentioned at the monolingual dictionary in the Azerbaijan language.

Ключевые слова: азербайджанский язык, лексическое значение, глаголы вертикального движения, глагольные комбинации, отношения семантической противоположности.

Key words: Azerbaijan language, lexical meaning, verbs of vertical actions, combinations of verbs, attitude of semantically opposites.

Как и во всех языках, в азербайджанском языке глаголы занимают особое положение среди частей речи. Обычно в философии существо считают единством материи (субстанции) и движения. В применении к языку субстанцию выражают все другие части речи, а движение только одна – глагол. И поэтому, не ущемляя роль других членов речи, есть все основания считать, что в грамматическом строении какого-либо языка роль глаголов особенно велика. Без преувеличения можно сказать, что основу языка составляет глаголы. Видимо, по этой причине известный ученый-лингвист А. Демирчизаде называет сказуемое основным членом предложения в работе, написанной им в 1947 году: «Сказуемое стоит в центре этих частей и является ведущим и единственным главным членом, который подчиняет их все себе, регулирует их и выражает основу мысли в предложении» [5, с. 23].

Иногда в языковедческой литературе можно встретить такую мысль, что богатство части речи должно быть определено количеством, числом слов (лексических единиц), входящих в эту часть речи. Это ошибочная мысль. Богатство части речи должно быть определено не количеством слов, входящих в нее, а изобилием лексических и грамматических свойств, мыслей и оттенков мыслей. С этой точки зрения в любом языке мира ко-

личество слов, входящих в глагольную часть речи, гораздо меньше, чем количество слов, входящих в существительную часть речи, но во всех языках мира глаголы – самая богатая часть речи. В грамматике азербайджанского языка сказано: “Глаголы имеют специфическое, абсолютно отличающее от других групп слов богатое и широкое, разнообразное и сложное лексико-семантическое значение. Действие, состояние и движение, которые выражает глагол, составляют его лексико-семантическое значение. В современном азербайджанском языке глаголы имеют ряд групп лексико-семантического значения. Ссылаясь на эти словарные значения, часть глаголов обозначает движение, часть – действие, часть – состояние, часть – положение, часть – мышление, речь и процесс видения и т.д.” [6, с. 190–191 (перевод наш. – В.М.)].

Глагол отличается от других частей речи не только лексико-семантическими свойствами слов, входящих в него; глагол отличается от других частей речи и своими грамматическими свойствами. Эти дополнительные значения, которые имеет глагол, в языковедческой литературе называются грамматическими значениями. Грамматические значения характеризуют глагол с морфологической и синтаксической точек зрения.

Как часть речи глагол обозначает состояние и действие лица, вещи, предмета. Я. Ахмадулина, имея в виду глаголы действия, употребляемые в русском языке, пишет: “В традиционном значении этого термина глаголы действия составляют в общей системе русского языка хоть небольшую, но ярко выделяемую группу. Они отличаются от других групп не только своей особой семантикой, но и формально-грамматическими, а также функциональными чертами” [1, с. 14]. Хотя эти слова сказаны по отношению к глаголам действия, но их можно отнести и к другим лексико-семантическим группам глаголов. А.А. Уфимцева вообще характеризует глагол как сложный феномен и дает следующее его определение: “По центральной роли, которую выполняет глагол в языке, «глагольное» значение глагольных лексем выдает себя как сложный феномен, объединяющий несколько факторов: 1) взаимное соотношение с реальностью, составляющей не предметы в данном состоянии, а их отношения, движения и мир взаимных соотношений; 2) категориальная семантика имен предметов, объединяющихся с глаголами; 3) тип содержательных отношений между действием и его субъектом и объектом, тип моделей “субъект – действие”, “действие – объект” и “субъект – действие – объект” в соответствии с этим” [2, с. 119].

Все сказанные в целом прекрасно отражает грамматическую семантику глаголов. Но описание в отдельности лексико-семантических свойств глаголов, обозначающих вертикальное движение, требует привлечения дополнительных факторов и дополнительных примет.

Среди глаголов движения глаголы, обозначающие смену местоположения, а среди них глаголы, обозначающие вертикальное движение, занимают особое положение. Глаголы, обозначающие вертикальное движение,

выражают движения, направленные вниз или вверх от определенного “уровня”, движения, происходящие внизу и вверху. Глаголы *batmaq, oturmaq, enmək, endirmək, salmaq, sallamaq, sallanmaq, qoymaq, soxmaq, soxulmaq, düşmək, düşürmək, dammaq, damizdirmaq, yağmaq, tökmək, tökülmək, sərmək, yatmaq, keçmək, yixmaq, yixilmaq, uçmaq, atmaq, atilmaq* и др. в азербайджанском языке в своем лексическом значении обозначают движения, направленные сверху вниз. Во многих случаях эти черты можно заметить и в составе комбинаций, в которых эти глаголы употребляются.

В азербайджанском языке одним из глаголов, имеющих лексическое значение движения сверху вниз, является глагол *batmaq*. Это многозначный глагол: в толковом словаре азербайджанского языка отмечены 13 значений и 7 оттенков значений глагола *batmaq* [3, с. 246–247]. Проведенный анализ показывает, что этот глагол в нижеперечисленных значениях обозначает движение сверху вниз: 1) *sancılmaq, girmək, soxulmaq*; 2) *suyun dibinə dalmaq, cummaq, düşmək*; 3) *örtülmək, görünməz olmaq, itmək*; 4) *qürub etmək, gözdən itmək*; 5) *Yox olmaq, yerlə bir olmaq, məhv olmaq*; 6) *çökmək, çuxura düşmək*.

В 1-ом значении глагол *batmaq* выступает в отношениях противоположности с глаголом *çixmaq*. В 4-ом значении (*qürub etmək, gözdən itmək*) глагол *batmaq* в основном используется с существительными *gün, günəş, ay*: *Gün yavaş-yavaş batırdı, ... (Elçin)*. (Солнце медленно заходило. – Эльчин). *Günəş artıq batmaq üzrə idi (S. Rəhimov)*. (Солнце уже заходило. – С. Рахимов).

Глагол *çixmaq* обозначает противоположное движение по отношению к глаголу *batmaq* движение вниз. В текстах эти два глагола часто употребляются вместе: *Axşam buludlar arasında batıb-çıxan ayın işığında on altı atlı arana doğru enməyə başladı (Y.V.Çəmənzəminli)*. (Вечером шестнадцать всадников начали спускаться в долину под светом заходяще-восходящей луны среди облаков. – Ю.В. Чеменземинли). *Gün çıxanda yox olur, gün batanda çox olur (Tartmasa)*. (Исчезает при восходе солнца, умножается при заходе солнца. – Загадка).

Основные значения глагола *batmaq* послужили появлению многих дополнительных метафорических значений. Они нашли свое отражение как в предложениях, так и в номинативных словосочетаниях: *ağlına batmaq, beyninə batmaq, günahə batmaq, batıb qalmaq, batıb çixmaq, bata bilməmək*.

Обратим внимание на свойства значения глагола *oturmaq*.

1. *Yanını bir yerə, ya oturacağa qoyub, oturmaq vəziyyət almaq, əyləşmək*.

В этом значении глагол *oturmaq* выступает в отношениях противоположности к глаголу *durmaq*: *Nəyətdə, qovağın altında ... otururdular, gəlinlər elə buradaca süfrə açırdılar (İ. Hüseynov)*. (Сели во дворе под топодем, невесты прямо здесь же накрыли стол. – И. Гусейнов).

Для глагола *oturmaq* больше всего свойственно быть употребляемым со словами в местном падеже. Вместе с этим семантике глагола *oturmaq* свойственен признак “движение, направленное вниз”. Это выдает себя и в

случаях, когда он употребляется в единственном числе, и при употреблении с глаголами *durmaq*, *qalxmaq*.

2. *Hərəkət etməyib, durmaq, qalmaq*.

Gəray Fəzli ilə yan-yanaşı oturmuşdum (S. Səxavət). (Я сидел рядом с Герай Фазли). В этом предложении движения *hərəkət etməyib, durmaq, qalmaq*, выражены конструкцией с глаголом *oturmaq*, а, точнее сказать, самое бездействие связано с вертикальным положением.

3. *Çökmək, dibi torpağa dirənmək, aşağı enmək; aşağı yatmaq*.

Gəmi saya oturdu. Dibinə qırmızı kərpic tozu ..... oturmuş ləyəndə su azalmışdı (İ. Hüseynov). (Корабль сел на мель. В тазу, на дно которого села пыль из красного кирпича, уменьшилось количество воды. – И. Гусейнов).

4. *Həbsdə olmaq, dustaq olmaq*.

Oğurluq üstə üç il oturdu. (Сел на три года за воровство).

Слово *oturmaq* во многих случаях употребляется в отношении противоположности к слову *durmaq*. Например: Sənə heç kəs deyə bilməz ki, burdan dur, orda otur. (Dan.). (Никто не может тебе сказать – встань отсюда, сядь там. – Дан).

Сложный глагол *oturub-durmaq* в сопрягаемой форме употребляется в значении “связаться”, “дружить”. Например: Mehdi ağanın nəvəsi Ağsa xanıma bir qaraçı qızı ilə yoldaş olub oturub-durmaq yaraşmaz (S.S. Axundov). (Внучке Мехти-ага Агдже ханума не подходит дружить с цыганкой. – С.С. Ахундов).

Сложное выражение *oturub-durub* употребляется в значении “повторно”, “часто”: Gülü arvad oturub-durub uşaqlarına belə nəsihət verərdi (S. Rəhimov). (Гюлю часто наставляла детей этому. – С. Рагимов).

В отличие от этих форм глаголы *oturanda* и *duranda* обозначают действия, заменяющие друг друга, находящиеся в альтернативных отношениях. Например: Onun oturanda başına, duranda dizinə vurmaq gərəkdi (Dan.). (При оседании надо бить ему по голове, а при вставании – по коленям. – Дан). И в каузативной форме глагола *oturmaq* – *oturtmaq* имеются черты, выражающие движение сверху вниз: Piri bəyi isə onun yanında oturtdular (F. Kərimzadə). (А Пири бека посадили возле него. – Ф. Керимзаде).

Одним из глаголов, обозначающих движения сверху вниз, является глагол *enmək*. У глагола *enmək* можно отметить следующие значения: 1. *Yuxarıdan və ya bir şeyin üstündən düşmək, aşağıya doğru hərəkət etmək*; 2. *Torpağa, yerə oturmaq, yerə düşmək*; 3. *Çökmək, bürümək*; 4. *azalmaq, aşağı düşmək, ucuzlaşmaq, azaltmaq*; 5. *təbə olmaq, baş əymək*.

Все эти значения подтверждаются в собранных образцах: 1. *Trapla hündür bir qadın enirdi* (Anar). (По трапу спускалась одна высокая женщина. – Анар) 2. *Endi qəhrəmanım səmadan yerə; Çıxdı kabinədən, daldı göylərə* (M. Rahim). (Спустился на землю с небес мой герой, вышел из кабины и посмотрел на небо. – М. Рагим). 3. *Kürün üstünə doğru enən duman da göründü* (İ. Şıxlı). (Появилась туман, нисходящий на Куру. – И. Шыхлы). 4. *Axşama doğru qiymətlər enir* (S. Əhmədli). (К вечеру цены падают. – С.

Ахмедли). 5. Nəbiyəm, еnməgəm sultana, хана (Qаҫақ Nəbi). (Я, Наби, не преклонюсь перед султаном, ханом. – Гачаг Наби).

Надо отметить, что глагол *enmək* в современном азербайджанском языке в значении “спуститься вниз” в текстах в основном упорядочивается без распространителей. В этом значении он составляет противоположность глаголу *çixmaq*. Хотя глагол *çixmaq* находится в семантической противоположности с глаголом *düşmək*. Вместе с тем глагол *endirmək* – дериватив от глагола *enmək* – употребляется в семантической противоположности как и дериватив от глагола *minmək* по схожей модели – *mindirmək*. Такой способ употребления чаще всего встречается в текстах фольклорного происхождения. В “Китаби Деде Коргут” употребление глагола *minmək* в значении “выходить” (*ova minmək*) дает все основания полагать, что такое отношение значений изначально присуще глаголам *minmək* и *enmək*.

Глагол *endirmək*, будучи переходным глаголом, является дериватом глагола *enmək*. Можно сказать, что употребляется почти во всех значениях глагола *enmək*. Собранные нами образцы дают все основания утверждать это. В образцах должно быть отмечено употребление глагола *endirmək* с существительными в исходном падеже.

Глагол *salmaq* по лексическому значению является глаголом, обозначающим движение, направленное сверху вниз. Собранные образцы дают все основания говорить об употреблении глагола *salmaq* в 23 значениях. Отметим некоторые из них: 1. *bir şeyi hündür yerdən aşağı salmaq, tullamaq, buraxmaq, düşürmək*; 2. *açığ məkana atmaq, qoymaq*; 3. *qapalı məkana atmaq, qoymaq, yerləşdirmək*; 4. *döşəmək, sərmək*; 5. *endirmək, aşağı buraxmaq*; 6. *qoymaq*; 7. *uğmaq* və s.

Глагол *salmaq* употребляется с рядом существительных и наречий и создает выражения: *yada salmaq, məhəbbətini salmaq, kölgə salmaq, ələ salmaq, işə salmaq, samovar salmaq, əldən salmaq, ayaqdan salmaq, əldən-ayaqdan salmaq, səs salmaq, hala salmaq, üstünə salmaq, sahmana salmaq, yuva salmaq, iz(in)ə salmaq, aşağı salmaq* və s. Структурно-семантическая характеристика, присущая глаголу *salmaq*, еще остается в сложных словах фразеологического происхождения, где имеется переносное значение: *yola salmaq, yada salmaq, ələ salmaq, dilə-dişə salmaq, əldən salmaq, gözdən salmaq, qiymətdən salmaq, hörmətdən salmaq, ayaqdan salmaq, əldən-ayaqdan salmaq* və s.

Глагол *düşmək*, употребляемый в значении “спуститься вниз”, выступает в отношениях противоположности с глаголами *çixmaq, qalxmaq*. Значение ‘быть употребляемым в пространственных состояниях’, свойственная существительно-составной части сложных глаголов, формирующихся с участием глагола *düşmək*, и в целом некоторым из этих выражений: *od düşmək, işə düşmək, izinə düşmək, tıxa düşmək, yola düşmək, əldən düşmək, göydən düşmək, dilə-dişə düşmək* и т.д. Например: *Tərs kimi Əlifağanın orkestri də əldən düşüb susmuşdu və əlbəttə, Pakizə xanımın qaşları çatıldı (Elçin)*. (Как назло и оркестр Алифагы замолчал от усталости, и, конечно же, Пакиза

ханум нахмурилась. – Элчин); *Kövşənə od düşməsindən ehtiyat edərək, ayağı ilə tapdayıb söndürdü* (İ. Şıxlı). (Опасаясь, что огонь попадет на солому, придавив ногой, он потушил его. – И. Шыхлы).

Высаживать (кого-либо, чего-либо) – быть причиной высаживания, помочь в этом: *Əsgər bəu qoyunu, manqalı, palazı düşürüb məclis üçün seçilən yerə gətirdi* (Elçin). (Асгер бек высадил баранов, мангал и ковер, и привез их в место, отведенное для собрания. – Эльчин).

Глагол *dammaq* имеет значение “выпадать на землю в виде капли” (о воде, жидкости): *Torbadan dümağ su damırdı* (Anar). (Из мешка капала совсем белая вода. – Анар); *Göy üzü damar-damar göydən yerə nur damar* (Tartmasa). (Небо как в венах, и с неба падает свет на землю. – Загадка).

*Damızdırmaq* – “капать в виде капли (лекарство и т.д.)”. Например: *Bundan bir-iki damcı gözünə damızdır, görüm* (Dan.) (А ну-ка накапай одну-две капли этого в глаз. – Дан). Глагол *damızdırır*, хотя и является производным от глагола *dammaq*, употребляется только со словами в дательном падеже, потому что в соответствующих случаях не важно, что откуда и из чего капают, а важно, что и во что (куда) капают.

*Yağmaq* – “падать на землю в виде дождя, снега, града”: *Bir yağış yağır ki, tut ucundan göyü çıx!* (İdiom). (Идет такой дождь, что можно на нем и до небес добраться). Глагол *yağmaq* в основном употребляется при описании видов дождя, но в разговорной речи немало случаев его употребления с названиями других предметов. На этой основе возникли выражения типа *daş yağmaq, qan yağmaq, güllə yağmaq*. Например: *Göydən yerə duz yağar, Görün, necə duz yağar! Noxud boyda, qoz boyda, Görmədin qarpız boyda!* (Tartmasa). (Из неба идет соль, посмотрите как ровно она падает! Величиной с горошек, с орех, но не видел как арбуз. – Загадка).

Глагол *yatmaq* в основном обозначает горизонтальное движение (действие). При этом употребляется в значении ‘принять лежачее положение, заснуть’. Этот глагол также обозначает вертикальное движение (действие). В толковом словаре данное значение на 3-ем месте дается как: “3. Быть разрушенным, падать, пасть, разрушиться. *Toplar guruldadı, saraylar yatdı; Bunları insanın əli yaratdı* S.Vurğun. (Грохнули пушки, сгорели дворцы. // Это сделано руками человека. – С. Вургун). *Oседать, спуститься*. *Suyun bulanıq olmasına səbəb onun içində üzən xırda torpaqdır. Belə saxlanan zaman onlar suyun dibinə yatdığına görə su durulur* (H. Zərdabi). (Причиной мутности воды является мелкая земля, плавающая в ней. При оседании земли на дно, вода становится прозрачнее. – Г. Зардаби). *Maşın düşərgəyə doğru irəlilədikcə təkərin altından çıxan toz bulud kimi qalxıb otların üstünə yatırdı* (M. İbrahimov). (По мере того как машина двигалась в сторону лагеря, пыль из-под ее колес, как облако, поднималась и оседала на травы. – М. Ибрагимов) [4, с. 557].

Как видно из разъяснения, 3-е значение глагола *yatmaq* определено как “быть разрушенным, падать, пасть, разрушиться”, а “*оседать, спуститься*” даны как оттенок значения. По нашему мнению, “*оседать, спу-*

ститься” является самостоятельным значением глагола, а не оттенком значения.

Одно из значений каузативного вида глагола *yatmaq –yatırtmaq* выражает движение, направленное сверху вниз. В словаре данное значение разъясняется как “согнуть вниз, спутить вниз, согнуть по ориентации, привести в спящее положение [4, с. 556].

Одним из глаголов, обозначающих движение сверху вниз, является глагол *atmaq*. Как переходный глагол *atmaq* употребляется в следующих значениях:

1) *bir şeyi əlindən buraxaraq yaxına və ya uzağa tullamaq, fırlatmaq*: Həm axşamdan atdığı qarmaqları yoxlarıq, həm də təzə qarmaq atarıq (İ. Şıxlı). (Мы проверяем крючки, брошенные тобой с вечера, а также бросаем новые крючки. – И. Шыхлы); *Tüfəngi taxtın üstünə atdı və yalnız bundan sonra arvadını səslədi* (İ. Şıxlı). (Бросил ружье на кровать и только после этого позвал жену. – И. Шыхлы); *Nisa kömür qabını yerə atıb getdi* (Mir Cəlal). (Ниса бросила сосуд для угля и ушла. – Мир Джалал).

Сравни: *püşk atmaq, söz atmaq*.

2) *bir şeyi hündür yerdən aşağıya tullamaq, salmaq*: *Lövbəri dənizə atmaq*. (Бросить якорь в море).

Имеется множество выражений с употреблением глагола *atmaq*: *can atmaq, kif atmaq, addım atmaq, püşk atmaq, əl atmaq, böhtan atmaq, lağım atmaq, atmaca atmaq, replika atmaq, lövbər atmaq, imza atmaq* və s.

Глагол *atılmaq* также может выражать движение сверху вниз. Как глагол вертикального движения *atılmaq* – переходный глагол и употребляется в значении *hündür yerdən aşağıya tullanmaq, tullanıb düşmək*, находится в отношении противоположности к глаголу *düşmək*.

*Taksi dayanar-dayanmaz, azı metr yarım hündürüyündə daş pilləkənin üstündən birbaşa səkiyə atıldı, ...* (İ. Hüseyinov). (Как только такси остановилось, он напрямую бросился на тротуар над каменной лестницей как минимум высотой в полтора метра. – И.Гусейнов).

Глагол *atılmaq* употребляется также в составе выражений: *atılıb düşmək, dik atılmaq, kənara atılmaq, irəli atılmaq, qabağa atılmaq, üstünə atılmaq* və s. Надо отметить, что при употреблении в составе выражений движение, выраженное глаголом *atılmaq*, не характеризуется как движение сверху вниз. Здесь движения могут быть в разных направлениях. Например, в выражениях *atılıb düşmək, dik atılmaq* движение направляется снизу вверх, а в выражениях *kənara atılmaq, irəli atılmaq, qabağa atılmaq, üstünə atılmaq* движения могут быть как вертикального, так и горизонтального направления.

Итак, исследование, проведенное на основе материала азербайджанского языка, показывает, что в глаголах вертикального направления, обозначающих движение сверху вниз, особенности значения выражаются с помощью нескольких форм.

Во-первых, в семантике глаголов со значением вертикального движения отражается векторное отношение. Такое лексическое значение в большинстве случаев требует в качестве распространителя слова с противоположным значением.

Во-вторых, глаголы со значением вертикального движения употребляются в предложении со словами, обозначающими направление или же пространственное отношение. Слова этого типа выступают в роли обстоятельств места, обозначающих направление вниз или вверх.

В третьих, глаголы со значением вертикального движения употребляются вместе с существительными, обозначающими определенное замкнутое пространство, где синтаксическое положение этих существительных отмечается пространственными падежами существительного. В азербайджанском языке к этим пространственным падежам относятся дательный, местный и исходный падежи.

Эти черты мы видим при анализе лексико-грамматических особенностей каждого из глаголов, обозначающих вертикальное движение. Эти признаки полностью охватывают лексико-грамматическое значение глаголов, обозначающих вертикальное движение. Глаголы употребляются с именами объектов, самостоятельно выполняющих определенные движения или же над которыми выполняются работа, движение. По этим признакам различают переходные или непереходные глаголы. Он сохраняет свою силу и при употреблении глаголов со значением вертикального движения.

Вопрос, в каких формах взяты анализируемые глаголы, обозначающие вертикальное движение, должен быть учтен при исследовании. Глаголы могут применяться во всех формах и видах, свойственных им в речи, то есть глаголы могут употребляться как в личных (спрягаемых) формах, так и в безличных формах. Эти формы, находясь в тесной связи с такой глагольной формой, как инфинитив, состоят из отглагольных прилагательных и глагольных соединений. Эти формы сохраняют в себе все основные свойства глагола как части речи.

#### Список литературы

1. Ахмадулина Ф.Ю. Глаголы действия в составе фразеологизмов // Русский глагол: лексико-грамматические исследования. – Казань: КГПИ, 1986.
2. Уфимцева А.А. Типы словесных знаков. – М.: Наука, 1974. – 206 с.
3. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. – Bakı: Şərq-Qərb, 2006. – I cild.
4. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. – Bakı: Şərq-Qərb, 2006. – IV cild.
5. Dəmirçizadə Ə. Müasir Azərbaycan dili. Cümlə üzvləri. – Bakı: Azərneşr, 1947.
6. Müasir Azərbaycan dili. Morfologiya. – Bakı: Elm, 1980. – II cild.

# ТЕОРИЯ ДИСКУРСА И ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ

УДК 808.51:27-46

*Дорфман Т.В., Усманова Е.Г.*

## **Анализ этико-речевых принципов в аргументации проповеди как жанре красноречия Библии**

В статье исследуются особенности и своеобразие в аргументации библейской проповеди; выделены принципы этико-речевого поведения в проповеднических текстах; обозначены пути дальнейшего развития проповедничества. Авторы приходят к выводу: проповедь как жанр библейского красноречия характеризуется использованием аргументации дидактического и этико-речевых принципов, разнообразных изобразительно-выразительных средств (аллегорий, метафор, сравнений), синтаксических фигур (анафор, гипербол) и риторических вопросов, обращений.

The article examines the characteristics and peculiarity in the argument of biblical preaching; highlighted the principles of ethical-verbal behavior in preaching texts; the ways of further development of preaching. The authors conclude: the sermon as a genre of biblical rhetoric is characterized by the use of didactic reasoning and ethical-speech principles, various figurative and expressive means (allegories, metaphors, comparisons), syntactic figures (anaphora, hyperbole) and rhetorical questions, complaints.

Ключевые слова: духовное красноречие, богословская проповедь, этико-речевые принципы аргументации, аллегория, изобразительно-выразительные средства, синтаксические фигуры, ораторские приемы.

Key words: spiritual eloquence, preaching theological, moral and verbal reasoning principles, allegory, figurative and expressive means, syntactic figures oratory.

Библия – особая книга, которая вот уже не одну тысячу лет является самой читаемой и издаваемой книгой на планете. Библейские тексты, создававшиеся первоначально в устной форме, а впоследствии записанные в книгах Священного писания, поистине считаются лучшими образцами красноречия. Литературные формы и жанры Библии характеризуются лаконичностью, выразительностью, отличаются богатством языка и фольклорной свежестью образов. Из книг Священного писания человечество всегда черпало те высоконравственные идеи, по которым должно было жить и которые не потеряли своей значимости и актуальности на сегодняшний день.

Христианство около полувека распространялось благодаря устным проповедям и рассказам и, опираясь на Священное писание, сводилось к цитированию Евангельских сюжетов, разъясняя их смысл. В словотворчестве текстов Библии ярко проявилась приверженность к литературному

этикету, высоконравственной морали, образности и выразительности, логике, аргументативной стройности. Требовательны тексты Священного писания были и в отношении к литературным жанрам, каждому из которых соответствовала система устойчивых стилистических и лексических формул, образов, символов-метафор, сравнений.

Библейское слово имело и имеет огромное значение для развития живописи, музыки, зодчества. В основу системы образов изобразительного искусства Древней Руси были положены, прежде всего, библейские сюжеты: отдельные эпизоды Ветхого и Нового Заветов, жития святых, а также разнообразная христианская символика, почерпнутая из церковных книг. Источниками для иконописцев служили исторические повествования, псалмы, притчи. О глубокой взаимосвязи слова и изображения свидетельствуют произведения живописи, сопровождаемые библейскими текстами. Нередко персонажи икон имеют в руках раскрытые книги: Христос держит Евангелие с обращением; Иоанн Креститель держит свиток, где начертано: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное».

Русская профессиональная музыка также получила своё развитие в православном храме на основе церковного песнопения. Особенности её были связаны, прежде всего, с текстом, то есть приоритет принадлежал слову, слову яркому, образному, «сердечному». Именно поэтому христианская церковь последовательно развивала церковное пение без инструментального сопровождения. Основу песнопений составляло распевание библейских текстов: псалмов, песней, молитв. Традиция церковного песнопения сохранилась и в современном Богослужении.

Эмоциональное воздействие библейских произведений испытывали и архитекторы: известен факт из истории царя Бориса Годунова, задумавшего построить храм, похожий на храм Соломона, описанный в Старом Завете Библии.

Книги Библии, являющиеся ценнейшим литературным памятником, вобрали в себя множество жанров: проповеди, песни, молитвы, пророчества, псалмы, жития, притчи. Все они являются произведениями высочайшего словесного искусства, которые не только не потеряли своей значимости на сегодняшний день, но и нашли свое место и продолжение в нашей жизни: культуре, искусстве, литературе. Неоценимую роль Библия играет и в духовной жизни человека, которая с ее высокой нравственностью и порядочностью стоит сегодня далеко не на последнем месте. Кроме того, Книги Библии содержат ценнейший материал по истории Древнего мира. Но самое главное, тексты книг Священного Писания представляют большой интерес с точки зрения филологии, в частности – риторики, так как Библия – это обширный свод религиозных и светских произведений народного творчества и литературы. Книги Писаний представляют собой ряд поэтических и религиозно-назидательных произведений легендарного и исторического характера. Именно это и подтверждает актуальность выбранной нами темы статьи.

Книги Нового и Старого Заветов сложны и неоднородны по своему жанровому составу, но, тем не менее, это единое произведение. Единым его делает подход к жизни, с точки зрения вечности. Библейские жанры делятся на два основных вида – лирические и эпические. К эпическим относят повесть, откровение, историческое повествование, притчу, послание, поучение, проповедь, пророчество, житие. Лирические жанры: плач, гимн, молитва, псалом, песня, танец [1, с. 214].

Наша цель – исследовать основные принципы и специфику аргументации в проповеди, вся словесная мощь которой пронизана эмоциями с единственной целью – внушить людям веру в могущество Бога, преподать основополагающие законы жизни. Чем интересен жанр проповеди?

Во-первых, интонационным рисунком речи. Музыкальность проповеди создается за счет использования повторов (повторение слов, грамматических форм, синтаксических конструкций, обращений и т.п.), что берет свое начало ещё в народной поэтической речи [3, с. 218]. В тексте часто многократно варьируется и сам смысл высказывания. Всё вместе это создаёт неповторимый ритм проповеди, а ритмизированная речь не только приятней для слуха, но ещё и гораздо выразительнее: она овладевает вниманием и чувством того, кто слушает. Ритмизированная проза в библейских сказаниях в дальнейшем нашла широкое применение, развиваясь и совершенствуясь.

Во-вторых, в проповеди наблюдаются черты публицистического стиля: антитезы, повторы слов и выражений, риторические восклицания и вопросы. Кроме того, они имеют очень глубокий смысл, и многие высказывания проповедников из Ветхого и Нового Заветов и по сегодняшний день не потеряли своей свежести и актуальности: «Род проходит, и род приходит, а земля пребывает во веки» (Ек. 1:4); «Время убивать, и время врачевать; время разрушать, и время строить; время плакать, и время смеяться; время сетовать, и время плясать; время разбрасывать камни, и время собирать камни; время обнимать, и время уклоняться от объятий; время искать, и время терять; время сберегать, и время бросать» (Ек. 3:3-6).

В-третьих, роль проповеди в истории христианства была исключительно велика. В своем классическом виде она сводилась к цитированию Евангельских высказываний и разъясняла их смысл. Естественно, что ранняя монологическая проповедь была направлена к разъяснению, возвещению истины, то есть имела дидактические цели. Первым в ряду евангельских учителей, вероятно, следует поставить самого Иисуса Христа, проповедовавшего свое учение среди учеников и последователей. Речения Иисуса, так называемые логи, долгое время сохранялись в устной традиции: «Блаженны нищие духом, ибо им принадлежит царство небесное. Блаженны плачущие, ибо они утешатся...» (Мат. 5:3,4).

Обратимся к анализу этико-речевых принципов в аргументации проповеди. Богословская проповедь – один из видов публичного слова, речь религиозно-назидательного характера, своеобразного поучения, которое

произносится проповедником. Проповедь может быть и назидательной, и поучительной, так как содержит рассуждение и доказательства [2, с. 11–12]. В Библии проповеди есть в книгах Старого и Нового Заветов. В Старом Завете они идут отдельной книгой – «Книга Екклесиаста, или проповедника», в книгах Нового Завета проповедями пронизаны тексты Евангелий От Матфея, Марка, Луки. Кроме того тексты проповедей есть в книге «Деяния Святых Апостолов». В книгах Нового Завета проповедниками выступают Иоанн Креститель, Савл, Павел, Петр и сам Иисус Христос.

Еще до Иисуса Христа религиозный мир познакомился с проповедями проповедника Екклесиаста, «сына Давидова, царя в Иерусалиме». Книга его проповедей небольшая, состоит из 12 глав. Екклесиаст в своих рассуждениях констатирует общеизвестные и не вызывающие сомнения истины: «Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит»; «Род проходит и род проходит, а земля пребывает во веки» (Ек. 1:5,4). В его проповедях явно чувствуется глубоко пессимистическое настроение: «У мудрого глаза его – в голове его, а глупый ходит во тьме. Но узнал я, что одна участь постигает их всех» (Ек. 2:14).

Анализируя проповеди Екклесиаста, можно отметить, что в формулировках текстов проповедей, используя этико-речевые принципы аргументации, соблюдается общий постулат «выражайся ясно», то есть «избегай непонятных выражений»: «Лучше слушать обличение от мудрого, нежели слушать песни глупых» (Ек. 7:5). Другой постулат «избегай неоднозначности» может вызвать некоторые сомнения: «И нашел я, что горче смерти женщины, потому что она – сеть, и сердце ее – силки, руки ее – оковы; добрый пред Богом спасется от нее, а грешник уловлен будет ею» (Ек. 7:26). Но многие выражения Екклесиаста настолько ясны и понятны, что можно прямо сказать, что сомнения в противоречивость слов автора отпадает: «Сладок свет, и приятно для глаз видеть солнце» (Ек. 11:7).

В проповедях частотны аллегории, что характерно для притч. При этом указывается на то, чтобы человек сам понял смысл рассуждения: «Кроме того, что Екклесиаст был мудр, он учил еще народ знанию. Он все испытывал, исследовал, и составил много притчей» (Ек. 12:9).

Позднее христианская проповедь впитала в себя многие философские и религиозные учения своей эпохи. Замечательным проповедником был Иисус Христос. Все поучения Нагорной проповеди (10 гл. Мат.) и даже, казалось бы, обычные высказывания лаконичны, аллегоричны, исключительно точно передают мысль, подчинены единому замыслу, построены на афоризмах: «Нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, что не было бы узнано»; «У Вас же и волосы на голове все сочтены».

Когда современные специалисты перевели дошедшие до нас на греческом языке речи Иисуса на арамейский язык, то были поражены поэтичностью, возвышенностью слога:

Не заботьтесь для души вашей,  
Что вам есть и что вам пить,

Не для тела вашего, во что одеться.  
Душа не больше ли пищи, и тело одежды?

Взгляните на птиц небесных:  
Они не сеют, не жнут, не собирают в житницы;  
И Отец ваш Небесный питает их.  
Вы не гораздо ли лучше их?

И об одежде что заботитесь?  
Посмотрите на полевые лилии, как они растут:  
Ни трудятся, ни прядут;  
Но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей  
Не одевался так, как всякое из них (Мат. 6:25-29).

Русский перевод не смог показать всего того, как это прозвучало тогда, на горячем склоне Масличной горы, две тысячи лет назад. Меткие сравнения, богатый образами язык. Причем язык конкретных представлений и образов представлен через общие или отвлеченные суждения. Например: «Итак, когда творишь милостыню, не труби перед собою» (Мат. 6:2). Желая сказать, что человеческие отношения гораздо важнее религиозных обрядов, Иисус прибегает к образному суждению: «Итак, если ты принесешь дар твой к жертвеннику и там вспомнишь, что брат твой имеет что-нибудь против тебя, оставь там дар твой пред жертвенником, и пойди, прежде примиришься с братом твоим, и тогда приди и принеси дар твой» (Мат. 5:23-24).

Речь проповеди аллегорична. В этом отношении очень выразительна 10 глава Евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор овчий, но перелазит инде, тот вор и разбойник; а входящий дверью есть пастырь овцам: Ему придверник отворяет, и овцы слушаются голоса его, и он зовет своих овец по имени и выводит их; И когда выведет своих овец, идет перед ними; а овцы за ним идут, потому что знают голос его; За чужим же не идут, но бегут от него, потому что не знают чужого голоса» (Иоан. 10:1-5). И дальше Иоанн разъясняет сказанное: «Сию притчу сказал Иисус. Но они не поняли, что такое Он говорил им. Итак, опять Иисус сказал им: истинно, истинно говорю вам, что Я дверь овцам. Все, сколько *их ни* приходило предо Мною, суть воры и разбойники; но овцы не послушали их. Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет» (Иоан. 10:6-9).

В проповеди звучат ёмкие сравнения, метафоры: «Посылаю вас как овец среди волков» (Мат. 10:16). Более того, каждый из христиан – овечка Божия. Поручая апостолу Петру оберегать Церковь от хищников, Христос заповедует: «Паси овец Моих» (Иоан. 21:16); «И когда молишься, не будь, как лицемеры, которые любят в синагогах и на углах улиц останавливаясь, молиться, чтобы показаться пред людьми» (Мат. 6:5).

Нагорная проповедь вся построена на образных суждениях, причем активно в этой речи используются синтаксическое средство – параллелизм, с помощью которого оратор достигает максимального воздействия на аудиторию. Все суждения достаточно обоснованы, понятны, уместны, не противоречивы:

Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное.

Блаженны плачущие, ибо они утешатся.

Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю.

Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся.

Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут.

Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят.

Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими.

Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царство Небесное.

Блаженны вы, когда будут поносить вас и гнать и всячески неправедно злословить за Меня;

Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах: так гнали и пророков, бывших прежде вас (Мат. 5:3-12).

По выводу, который звучит в проповеди, понятно, что, если все требования и наставления соблюдены, то награда будет на небесах – Царствие Небесное.

В данном риторическом тексте встречается древнее библейское выражение *нищета*. Следует отметить, что речь идет не о финансовой бедности, Библия никогда не поощряла бедность как таковую, нищету кармана. Если ты богобоязнен и трудолюбив, Бог будет с тобой, и ты не будешь испытывать нужды. А нищие духом – это бедняки духа, бедняки благодати, люди, которые просят Бога сойти к ним, спасти их. Бог их надежда и радость. Бог, который придет в мир и уничтожит нечестивцев и злодеев [4, с. 94].

Кроме того, речь не лишена юмора, что не так часто встречается в книгах Библии: «Еще сказал: чему уподоблю Царствие Божие? Оно подобно закваске, которую женщина взявши положила в три меры муки, доколе не скисло все» (Лук. 13:20); «И кто хочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду» (Мат. 5:40).

Выразительность и значимость слов проповеди достигается при помощи гиперболы: «И что ты смотришь на сучек в глазе брата твоего, а бревна в твоём глазе не чувствуешь» (Мат. 7:3).

Следует отметить, что проповеди Екклесиаста пессимистичны, а проповеди Иисуса Христа оптимистичны, убеждают в надежде и вере: «Вы – соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленной? ...Вы – свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы» (Мат. 5:13,14).

Екклесиаст постоянно напоминает, что жизнь человечества конечна и многое в ней для человека недопустимо, так как неотвратимо следует наказание: «Веселись, юноша, в юности твоей, и да вкушает сердце твоей радо-

сти во дни юности твоей, и ходи по путям сердца твоего и по видению очей твоей; только знай, что за все это Бог приведет тебя на суд» (Ек. 11:9). Христос же говорит: «Радуйтесь и веселитесь, ибо велика ваша награда на небесах» (Мат. 5:12).

Если проанализировать проповеди Иисуса Христа с точки зрения этических норм, то можно выделить критерии толерантности, терпимости, благоразумия и уважения: «Оставь там дар твой пред жертвенником, и пойди, прежде примиришься с братом твоим, и тогда приди и принеси дар твой»; «Итак будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мат. 5:24,48).

Библейские проповеди воспитали множество замечательных проповедников, которые несли человеку мудрость, знания, укрепляли веру не только в Бога, но и в могущество человека. Среди церковных деятелей можно назвать немало имен, оставивших в истории риторики заметные следы как в ее теоретической, так и в практической части.

Расцвет христианской риторической прозы IV века н.э. достигает своей кульминации в творчестве проповедника Иоанна, прозванного за свое красноречие Златоустом (344–407 г. н.э.). Иоанну принадлежит более тысячи проповедей, переводы которых на другие языки появляются уже в V веке н.э. Цель его проповедей – максимальное проникновение в душу слушателя, донесение смысла, содержания, идеи говоримого. Это позволяет Златоусту довести до идеального состояния простоту и ясность выражений, четкость конструкции, ритмичность периодов. Его стиль поражает прозрачностью, легкостью, емкостью и точностью образов, утонченным психологизмом моралистических наблюдений, обилием доступных примеров из современной жизни. Речь его экспрессивна и эмоционально-выразительна, ярка и красноречива, в ней очень много использовано тропов и фигур риторики (анафоры, рефрены, антитезы, смысловые повторы).

Именно Иоанн Златоуст в завершенной форме создает общий стиль проповеднической прозы, который становится недостижимым идеалом для каждого византийского проповедника. Златоуст является автором трактата по пасторскому богословию – «Шесть слов о священстве», автором литургии, получившей его имя (Литургия Иоанна Златоуста). Он осуществил великолепный по изяществу синтез риторической традиции античности с эмоциональным накалом христианства.

Проповедники последующих веков наследуют замечательные традиции богословов предшествующих столетий. Одним из них является Александр Мень (1935–1990), красота проповедей которого заключалась не только в содержании, но и в форме. В его речи не было противопоставления пастыря и его паствы (местоимение «мы», обращение «дорогие мои»), а много риторических вопросов, которые заставляют задуматься, прежде чем проповедником будет сформулирован окончательный ответ. Например, проповеди «Притча о богаче Лазаре» звучит так: «Часто мы должны себя спрашивать: действительно ли мы живем так, как нам заповедовал

Господь? Действительно ли мы по слову Его стараемся делать другим то, что хотим, чтобы делали нам? Действительно ли мы умеем прощать людям? Действительно ли мы умеем не осуждать, а жалеть грешников? Действительно ли мы умеем в сердце своем носить Христа, а не злобу, мелочность и зависть? Действительно ли свет Христов просвещает нас и окружает нас? И когда мы себя об этом спрашиваем, то с горечью отвечаем: нет, только по названию мы являемся верующими, а делами своими, самим обликом своим, самой душою своею мы не похожи на свидетелей Господа». Стройность данной речи поддерживается риторическим приемом единоначатие (анафорой – шесть раз в проповеди вопрос начинается со слов «действительно ли мы...»). Особый интонационный рисунок речи, ее музыкальность создаются за счет использования повторов (лексических, грамматических, синтаксических). В тексте многократно подтверждается, обосновывается тезис выступления, что создает неповторимый ритм проповеди, а ритмизированная речь, одно из достижений искусства слова, берущее начало в Священных писаниях, гораздо выразительней, потому так овладевает вниманием и чувством того, кто говорит, и того, кто слушает.

В 2009 года Поместным Собором Русской Православной Церкви на патриарший престол был избран Его Святейшество Кирилл. Еще до назначения Кирилл зарекомендовал себя как талантливый проповедник. В течение ряда лет владыка Кирилл на первом канале общероссийского телевидения ведет цикл религиозных передач под общим названием «Слово пастыря». Его выступления собирают перед экраном немалые аудитории, так как оратор не только прекрасно владеет излагаемым материалом, но и блистательно демонстрирует высокую ораторскую технику: речь его ярка, образна, самобытна, логична; отличается чистотой дикции и глубокой заинтересованностью самого оратора в содержании ее. Например, в его проповеди от 3 февраля 1996 года «Новая заповедь спасителя» можно проследить и выделить логику доказательств, собственный неподражаемый стиль, различные элементы русского красноречия. В речи Патриарха Кирилла встречаются как сложные синтаксические конструкции, так и простые неосложненные предложения. Множество риторических вопросов, звучащие анафорой, придают речи особый рисунок и передают эмоциональный настрой проповедника: «Что такое слава Спасителя? Что такое слава Божия? Почему Бог принимает образ человеческий...? Почему Бог идет на страдания, какая сила движет им?».

Основные слова, нужные для подчеркивания данной мысли, акцентируются и звучат рефреном: «А при чем же тут вера? А вера вот при чем. Вера не позволяет человеку притупить нравственные чувства, вера есть такое умозрение...». Параллелизм и инверсии в тексте проповеди Кирилла ритмизируют высказывания, речь приобретает стройность и неповторимость: «Любить близких, самых близких, и то трудновато. Любить трудно, любить очень трудно». В речи оратора можно выделить контекстуальные синонимы, в расположении которых хорошо просматривается градация:

«А вот началась пора неудач, болезни, а сохрани Бог, каких-то несчастных случаев...», «...вот эти связи между нравственностью и верой не сознают, не видят, не понимают».

В проповедях современных нам проповедников, как и проповедников библейских, учтены общие для подобной речи законы: построения, нахождения и размещение аргументов, приведение достаточно обоснованных аргументов, применение ораторских риторических фигур, многочисленных лексических и стилистических приемов. Все проповеди несут большую этическую нагрузку: темы их высоконравственны, духовно богаты, поэтому речь проповедников совершенна и служит образцом практически ориентированной риторики.

Таким образом, проповедь как жанр библейского красноречия характеризуется использованием в аргументации дидактического (назидательного, поучительного) принципа и этико-речевых принципов, разнообразных изобразительно-выразительных средств (аллегорий, метафор, сравнений), синтаксических фигур (анафор, гипербол) и риторических вопросов, обращений. В результате речевая аргументация библейской проповеди лаконична, выразительна, красива, точна, понятна и уместна. Доказательство следует строго от тезиса к аргументам и выводу (умозаключению), поэтому оратор, располагая последовательно доводы, логично приводя необходимые аргументы, достигает поставленной цели, обосновывая основные положения речи и максимально воздействуя словом.

#### **Список литературы**

1. Альбеткова Р.И. Русская словесность. – М.: Дрофа, 2003. – 224 с.
2. Дорфман Т.В. История риторики: учебно-метод. пособие для студентов высших учебных заведений. – Магнитогорск, 2006. – Ч. I. – 86 с.
3. Иванова С.Ф. Искусство убеждать: Беседы об ораторском искусстве. – Элиста, 1997. – 306 с.
4. Колесов В.В. Культура речи – культура поведения. – СПб., 2003. – 158 с.
5. Корнилова Е.Н. Риторика – искусство убеждать. Своеобразие публицистики античной эпохи: уч. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 208 с.
6. Тахо-Годи А.А. Античные риторики. – М., 1996. – 224 с.
7. Эффективная коммуникация: история, теория, практика: словарь-справочник / отв. ред. М.М. Панов. – М., 2005. – 960 с.
8. Юнина Е.А. Общая риторика. – Пермь, 1999. – 320 с.

**Технические маркировки как текст и средство профессиональной коммуникации (на примере немецкого железнодорожного социолекта)**

В статье анализируется проблема статуса номенов в специальной лексике, предпринимается попытка выделения нового типа номенов – маркировок, которые рассматриваются как своеобразный «свернутый» текст, несущий неединичную информацию и служащий профессиональной коммуникации.

In the article it is touched the status problem of nomens in the special lexic and undertaken a separation attempt of new nomens type – markings that are on the carpet as an original “surrogated” text, holding any unsingular information and employed for professional communication.

Ключевые слова: термин, номенклатура, номен, маркировка, текст, железная дорога, социолект.

Key words: term, nomenclature, nomen, marking, text, railway, sociolect.

В лингвистике существуют разные точки зрения о месте номенов (номенклатурных единиц) в терминосистеме, а также об их отношении к терминам. Профессиональное пространство характеризуется наличием множества специальных предметов и понятий, стоящих за этими предметами. Причем последние, включающие в себя самые разные продукты производства, технические аппараты и всё, что имеет вещный характер, количественно увеличиваются с каждым месяцем, что представляет определенную проблему в их обозначении.

С.В. Гринев-Гриневиц утверждает, что в связи с постоянно увеличивающимся объемом номенклатурного аппарата номены не поддаются каким-либо классификациям, более того эти попытки являются бессмысленными и неосуществимыми [1, с. 39–40]. Мы частично согласны с этим мнением, но при этом признаем, что выделить наиболее общие типы номенклатур представляется возможным и, кроме того, значимым для терминоведения и теории коммуникации в целом.

Сначала охарактеризуем сами номенклатурные единицы, их место среди специальных единиц и проведем сравнение их характеристик с характеристиками терминов. Приведем несколько определений понятия номен. Т.Л. Канделаки пишет, что номены это наименование конкретной массовой продукции народного хозяйства, воспроизводимой по одному и тому же образцу заданное число раз [2, с. 5]. Номены обозначают единичные понятия в то время как термины – общие. А.В. Суперанская определя-

ет номен как лексическую единицу, с помощью которой именуется видимый и воспринимаемый предмет без реализации его точного места в системе классификаций и без соотношения с другими предметами [6]. Наиболее общим рабочим определением номенов (номенклатурных единиц) нам представляется дефиниция, предлагаемая С.В. Гриневым-Гриневицем: номен – это специальная лексическая единица, служащая для обозначения единичных понятий конкретных предметов в какой-либо профессиональной области [1, с. 37]. Термин от номена отличается его понятийной, а не предметной сущностью, денотатом термина является «мысль», а денотатом технического номена – «серийно изготовленный продукт» (по А.В. Суперанской) [7, с. 36]. Не вдаваясь в дискуссию по поводу разграничения этих двух пластов в системе специальной лексики, выделим лишь отличительные признаки номенклатурных единиц. Номены имеют следующие признаки: 1) основываются, как утверждает В.М. Лейчик, на выявлении внешних признаков предметов [3, с. 17]; 2) «этикетировать» конкретный предмет [4]; 3) независимы от контекста; 4) устойчивы; 5) воспроизводимы в речи; 6) характеризуются утратой связи «слово-понятие» (по А.В. Суперанской) [6]; 7) являются промежуточным звеном между терминами и именами собственными [3, с. 13–24]; 8) имеют вещный характер.

Большинство авторов сходятся во мнении относительно структуры номенов. Поскольку номен – лексическая единица, то правомерно выделить и его «морфемы», хотя лингвисты все же избегают этого обозначения по отношению к номенклатурным единицам. Тем не менее, номен состоит, как правило, из графемной и цифровой частей (морфем) [1, с. 41]. Причем графемная морфема является главной частью, которая указывает на принадлежность к конкретному роду, на место данного номена в системе наименований. Таким образом, графемная морфема номена отсылает к термину, а, значит, и указывает на его «место» в системе понятий. Цифровая морфема – часть, которая содержит технические характеристики именуемого предмета.

Приведем в качестве примера следующие номены, относящиеся к немецким железнодорожным специальным лексемам:

- (1) BR111 (тип локомотива на электрической тяге),
- (2) ICE 2 (тип высокоскоростного поезда),
- (3) Zs2 „R“ (обозначение дополнительного сигнала железнодорожной сигнализации «маршрут на сортировочную станцию»),
- (4) H1 6a (обозначение показания светофора «двигаться со скоростью 40 км/ч, затем – 100 км/ч),
- (5) EW 60 (стандартный тип профиля рельс у стрелочного перевода).

В каждом примере графемная морфема обозначает понятие, которое стоит за предметом, являясь термином (в нашем случае термин выражен аббревиатурой). Таким образом, у обозначаемого предмета зафиксировано его место в системе понятий профессиональной сферы. Цифровая морфема

наделяет указываемое понятие вещностью, опредмечивает его, указывая одновременно на те или иные свойства предмета. В частности, в примере 1 цифровая морфема указывает на принадлежность серии (Baureihe) локомотива к локомотивам электрической тяги. Примеры 3 и 4 примечательны тем, что цифровые морфемы сочетаются с буквенными символами: Zs2 “R”, где R – Rangierbahnhof – обозначает направление движения поезда, H1 6a, где a обозначает подвиж сигнала H1 6, отличающегося от H1 6b отсутствием желтой световой полосы. Эти буквенные символы не следует причислять к графемной морфеме, так как они не отсылают нас к понятию, которое скрывается за предметом, а представляет собой исключительно «созначение», дополнительную характеристику обозначаемого предмета.

На основе анализа корпуса немецких железнодорожных номенклатурных единиц в количестве 200 примеров мы предприняли попытку выделения наиболее общих их типов. Необходимо отметить, что при анализе рассматривались номены, обозначающие подвижные составы и путевые объекты. Наиболее интересными единицами среди вышеуказанного класса, на наш взгляд, являются так называемые *маркировки*.

Приведем наиболее важные признаки, которые позволяют выделить маркировки из класса номенклатурных единиц. В первую очередь они содержат расширенный набор технических характеристик, то есть эти единицы не только обозначают конкретный предмет, выделяя его из общего класса, но и описывают его, дают точные принятые профессиональным сообществом технические характеристики. От номенов маркировки отличает то, что первые менее информативны и описательны, они наиболее близки к терминам. Маркировки максимально удалены от терминов, хотя они и связаны с понятием, наличие описательных элементов перевешивает и «возводится в абсолют». В качестве иллюстрации приведем несколько примеров:

(6) EW 60-500-1:12 L Fz H обозначает один из типов стрелочного перевода. Для непосвященного человека это всего лишь набор символов, не имеющих никакого логического и смыслового объяснения. Проведем анализ данной единицы:

EW (Einfache Weiche) – графемная морфема, присущая всем номенам, определяет предмет в системе понятий, является термином;

60 (по системе международного союза железных дорог) – обозначение стандартного профиля рельса;

500 – радиус пути по отклонению;

1:12 – угол отклонения пути;

L (Links) – направление отклонения;

Fz (Federzunge – тип остряка) – пружинный остряк;

H (тип шпал – Holzschwellen) – шпалы из дерева.

Как видим, морфемная структура данной маркировки неоднородна: графемные и цифровые морфемы чередуются. Отличительной особенностью этой маркировки является строгая упорядоченная структура, в кото-

рой каждый параметр технического описания предмета имеет свое место в специальной лексеме. Благодаря жесткой схеме описания предмета возможна заменяемость параметров, например, вместо Fz можно поставить Gz (*Gelenkzunge – шарнирный остряк*), но в таком случае мы будем иметь дело уже с другим номеном.

(7) Рассмотрим маркировку 70 80 80-91 310-1 Vрmbzdf 296, обозначающую один из пассажирских вагонов, и проведем ее «разворачивание»: данная маркировка является сложной, состоит из цифровой маркировки (цифрового комплекса) и графемно-цифровой маркировки во второй части. В немецкой железнодорожной профессиональной сфере первый цифровой комплекс называется *Wagennummer*, который скрывает в себе набор общих и технических характеристик в соответствии с правилами международного союза железных дорог (UIC). 70 – свидетельствует об использовании вагона во внутреннем сообщении, 80 – о принадлежности к DBAG (Акционерное общество "Немецкие железные дороги"), следующая цифра 80 означает, что это вагон особого типа, с кабиной управления, 9 – максимально допустимая скорость (свыше 160 км/ч), 1 – тип отопления в салоне, 310 – порядковый номер, 1 – так называемая контрольная цифра (*Kontrollziffer* или *Prüfnummer*) для электронной обработки данных. Как и в предыдущем случае, маркировка построена по определенным строго упорядоченным правилам и имеет так называемый внутренний синтаксис. Такую маркировку вследствие предназначения уместно сравнить со штрих-кодом товаров. Графемно-цифровая часть (состоящая из *Gattungszeichen* и *Bauartnummer* по железнодорожной немецкой терминологии) общей маркировки дешифруется следующим образом: В – вагон второго класса с сидячими местами. Необходимо отметить важность использования заглавной буквы именно в начале этой маркировки пассажирского вагона, поскольку этот элемент является определяющим в системе понятий (в системе вагонов вообще). Кроме того, именно от первого буквенного символа будет зависеть трактование (дешифровка) всех последующих технических характеристик. Продолжаем: р - климатизированный вагон дальнего и пригородного сообщения, m – вагон длиной больше 24,5м с 12 купе, b – место для инвалидов, d – наличие помещения для велосипедов и прочих нужд, z – наличие электрического энергоснабжения отопительной магистрали, f – характеризует вагон как оборудованный пультом машиниста для челночного движения и, наконец, 296 – обозначает номер типа вагона. В отличие от других маркировок эта является в структурном и количественном плане более свободной. Если первая часть (*Wagennummer*) имеет строго 12 цифровых элементов, то количественный состав элементов в *Gattungszeichen* непостоянен, поскольку зависит от самого типа вагона, а, значит, и его характеристик, которыми он обладает и которые отражены в графемной части маркировки. Например,

(8) *Vim* 263, где *V* – сидячий вагон 2 класса, *i* – вагон для межрегионального сообщения, *m* – вагон длиной более 24,5 м с 12 купе, 263 – номер серии вагона.

Анализируя маркировки грузовых вагонов, отмечаем, что значения буквенных обозначений будут совсем иными, хотя структура останется аналогичной:

(9) *Sfhimmns* 732, где *S* – вагон-платформа с поворотной тележкой, *f* – транспорт, пригодный для паромного и туннельного сообщения, *h* – оснащенный для перевозки рулонов тонколистового металла, *I* – с раздвижной крышей и неподвижными торцевыми стенами, *mm* – 4 колесные пары, длина вагона менее 15 м, *n* – грузоподъемность 60 т, *s* – пригодность вагона для движения со скоростью до 100 км/ч, 732 – номер серии вагона.

Кроме того, для системы немецкого языка буквенные обозначения являются совершенно абстрактными немотивированными международными условными обозначениями и, соответственно, не считаются сокращением терминов.

Но до середины 60-х годов XX века, когда еще не были приняты в Германии правила UIC, использовалась национальная система обозначений подвижного состава, где буквенные обозначения технических маркировок считались мотивированными по той причине, что они представляли собой сокращения немецких железнодорожных терминов, как в следующих примерах:

(10) BR 99<sup>590</sup>K44.9V’Vn4vt. Данная маркировка состоит из трех частей: BR 99<sup>590</sup> – обозначение типа группы локомотивов (*Baureihe*), K44.9 – классификация тягового подвижного состава (*Betriebsgattung*), V’Vn4vt – условное буквенное обозначение, шифр последовательности осей и типа тяги (*Kurzbezeichnung*). BR 99 обозначает классификацию тягового подвижного состава – узкоколейный паровоз, 590 подтип – узкоколейный паровоз с шириной колеи 1000 мм; в следующем комплексе K – узкая колея (*Kleinspur*), 4 – количество ведущих осей (4), 4 – общее количество осей вместе с бегунковой осью, 9 – нагрузка на ось составляет 9 т; в третьем комплексе V’означает 2 ведущие оси на 1 тележке, V – еще 2 ведущие оси на задней части рамы локомотива, n – насыщенный пар (*Nassdampf*), 4 – количество паровых цилиндров, v – свидетельствует о связанности между собой цилиндров высокого и низкого давления (*Verbundprinzip*), t – наличие тендера (*Tender*).

(11) BR 187 025 KDvTBo’Bo’de , где K – узкая колея (*Kleinspur*), D – багажный вагон со служебным купе (*Dienstabteil*), vT – автотрипка (*Verbrennungstriebwagen*), d – дизельный мотор (*Dieselmotor*), e – с электрической передачей (*elektrische Kraftübertragung*).

Но с появлением электронной обработки данных и выработкой правил UIC изменились сами маркировки, их буквенные и цифровые обозначения потеряли мотивированность, потеряв национальную железнодорожную

специфику и, в особенности, языковую принадлежность к конкретному (немецкому) языку. Как следствие, маркировки превратились в совокупность совершенно абстрактных немотивированных символов международного искусственно созданного «языка» железнодорожников.

Итак, среди номенклатурных единиц мы выделяем технические маркировки. Под маркировкой мы понимаем тип номенклатурных единиц, состоящих из определенного набора строго упорядоченных по правилам наименования данного класса предметов профессиональной области буквенных и цифровых не-/мотивированных символов (обозначений), отражающих технические характеристики именуемого предмета.

Маркировки не приспособлены к использованию в устной речи (что также отличает их от номенов), но подлежат мысленному считыванию, «развертыванию» информации в предложения. Однако чисто цифровые маркировки предназначены преимущественно для электронной обработки данных. В основном структурные элементы маркировки скрывают в себе номинативные предложения, а в совокупности маркировка образует своего рода информативный, реже – директивный «текст». Текст в общепринятом лингвистическом понимании маркировки, однако, назвать довольно сложно по той причине, что они не отвечают всем обязательным критериям текстуальности по де Богранду и Дресслера, а именно: они не соответствуют критерию когезии. Критерий когерентности также находится под сомнением, так как содержательно отдельные предложения результата развертывания маркировок связаны друг с другом лишь наличием понятийного ядра в нем, чаще всего в первом элементе маркировки: **31** 80 4509 771- 0Sdgkms 707 (31 означает систему обмена и соответствие международным нормам РИВ (Regolameto Internazionale Veicoli), а также принадлежность вагона (страна/права собственности), S = вагон-платформа с поворотной тележкой), **BR** 110 494-2, где BR 1 = электровоз, 97 80 **8194** 052-7 D-LEG, где 8194 – электровоз E94. Таким образом, все прочие обозначения зависят содержательно от этого понятийного ядра и соотносятся с ним. Остальные же критерии текстуальности присутствуют в декодированных маркировках: они обладают интенцией, их цель сообщить знание, донести информацию до получателя, воспринимаемость текста действует лишь в случае подготовленного реципиента – специалиста, ситуативность также не вызывает вопросов. Критерий информативности или новизны ставился под сомнение еще Х. Фатером [8, с. 128–129], и тут мы вынуждены согласиться с его мнением, поскольку маркировка представляет собой лишь ретранслятор знания. Целью «отправителя» информации маркировки не является «удивить» реципиента, поскольку ему уже известно, о чем может идти речь в надписи на вагоне или стрелочном переводе. И наконец, развернутый декодированный текст маркировки соотносится с информативным, а иногда и директивным типом текста. С другой стороны, маркировка может рассматриваться и как одна цельная лексическая единица, которая сама по себе может быть текстом. Кроме того, маркировки

можно рассматривать как текст в более широком смысле – как семиотический текст. Под текстом в этом случае следует понимать «организованную совокупность знаков, развертывающаяся во времени и в пространстве» [8, с. 62]. Можно сделать вывод, что маркировки имеют текстуальную природу. Учитывая факт наличия у них отправителя, получателя, постоянную погруженность в ситуацию (микро/макроконтекст), можно уже судить о безусловной коммуникативной природе маркировок.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что маркировки это код, требующий специальной дешифровки, они призваны в условиях тенденции языковой экономии сократить время коммуникации между работниками специальных областей. Подобная словесная компрессия создана с целью сокращения материальных расходов при делопроизводстве, упрощения и ускорения обработки данных электронными системами (например, при сортировке вагонов на станции). Согласимся также с точкой зрения Е.А. Рябовой, которая утверждает, что «номены являются последующим этапом развития терминологии» [5]. Маркировки же, являются, на наш взгляд, следующим этапом развития номенклатурных единиц и, соответственно, терминов.

#### Список литературы

1. Гринев-Гриневиц С.В. Терминоведение: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Академия, 2008. – 304 с.
2. Канделаки Г.Л. Значения терминов и системы значений научно-технических терминологий // Проблемы языка науки и техники. Логические, лингвистические и историко-научные аспекты терминологии. – М., 1970. – С. 24–30.
3. Лейчик В.М. Номенклатура – промежуточное звено между терминами и собственными именами // Вопросы терминологии и лингвистической статистики. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1974. – С. 13–24.
4. Реформатский А.А. Что такое термин и терминология? // Вопросы терминологии. Материалы Всесоюзного терминологического совещания. – М., 1961. – С. 46–62.
5. Рябова Е.А. Номенклатура и термин // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». – 2009. – № 3. – М.: Изд-во МГОУ. – С. 98–100.
6. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: терминологическая деятельность. – изд-е 2-е, стереотипное. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 288 с.
7. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: вопросы теории. – 6-е изд. – М.: Либроком, 2012. – 248 с.
8. Филиппов К.А. Лингвистика текста: курс лекций. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – 336 с.

### **О некоторых приёмах создания стилового эффекта новизны (на материале газетных американизмов)**

В статье проводится лингвостилистический и функциональный анализ газетного стиля на базе функционирующих на страницах существующих газетных изданий американизмов.

The article understudy touches upon the questions of the linguistic stylistics and functional analysis of the newspaper style, based on the functional description of Americanisms, frequently observed in the texts of Russian newspapers.

Ключевые слова: газетный стиль, эффект новизны, воздействующая функция, американизм, стилистические обороты, семантика, оценочность.

Key words: newspaper style, novelty effect, impressive function, an Americanism, stylistic devices, semantics, evaluation.

Газета находится в постоянном поиске новых выразительных средств, призванных оказывать воздействие на читательскую аудиторию, формировать её мнение – влиять на читательский вкус и предпочтение. Одним из проявлений воздействующей функции газеты является создание эффекта новизны, то есть стремление к необычности, свежести словосочетаний, семантики слов, широкое применение средств словесной образности, экспрессивного синтаксиса [1, с. 185–186]. Для реализации воздействующей функции авторы сообщений нередко прибегают к использованию американизмов.

В комплекс стилового «эффекта новизны», оказываемого американизмами на страницах современных российских газет, входят следующие составляющие: (а) расширение семантической структуры американизма; (б) изменение семантики американизма-прототипа; (в) экспрессивная лексическая комбинаторика; (г) олицетворение; (д) использование стилистических фигур; (е) построение оксюморонов; (ж) создание иронии; (з) контекстуальная антонимия; (и) контекстуальная синонимия.

Рассмотрим подробнее каждую составляющую стилового «эффекта новизны».

1. Расширение семантической структуры американизма. Нередко функционирование американизмов на газетной полосе приводит к расширению смыслового объёма, заложенного в прототипе. Это происходит в результате применения обозначаемого американизмом явления в других

областях, нежели в языке-источнике. Подобное смысловое преломление расширяет стилистический потенциал американизмов.

Так, слово **бестселлер** (от англ. bestseller) в американском варианте обозначает «ходкую, сенсационную книгу» [4, с. 36]. В русском языке, под влиянием особенностей употребления этой лексемы в русском газетном стиле, детерминирующем языковую доминанту, американизм бестселлер может обозначать всё, что пользуется повышенным интересом, спросом, популярностью, в том числе и книги, например: *Однако, вопрос читательницы, как мне кажется, касался не столько этих всемирных мебельных бестселлеров, сколько тех моделей, которые именуются «массовыми»* (Комсомольская правда, 09.12.12).

Нарращение дополнительных смысловых долей связано со стремлением выразить мысль броско, экспрессивно. В результате расширения семантики слова **дайджест** (от англ. digest) – «журнал, публикующий статьи в сокращённом виде, выжимки» [4, с. 36], сравните: *В итоге каждое утро на стол спикеру ложится толстый 40-страничный дайджест утренней прессы с важнейшими заметками про политику и экономику* (Комсомольская правда, 30.01.12). Американизм **дайджест** в языке русской прессы обозначает всё, что можно представить кратко, сжато, лаконично, всё, что можно сократить, в том числе и журналы, например: *По сложившейся на телевидении традиции зрители ещё какое-то время будут смотреть повторы старых выпусков и дайджесты меньшовской передачи* (Комсомольская правда, 23.07.12).

2. Изменение семантики американизма-прототипа. Газетное употребление американизма может не только вести к увеличению смыслового объёма его прототипа, но и способствовать изменению его лексико-семантической структуры. Модификация смыслового объёма возникает изначально как расширение семантики слова, а затем в результате актуальности явления, обозначаемого новой семой, наблюдается уход с семантического ядра единицы на её периферию, актуализацию периферийного значения и пассивизацию прототипного ядерного значения.

Так, слово **блокбастер** (от англ. blockbuster), в американском варианте в качестве ядерной семы имеющее сему «художественный фильм-боевик», в русском языке претерпело преобразование смысловой структуры в результате возникшей необходимости в единице, обозначающей «захватывающий, интригующий, сенсационный, имеющий кассовый успех фильм». Сема «боевик» уходит на семантическую периферию, вследствие актуализации газетой нового значения, например: *«Азазель» – дорогостоящий и интересный сериал (на ОРТ не без оснований полагают, что он станет одним из самых главных блокбастеров сезона)* (Комсомольская правда, 06.03.02); *Новый год с зелёным лицом отмечает Джим Керри в новом голливудском блокбастере «Гринч, Похититель Рождества»* (Коммерсант Ъ, 16.12.02); *Второй проект, составляющий блокбастер, – театральная фантазия «Распутин», которая основывается на*

текстах советского графа Алексея Толстого (Российская газета, 22.08.12). Причём блокбастер в значении «фильм-боевик» заменяется в газетном узусе лексемой «боевик», что свидетельствует о стремлении газеты к стиранию абсолютной синонимии, например: *Американские боевики и триллеры, действие которых происходит в заброшенных цехах заводов, отражают реальность* (Комсомольская правда, 23.07.12).

3. Экспрессивная лексическая комбинаторика. Для газеты характерны поиски метких оценок, требующие необычных лексических сочетаний, ярких эпитетов. При создании колоритных, выразительных комбинаций широко используются американизмы, выразительность которых подчёркивается эпитетами, образными определениями, например: *Поглядев на плачевные рейтинги, руководство канала отправило программу с глаз долой и из сердца вон из прайм-тайма* (Московский Комсомолец, 13.04.12); *«Мумий Троль» образца 2012 года должен быть интересным уже не столько оголтелым, безмозглым тинейджеркам, сколько их не утратившим сексапильности мамашам* (Московский комсомолец, 17.07.11).

4. Олицетворение. Свойственное газетному языку образное употребление американизмов в собирательном значении с долей олицетворённости даёт простор для индивидуального осмысления образа, например: *Рунет остепенился и стал более приемлемым для россиян* (Ведомости, 20.12.12); *Борьба с оффшорами будет идти всерьёз* (Комсомольская правда, 23.07.12); *Бизнесу свойственно сомневаться, на одного Фому поверившего найдётся десяток неверующих* (Ведомости, 04.12.12).

5. Использование стилистических фигур. В газетном тексте широко используются стилистические обороты, служащие для усиления образно-выразительной стороны высказывания и его семантико-стилистической организации.

Наиболее распространённая в языке газеты фигура – речевые повторы. Основная цель повторов американизмов – усиление эмоциональности речи, углубление её смысловой стороны, выделение той или иной идеи, выраженной американизмами, служащими опорными элементами в развитии мысли; речевой повтор способствует интенсивности воздействия на читательскую аудиторию, например: *Слово рейтинг родилось одновременно с эфирной коммерцией, когда из просветителя телевидение переквалифицировалось в разновидность наркодельца. До рейтинга у нас было государственное телевидение. Рейтинг – это непрерывные думы о зелёных* (Российская газета, 02.11.12).

В приведённом отрывке дистантный лексический повтор слова «рейтинг», содержащего контекстуальную отрицательную коннотацию, для её усиления сопровождается сравнением: телевидение – наркоделец и метафорой «зелёные», в которой уменьшительно-ласкательный суффикс -еньк- придаёт саркастический оттенок.

Согласно новейшей практике, если человек слишком долго глазеет на **киллеров**, восхищается **киллерами** и хочет походить на **киллеров**, в его мозгу произойдут изменения (Российская газета, 02.11.12). Контактный лексический повтор слова «киллер» в приведённом отрывке создаёт напряженность мысли, её интенсификацию, содержит предупреждение и строится по принципу градации, цель которой – наращение производимого впечатления.

6. Построение оксюморонов. Совмещение несовместимого – оксюморон – на страницах газет может быть прямым, то есть используемым как стилистическое средство, и неточным, то есть возникшим в результате ошибки, неточного владения семантикой единицы. В первом случае построение оксюморона имеет определённую стилистическую цель, при этом один из его элементов выделяется кавычками, что свидетельствует об условности такого словоупотребления, например: *Оперативникам стало известно о «подвигах» гангстеров* (Московский комсомолец, 27.05.12).

При неточном употреблении единицы в нейтральном контексте может сохраниться и закрепиться неверное словоупотребление – неточный оксюморон, например: *Одним из первых промышленных предприятий, инвестировавших в российскую розничную торговлю, была компания «Нефтехимпром», открывшая в 2000 году сеть небольших супермаркетов «Продмаг»* (Ведомости, 03.12.12).

Американизм **супермаркет** (от англ. supermarket), изначально обозначавший «крупный торговый центр», в русском газетном контексте заменяется на **гипермаркет**, например: *Первые российские гипермаркеты немецкой сети открываются будущей весной* (Ведомости, 03.12.12); или американизмом **молл** (от англ. mall – крупный универсальный магазин), например: *Кушаков говорит, что сейчас готовится стратегическое соглашение с IKEA о размещении детских миров в других моллах, которые шведская компания построит в Подмосковье* (Ведомости, 04.12.12).

Однако, ввиду свежести заимствования и явной выводимости значения слова из значения составляющих его компонентов (приставка супер- в значении «наивысший, сверх»), словосочетания «маленький / небольшой супермаркет» представляют собой неточные оксюмороны, которые, с утратой лексемой ядерного значения, постепенно превращаются в обычные сочетания.

7. Создание иронического подтекста за счёт использования американизмов вне типичного контекста. Создание иронии за счёт использования американизма вне типичного контекста может осуществляться на уровне словосочетания: *Суперменам из Минюста удалось одолеть чеченцев без оружия* (Комсомольская правда, 05.10.12), и на уровне предложения: *Саммит следует за саммитом, то президенты СНГ встречаются, то «большая восьмёрка»* (Комсомольская правда, 23.07.12).

8. Контекстуальная антонимия. Данный лексико-стилистический приём используется для создания характеристики путём выделения разнород-

ных понятий, полюсов, например: Для «Табакерки» Табаков – основатель и глава семейства, для МХАТа – *менеджер*, назначенный сверху (Коммерсант Ъ, 16.12.12).

В языке «глава семейства» и «менеджер» не являются антонимами, однако в контексте ассоциативное поле этих единиц разное. Основатель, глава семейства – нечто своё, родное, оберегающее; менеджер – слово и понятие чужое, при этом усиление чуждости обеспечивается определением «назначенный сверху». Разнополюсовое ассоциативное поле, созданная за счёт этого контекстуальная антонимия позволяют придать приведённому отрывку выразительность.

9. Контекстуальная синонимия. Контекстуальные синонимы – выразительное средство, используемое в языке газеты, призванное не пояснять (то есть выполнять информирующую функцию), а в большей степени воздействовать, формировать отношение через выразительную, экспрессивную силу, например: А *бренд* – это *стратегическая вещь* (Ведомости, 04.11.12); Ведь, по сути, *сетевой маркетинг* – это *распространение товара без всякого учёта и ограничения* (Российская газета, 05.11.12).

Американизмы выполняют ведущую газетную функцию – функцию воздействия. Присущая им от природы экспрессивность позволяет американизмам играть роль выразительных средств, призванных формировать мнение читательской аудитории за счёт создания открытой оценочности и придания высказыванию эффекта новизны.

#### Список литературы

1. Кожина М.Н. Стилистика русского языка. – М.: Просвещение, 1993. – 224 с.
2. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М.: Слово / Slovo, 2000. – 624 с.
3. Томахин Г.Д. Америка через американизмы. – М.: Высш. шк., 1982. – 256 с.
4. Томахин Г.Д. Реалии – американизмы. – М.: Высш. шк., 1988. – 239 с.

## **Военные метафоры как средство защиты традиционных ценностей в американской политической риторике**

В статье анализируются ситуации употребления политическими лидерами США военных метафор, выступающих средствами защиты традиционных ценностей американского общества: демократии, свободы, прав человека, безопасности и других.

The article focuses on the analyses of use of military metaphors by political leaders of the USA as means of protecting the traditional values of American society: democracy, freedom, human rights, security, etc.

Ключевые слова: военные метафоры, политический дискурс, ценности, фрейм, Барак Обама, Джон Керри, Джордж Буш.

Key words: military metaphors, political discourse, values, frame, Barack Obama, John Kerry, George Bush.

Взаимопроникновение наук привело к тому, что в области риторики большое внимание стало уделяться вопросам устойчивых моделей, закрепленных в сознании участников коммуникации. В пространстве политического дискурса языковая сторона анализа приобретает особую важность, т.к. в речах политиков каждое высказывание призвано активизировать как социально закреплённый, так и индивидуальный опыт реципиента.

Американская политическая риторика выросла из религиозного дискурса пуритан и обладает своей особой спецификой: диалогическое построение, убеждение посредством цитат и аллюзий к прецедентным текстам, простота изложения, связь с повседневной жизнью, обращение к здравому смыслу. Эти признаки американского политического дискурса являются константными.

Анализ речей политических лидеров США подтверждает, что когнитивно-семантический и риторический компоненты аргументации взаимосвязаны, т.к. активизируя тот или иной фрейм у адресата, говорящий может воздействовать как на интерпретацию сообщения, так и на последующие действия адресата. Автор как создатель сообщения акцентирует внимание реципиента на смысловых центрах политической речи с помощью риторических средств [2]. Сопоставление текстов речей американских политических лидеров позволяет выявить, с одной стороны, центральное положение ценностей *freedom, peace, leadership, democracy, security, health, dream* в американском политическом дискурсе, а с другой стороны, подтвердить их устойчивость на основании частотности употреб-

ления в корпусе исследуемых текстов. Необходимость защиты этих основополагающих ценностей обуславливает частое обращение к лексическим единицам фрейма «война». Кроме того, использование военной лексики выглядит закономерным на фоне того, что одной из наиболее важных функций самого политического дискурса является борьба за власть, следовательно, в нем первоначально заложена сема войны.

В результате анализа текстов речей были выявлены используемые в риторических стратегиях фреймы, одним из компонентов которых является ценностно-значимое понятие. Принцип создания риторического эффекта заключается в том, что заполняя один из слотов фрейма, понятие-ценность распространяет положительную оценку на весь фрейм. Например, чаще всего понятие *freedom* занимает слот объекта защиты во фрейме *defense*, который активизируется посредством глагола *defend* в таких сочетаниях как *defend freedom*, и существительного *defense* в *the defense of freedom*. Согласно электронной базе данных *FrameNet*, составленной Ч. Филлмором, во фрейме *defense* присутствует три ядерных слота: субъект нападения, жертва и защитник [5]. Субъект нападения может конкретизироваться в зависимости от исторического периода, защитником, как правило, выступают США, а жертвой эксплицитно выступает ценность *freedom*. В соответствии с таким распределением ролей действия США по защите ценности *freedom* оцениваются положительно.

Дискурсивный анализ политических речей позволил заключить, что в такие формулировки как *the defense of freedom*, *fight for freedom*, *to meet freedom's challenge*, а также *search for peace*, *pursuit of peace* способны носить эвфемистический характер и использоваться оратором для создания положительной оценочности при описании военных действий.

«(...) *they are meeting freedom's challenge on the firing line*» [6]. Политический эвфемизм, использованный Джоном Кеннеди, служит переходом к новому видению ситуации, позволяя заменить эксплицитное упоминание смерти словосочетанием с более общим, маркированным положительным оценочным знаком *freedom's challenge*. Использование подобной риторической стратегии позволяет увеличить экспрессивность высказывания за счет представления политической ситуации в свете ценностей общества и снятия потенциально негативной реакции аудитории.

Обращение к ценностно-значимым понятиям в текстах политических речей позволяет не только усилить пафос выступления и сохранить преемственность системы ценностей, но и создать новые смыслы за счет фрейминга или перехода от старого видения ситуации к новому, предлагаемому оратором. Принцип действия фрейминга как процесса формирования нового смысла заключается в использовании новых языковых средств описания, приводящего к созданию новых смыслов и изменению существующего понимания положения вещей. Барак Обама выразил свое ироническое отношение к любимому лозунгу Джорджа Буша *war on terror* в одной из своих речей, где он назвал войну с терроризмом политическим

футболом: «*And now, after three long years of watching the same back and forth in Washington, the American people have sent a clear message that the days of using the war on terror as a political football are over. That policy-by-slogan will no longer pass as an acceptable form of debate in this country*» [4].

Предлагая другой фрейминг ситуации Б. Обама меняет созданную Дж. Бушем положительную оценку выражения war on terror на отрицательную за счет интерпретации последней через, казалось бы, несовместимое с военной ситуацией понятие спортивной игры. Анализ короткой истории ценностной структуры war on terror, показывает, что оценка может вторгаться в систему ценностей и менять ее, однако такие изменения могут оказаться временными и зависеть от политического курса страны. Таким образом, введение новых именованных явлений действительности оказывается проявлением языка как деятельности, направленной на изменение мира.

Анализ текстов американских политических выступлений показал, что фрейминг главных тем речи оратора связан с риторическими стратегиями, которые преследуют своей целью убедить, информировать, оказать эмоциональное воздействие, вызвать доверие, привлечь внимание адресата.

При исследовании риторического потенциала стратегий было отмечено, что неумелое использование последних может обратить политическое выступление против его создателя. В одной из своих речей Дж. Буш младший использует риторический прием персонификации и высказывание о ценностях с прагматической целью привлечь внимание к работе волонтерской организации Корпус мира: «*And then we've got the Peace Corps, and the Peace Corps is a way for Americans to help teach the world about the universal values that we hold dear, the true nature of America, which sometimes is distorted around the world*» [9].

Глагол teach активизирует фрейм teaching process, согласно которому учитель, обладающий большим багажом знаний и наделенный соответствующими полномочиями, делится опытом с учеником. Метафора персонифицирует понятие world, создавая контраст и несоответствие в распределении ролей: учитель – Americans, ученик – the world. Имплицитно воспринимается и характеристика ученика, как недостаточно образованного и нуждающегося в помощи со стороны учителя. Внимательный слушатель также может отметить высказывание о ценностях в данном фрагменте речи как парадоксальное. Характеристика ценностей universal лишает глагол to teach смысла, поскольку вряд ли стоит учить тому, что провозглашается как общеизвестное и разделяемое всеми.

Тема реформирования системы здравоохранения США является одной из ключевых в политическом дискурсе Барака Обамы и его сторонников, где понятия healthcare, healthcare reform выступают в роли субъекта нападения или жертвы, оппозиция имплицитно репрезентируется как агрессор, а защитником эксплицитно представлены Барак Обама или Демократическая партия. Годы дебатов по поводу этой реформы в Конгрессе

США создали богатую почву для метафоризации, в том числе и в милитарном направлении.

Во время президентской кампании 2008 года Обама неоднократно подчеркивал, что нынешняя администрация растрчивает свои силы попусту вместо того, чтобы заниматься более серьезными проблемами: «*And instead of fighting for health care or jobs, Washington ends up fighting over the latest distraction of the week*» (Barack Obama, Pennsylvania Primary Night, Evansville, Indiana).

В некоторых случаях Обама прибегает к генерализации, представляя усилия по совершенствованию системы здравоохранения как часть более глобальной цели – улучшение уровня жизни обычных американцев, что распространяет положительную оценку на всех, кто принимал участие в этих «сражениях»: «*...what sent her [Hillary Clinton] to work at the Children's Defense Fund and made her fight for health care as First Lady; what led her to the United States Senate and fueled her barrier-breaking campaign for the presidency – an unyielding desire to improve the lives of ordinary Americans, no matter how difficult the fight may be*» (Barack Obama, Final Primary Night, Presumptive Democratic Nominee Speech. St. Paul, Minnesota).

Уверенность в победе и воинственная риторика призваны привлечь внимание электората и повысить рейтинг самого Обамы, а не Хиллари Клинтон, который сначала использует местоимение *we* (Обама и его сторонники), а лишь затем *she* (Хиллари Клинтон), что объясняется обострением внутрипартийной борьбы на фоне грядущих президентских выборов: «*And you can rest assured that when we finally win the battle for universal health care in this country, she will be central to that victory*» (Barack Obama, Final Primary Night, Presumptive Democratic Nominee Speech. St. Paul, Minnesota).

Одним из ключевых ценностно-значимых понятий американского политического дискурса является человеческие права, свободы и достоинство. Бывший директор информационного агентства США Л.Р. Кольс в работе «Ценности, которыми живут американцы» [7] в ряду основных ценностей выделяет равенство и эгалитаризм (концепция, в основе которой лежит идея, предполагающая создание общества с равными политическими, экономическими и правовыми возможностями всех членов этого общества). Защите этих ключевых демократических принципов уделяется значительное внимание в речах политических лидеров США. Однако некоторым слоям общества нужно сначала завоевать эти права, чтобы получить возможность их защищать: «*They march to remember, but they also march because they know our journey isn't complete – they know we have fights left to win; that we have dreams still unfulfilled*» (Barack Obama, Speech at AFSCME National Convention).

Речь здесь идет о забастовке чернокожих работников санитарно-гигиенической службы 1968 года в Мемфисе, штат Теннесси. Каждый год

4 апреля работники санитарной службы проходят тем же маршрутом, который, по словам Обамы, «привел их к справедливости».

Согласно базе FrameNet, фрейм «атака» имеет два ядерных слота – «нападающая сторона» и «жертва». Нападающей стороной в данном случае представлены митингующие, которым нужно одержать еще несколько побед для получения доступа к достойной жизни, при этом жертвой нападения имплицитно выражены барьеры, препятствующие им в этом. Так как конечная цель нападения – лучшее будущее, это распространяет положительную оценку на все слоты фрейма.

На любой войне не обходится без жертв, однако любые жертвы в борьбе за общечеловеческие ценности, в частности, *fight for freedom*, считаются оправданными: «*But to me, the most striking evidence of our progress can be found right across this building, in my dear friend, Congressman John Lewis, who was on the front lines of the civil rights movement, risking life and limb for freedom*» (Remarks of Senator Barack Obama In Support of H.R. 9, the Voting Rights Act).

Готовность к самопожертвованию, выраженная идиомой *to risk life and limb*, активизирует фрейм «подвиг», что еще больше придает вес сказанному. Многие американцы так и не смогли проложить свой путь к достойной жизни, и одним из главных препятствий этому была дискриминация по каким бы то ни было признакам: «*But for all those who scratched and clawed their way to get a piece of the American Dream, there were many who didn't make it – those who were ultimately defeated, in one way or another, by discrimination*» (Barack Obama, A More Perfect Union. “The Race Speech”. Philadelphia, PA).

Ценностью, условно разделяемой всеми американцами, в данном случае выступает ориентация на успех или так называемая «американская мечта». Сущность данной ценности заключается в идее о том, что американское общество является страной неограниченных возможностей, открытым обществом, в котором каждый человек, независимо от социального статуса и происхождения, может добиться успеха, опираясь лишь на собственные силы. В упомянутой цитате эта ценность стала жертвой «дискриминации», так как на то время для нее не нашлось средства защиты, однако это, по мнению Обамы, осталось в прошлом, на что указывает используемое им прошедшее время.

США во всем мире известны как главные апологеты демократии и права, имеющие своей целью распространение этих принципов во всем мире. Демократия для американцев – это не просто тип общественно-политического устройства, а его непосредственное воплощение в США, совокупность государственных институтов, режимов и практик [1]. Бывший президент США Джордж Буш в своем обращении к Конгрессу заявил: «Наши вооруженные силы проводят политику, понятную каждому врагу Соединенных Штатов: даже за семь тысяч миль, за океанами и континентами, на вершинах гор и в пещерах вы не укроетесь от справедливости» [3].

Метафора оборонного сооружения, использованная Обамой для обозначения необходимости защиты демократических ценностей, прививаемых в странах Ближнего Востока, указывает на их шаткое положение там, где религиозные догматы и веками складывавшаяся парадигма семейных и общественных ценностей являются серьезным препятствием усилиям США и их союзников: «*The notion that Iraq would quickly and easily become a bulwark of flourishing democracy in the Middle East was not a plan for victory, but an ideological fantasy*» (Barack Obama, A Way Forward in Iraq Remarks. Chicago Council on Global Affairs). В данном случае словосочетание *ideological fantasy* служит импликацией на несостоятельность внешней политики Джорджа Буша, который потерпел крах в укреплении и защите ценности «демократия» на Ближнем Востоке.

Защите ценности «национальная безопасность» уделяется значительное внимание в политическом дискурсе нынешнего госсекретаря США Джона Керри. Согласно Керри, противостоять глобальным угрозам нужно только совместно с другими странами, не воюя в одиночку: “*When we join with other nations to reduce the nuclear threat, we build partnerships that mean we don't have to fight those battles alone*” (John Kerry, Speech at University of Virginia, Charlottesville, VA) [8]. При этом следует отметить, что одним из основных различий метафорического осмысления «войны» в американском политическом дискурсе является то, что Соединенные Штаты репрезентируются как ключевая фигура на поле боя, самостоятельно предпринимающая все решающие шаги и за которой должны следовать союзники.

Преимущественно защитный характер военной метафоры Джона Керри можно наблюдать на ярком примере из следующей цитаты: “*Allowing those weapons to be used with impunity would be an enormous chink in our armor that we have built up over years against proliferation*”. (John Kerry, Proposed Authorization to Use Military Force in Syria. *Washington, D.C.*). Используемая таким образом метафора «брешь в броне», усиленная лексемой «enormous», взывает к всеобщему осуждению режима Башара Асада как представляющего серьезную и реальную угрозу не только ценности «национальная безопасность», но и «глобальная безопасность», что требует решительных мер со стороны мирового сообщества.

Военные метафоры в дискурсе Джона Керри являются не только средством защиты интересов страны на международной арене, противостояния внешним воздействиям, освобождения от давления противника, но и способом консолидации общественного сознания для преодоления внутренних проблем, вызванных посягательствами на основополагающие ценности «freedom», «dignity», «human rights»: *You can see this in the lonely human rights activist who struggles against tyranny and against a dictator until they are defeated*”. (John Kerry, Speech at Yale Commencement. New Haven, CT).

Взывая к молодому поколению абстрактным примером одинокого борца за права человека, Керри пытается привить идею о том, что даже один человек способен противостоять несправедливости, обладая достаточной силой воли. Решение задачи привнесения демократических прав и свобод в те уголки мира, где они еще отсутствуют, Керри видит через призму военных действий: “Across the world, the struggle is not over; the march of human dignity is not complete” (John Kerry, press-statement on Human Rights Day 2013. *Washington, D.C.*).

Таким образом, на основе рассмотренных примеров, можно сделать вывод, что использование метафоры не только позволяет автору сделать текст или речь более живыми и выразительными и тем самым привлечь внимание аудитории. Метафора выполняет важнейшую когнитивно-прагматическую функцию, являясь мощным инструментом воздействия на сознание адресата и преобразования его картины мира, отражая актуальные и острые проблемы общественной и политической жизни государства. Кроме того, использование метафоры и разнообразные способы ее выделения в тексте обеспечивают его смысловую и эмоциональную целостность, а также служат средством консолидации общественного сознания в пользу защиты традиционных ценностей: национальная безопасность, здравоохранение, свобода, равенство, достоинство, демократия. Милитарная лексика и военные метафоры – одна из наиболее ярких черт политических текстов, и ее активизация чаще всего происходит в те моменты, когда необходимо создать образ врага или угрозы, представляющих опасность для традиционного образа жизни и ценностей американского общества.

#### Список литературы

1. Косолапов Н.А. Нелиберальные демократии и либеральная идеология // Международные процессы. – 2004. – №2. – С. 56–60.
2. Минский М. Фреймы для представления знаний. – М.: Энергия, 1979. – 154 с.
3. Обращение Дж. Буша к Конгрессу США. – [Электронный ресурс]: <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html>.
4. Best speeches of Barack Obama. – [Электронный ресурс]: <http://obamaspeeches.com>.
5. FrameNet. – [Электронный ресурс]: <https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal>.
6. Kennedy, J. F. Presidential library and museum / Historic speeches. – [Электронный ресурс]: <http://www.jfklibrary.org/JFK/Historic-Speeches.aspx>.
7. Kohls, L. Robert. The Values Americans Live By. – [Электронный ресурс]: <http://www.uri.edu/mind/VALUES2.pdf>.
8. Secretary Kerry’s Remarks // U.S. Department of State. – [Электронный ресурс]: <http://www.state.gov/secretary/remarks/index.htm>.
9. Speeches from the Presidency of George W. Bush. – [Электронный ресурс]: <http://www.presidentialrhetoric.com/speeches/bushpresidency.html>.

**Способы варьирования интенсивности отрицания в дискурсе  
(на материале англоязычных художественных  
и публицистических текстов)**

В статье рассматриваются способы коммуникативно-прагматического варьирования отрицания в английском художественном и публицистическом дискурсах. Фактический материал исследования свидетельствует о том, что наиболее частотными стилистическими приёмами интенсификации/деинтенсификации отрицания являются повтор, антитеза, преуменьшение.

This article deals with the means of communicative and pragmatic variation of negation in fiction and in publicistic discourse in the English language. The material under study shows that repetition, antithesis, understatement are the most frequent stylistic devices of intensification/deintensification of negation.

Ключевые слова: коммуникативно-прагматическое варьирование, интенсивность отрицания, художественный дискурс, публицистический дискурс, повтор, антитеза, преуменьшение.

Key words: communicative and pragmatic variation, negation intensity, fiction, publicistic discourse, repetition, antithesis, understatement.

До недавнего времени изучение вопросов, связанных с отрицанием, ограничивалось только рамками предложения, так как предложение рассматривалось как высший грамматический организованный сегмент языка. Между тем, «предложение – единица сообщения – не существует в речи изолированно, а соединяется с другими предложениями, образуя развернутый текст, в котором отражаются и закрепляются результаты работы человеческой мысли» [2, с. 113]. На современном этапе развития лингвистики возрастает исследовательский интерес к дискурсу как продукту процесса коммуникации, который требует всестороннего описания и выявления сущности структуры и семантики предложения в составе дискурса.

В ходе исследования языка, уделяющего особое внимание человеческому фактору, многие учёные неизбежно обращаются к текстам, в которых языковая личность имеет своё непосредственное воплощение, к текстам, «погруженным в жизнь», – к дискурсу. Следует признать, что четкого и общепризнанного определения термина «дискурс», охватывающего все случаи его употребления, не существует. «Понятие дискурса так же расплывчато, как понятия языка, общества, идеологии. Мы знаем, что зачастую наиболее расплывчатые и с трудом поддающиеся определению понятия становятся наиболее популярными. Дискурс – одно из них» [4].

По мнению М.Я. Блоха, продуктивный путь в использовании понятия дискурса состоит в разъяснении его сущности, а проблема дискурса в большей степени терминологическая и может быть названа спором о правильности имен. Понятие дискурса в любом освещении неизменно соотносится с понятием текста. Анализ толкования слов «текст» и «дискурс» в авторитетных словарях русского и английского языков позволил М.Я. Блоху сделать вывод о том, что дискурс является частным, но важнейшим лингвистическим понятием текста, взятого в целом и помещенного в речевую ситуацию с ее говорящим и слушающим субъектами и обстоятельствами общения. Дискурс – это тематически определенный текст, задуманный и предполагаемый как целый и завершённый, но рассмотренный в ситуации общения, в которой он разворачивается [1, с. 9]. На всех ступенях формирования текста элементарной тематической единицей его строя служит диктема. Говорящий использует язык не только в межличностном взаимодействии для достижения поставленных прагматических целей, но и в реализации своей внутренней речи при производстве текстов и высказываний. Основным фактором, определяющим прагматическое значение высказывания, является иллокутивная сила высказывания, базирующаяся на коммуникативной интенции говорящего/пишущего. Коммуникативно-прагматическое варьирование существует в форме градуирования коммуникативной интенции, то есть «усиления» и «смягчения» степени коммуникативного намерения. Существует точка зрения, согласно которой прагматические модификации высказывания следует рассматривать в терминах теории экспрессивности, понимаемой как коммуникативно-прагматическая категория [5, с. 67].

Необходимо отметить, что экспрессивная функция грамматической формы подчинена коммуникативной функции и должна рассматриваться в соответствии с коммуникативным процессом в целом. Она проявляется в тех случаях, когда к денотативному элементу значения прибавляется экспрессивный элемент как выразитель субъективной оценки. В речи экспрессивная функция в значительной мере определяет выбор синтаксических структур. Кроме того, экспрессивная функция играет важную роль в реализации вариантного значения грамматической категории отрицания.

Другая точка зрения заключается в признании варьирования прагматического значения высказывания в русле изменения его категоричности [3, с. 21]. Уточним содержание понятия «категоричность / некатегоричность». Некатегоричности придаются свойства стилистического приема, которые связаны с недоговоренностью, смягченностью, неокончательностью высказывания. В таком понимании некатегоричность соответствует стилистическому приему, известному как «understatement», и напрямую коррелирует со стилистическим приемом «литота». В русле традиционной лингвистики повышенная категоричность определяется как безусловность, резкость, безапелляционность, прямолинейность, подчеркнутая уверенность. Категоричность является категорией, отражающей вариативность

иллокутивной силы высказывания, и в этом смысле соотносится с экспрессивностью как стилистической категорией, выражающей степень воздействующей силы высказывания. Различие между данными понятиями представляется нам следующим образом: экспрессивность высказывания состоит в изменении его воздействующей силы на коммуникативного партнера, при этом возможный перлокутивный эффект говорящим не прогнозируется.

Категоричность отражает вариативность иллокутивной силы высказывания, основанную на учете коммуникантом своего реального или мнимого права на выражение данной коммуникативной интенции и получение унисонной вербальной или невербальной реакции партнера. Следует отметить, что в большинстве случаев увеличение экспрессивности совпадает с повышением категоричности, однако возможны случаи, нарушающие данное правило. Коммуникативно-прагматическое варьирование отрицания укладывается в основном в рамки варьирования его категоричности.

На основании вышеизложенного следует отметить, что категоричность влияет на коммуникативно-прагматическое варьирование (усиление-ослабление) отрицания. Усиление отрицательного высказывания говорит об уверенности говорящего / пишущего в действительности, достоверности и определенности пропозиции, в то время как ослабление придает значение неуверенности в действительности, достоверности и определенности пропозиции. Следовательно, грамматическая категория отрицания может нести особую эмоциональную нагрузку в дополнение к основной функции в рамках художественного и публицистического дискурсов. Рассмотрим этот вопрос подробнее сначала в художественном дискурсе, а потом в публицистическом.

Изменение эмоциональности может сопутствовать изменению экспрессивности языковой единицы или функционировать отдельно от нее, поскольку эмоциональное всегда экспрессивно, но экспрессивное не всегда эмоционально. Повышение-уменьшение эмоциональности высказывания приводит, таким образом, в большинстве случаев к повышению-уменьшению экспрессивности и, соответственно, к увеличению, ослаблению экспрессивности отрицания как элемента высказывания. Маркерами эмотивной интенсификации отрицания могут выступать различные эмоциональные дескрипторы. Наиболее типичным маркером повышения экспрессивности является восклицательная интонация в устной речи и графический знак на письме (восклицательный знак): *You don't have a heart, Albertini!!!! You're a faker!* [8, p. 91].

Частотным маркером интенсификации отрицания служит повтор. Повтор, представляющий собой дублирование содержания некоторого элемента наиболее явным и очевидным образом, с формальной точки зрения не вносит новой информации в высказывание. В этом плане его можно было бы рассматривать как информационно-избыточный элемент. Однако с точки зрения информационной ценности всего речевого произведения, по-

втор как особый прием выразительности не может быть отнесен к явлениям заведомо избыточным, поскольку информационно-семантическое свойство повторяемых предложений заключается в ведении нового в суммарную информацию, передаваемую высказыванием; в частности, он вносит в неё экспрессивность и эмоциональность. Например: *This doesn't mean I cannot* be devout. *It doesn't mean I can't* be thoroughly tumbled and humbled with God's love. *This does not mean I cannot* serve humanity. *It doesn't mean I can't* improve myself as a human being, honing my virtues and working daily to minimize my vices. For instance, I'm never going to be a wall-flower, but *that doesn't mean I can't* take a serious look at my talking habits and alter some aspects for the better – working within my personality [8, p. 256].

Семантически избыточная информация, передаваемая отрицательной конструкцией *this does not mean I cannot*, в данном случае является полезной, так как подобный повтор служит не только средством реализации сцепления (когезии) внутри диктемы. Он также обладает дополнительными коннотациями, передающими волнение и смятение чувств главной героини. Повышенная встречаемость отрицательных конструкций внутри одной диктемы, их настойчивый повтор получает стилистическую окраску, превращая их в стилистический маркер. Особенно часто подобные коннотации проявляются при многократном повторе одного и того же отрицательного элемента, являющегося опорным в диктеме. Он как бы содержит ключевую фразу, понятийное ядро микротекста, способствующее формированию у читателя правильного восприятия передаваемой автором информации. Например:

#### **Leisure**

What is this life if, full of care,  
We have *no time* to stand and stare?-  
*No time* to stand beneath the boughs.  
And stare as long as sheep and cows:  
*No time* to see, when woods we pass,  
Where squirrels hide their nuts in grass:  
*No time* to see, in broad daylight,  
Streams full of stars, like skies at night:  
*No time* to turn at Beauty's glance,  
And watch her feet, how they can dance:  
*No time* to wait till her mouth can  
Enrich that smile her eyes began?  
A poor life this if, full of care,  
We have *no time* to stand and stare [7].

Многократно повторенный отрицательный элемент в представленном поэтическом тексте превращается в стилистический маркер, который пронизывает всё стихотворение и является важным текстообразующим фактором, который напрямую связан с содержанием стихотворения. Сама же

диктема является образцом синтаксического параллелизма, специальным художественным приемом, усиливающим связность текста, и характеризующим явления и события в определённом эмоционально-оценочном направлении. Интенсивность отрицательного элемента *no time* и его многозначность являются ключевым приемом художественного воздействия на читателя, апеллирующим к мыслям и опыту самого читателя.

В качестве эмоционального дескриптора выступает антитеза, стилистический контраст. Именно контраст сообщает синтаксическому противопоставлению функцию речевого экспрессивного средства. Таким образом, антитеза является усилением отрицания в оппозиции. Антитеза используется в основном в художественных текстах для характеристики героев и для раскрытия мировоззрения и эмоционального настроения автора. Например: *The tragedy of love is not death or separation*. How long do you think it would have been before one or other of them ceased to care? Oh, it is dreadfully bitter to look at a woman whom you have loved with all your heart and soul, so that you felt you would not bear to let her out of your sight and realize that you would not mind if you never saw her again. *The tragedy of love is indifference* [9, p. 112].

Представленная диктема мастерски построена автором на основе действия механизма антитезы. В содержательном плане диктема представляет мысли автора о сущности любви. Причём вся мысль обрамляется рамочной конструкцией, что способствует увеличению прагматического потенциала диктемы, превращая текстовую единицу в экспрессивное композиционное средство. Первое предложение с отрицанием является вводным, которое предваряет основные рассуждения автора и содержит имплицитный вопрос: «В чем же заключается трагедия любви?» Однако вместо предоставления ожидаемого ответа автор вовлекает читателя в размышление на данную тему, предоставляя в то же время и свое видение проблемы, которое выражено в следующем предложении: *Oh, it's dreadfully bitter...* С помощью умелой аргументации автор как бы подводит читателя к неожиданному, но неизбежному выводу, который содержится в последнем предложении диктемы.

Теперь рассмотрим такой стилистический приём, как преуменьшение (*understatement*), с помощью которого может выражаться слабое утверждение в рамках одного предложения из художественного текста. Например: Any way, for a flamingo, *I'm not completely helpless* out there in the world. I have my own set of survival techniques [8, p. 53]. На стилистическом эффекте преуменьшения могут строиться и целые фрагменты текста, в которых автор выражает иронию, определенного рода недосказанность, намек.

Прежде чем приступить к анализу отрицательных конструкций в публицистическом дискурсе, необходимо отметить, что несмотря на то, что основная особенность данного дискурса является преимущественная установка на сообщение, информацию, многие тексты публицистического дискурса предназначены для максимального воздействия на адресата. Таким

образом, усиление информативности, экспрессивность являются важнейшими качествами публицистического дискурса.

Как отмечалось ранее, повышение-уменьшение эмоциональности высказывания ведет к увеличению, ослаблению экспрессивности отрицания как элемента высказывания. Проанализировав материал публицистического дискурса, мы выделяем те же маркеры интенсификации/деинтенсификации отрицания (повтор, антитеза, преуменьшение), что и в художественном дискурсе.

Повтор отрицательных конструкций играет немаловажную роль в публицистическом дискурсе, а именно в политической речи и в лекции. Функция повтора в данном виде дискурса заключается в выделении основной мысли высказывания. Например: First, I propose a standard tax deduction for health insurance that will be like the standard tax deduction for dependents. Families with health insurance **will pay no income** on payroll tax or payroll taxes on \$ 15,000 of their income. Single Americans with health insurance **will pay no income** or payroll taxes on \$7,500 of their income [10].

Президент Дж. Буш в своём выступлении прибегает к использованию повтора отрицательной конструкции для того, чтобы сделать речь более убедительной и заверить граждан США в стабильности экономического курса. По этой причине в отрицательную конструкцию вовлекается не только отрицательное местоимение «no», но и вся конструкция становится полностью идентичной (*will pay no income*). Кроме того, в данной конструкции употребляется глагол *will* с дополнительной модальной семантикой «обещания».

I could go on but the names **are not important**. And, of course, with certain kinds of birds – the robin, the thrush, the nightingale, the owl...I wouldn't go on with birds because they **are not important** words [6, p. 167]; You build up a cluster of associations, **you don't** suddenly say: "Oh, now I know that word" – **you don't** [6, p.167]. Так, профессор Хорнби ясно выражает свою позицию в отношении простых именований, пытаясь убедить слушающего в необходимости создания концептов объектов реальной действительности, используя отрицательные конструкции.

Как отмечалось ранее, антитеза используется в основном в художественных текстах, но также используется и в публицистическом дискурсе. Рассмотрим примеры: "Under the flag of democracy, in the 1990s we received not a modern government, but an opaque fight among clans and numerous semi-feudal fiefdoms," he (V. Putin) wrote in an opinion article last month. "We received not a new quality of life, but huge social costs; not a just and free society, but the highhandedness of a self-appointed elite, who openly neglected the interests of simple people" [12, p. 6]. В данном отрывке из публицистического дискурса автор использует стилистический прием антитезы, служащий не только для усиления выразительности речи, но и для привлечения читателя на свою сторону.

В следующем анализируемом нами примере прослеживается функционирование антитезы на протяжении всей газетной статьи. Антитеза представлена в достаточно дозированном виде, причём само противопоставление помещается после диктемы, и выделена графически (скобками). Автор применяет противопоставление неслучайно, оно становится центральным содержательным элементом в статье, так как формирует категорию связности на междиктемном уровне. После прочтения статьи читатель ощущает ироническое отношение автора ко всему правительству Афганистана, и в частности, к президенту Карзаю, которые неспособны переломить политическую ситуацию в стране: Asked by a reporter about the change from sticks to carrots, Richard Holbrooke, the special envoy to Afghanistan and Pakistan who has had contentious sessions with Karzai, replied: “No, I certainly don’t think it’s changed.” (It has.); For their part, the Afghans promise to work on stemming corruption and stopping the poppy trade. (They won’t.) [13].

В публицистическом дискурсе также встречается стилистический прием преуменьшение. Например: – ...Oh, for some that may seem like an impossible task. But *it’s not impossible* if you believe what Jeane Kirkpatrick said, and that freedom is universal [9]; – The divorce, despite previous denials, *was not unexpected* [11, p. 2].

В вышеуказанных примерах преуменьшение (литота) придает высказываниям характер смягченности, неокончателности, неопределённости и, как следствие, возможности дальнейшей дискуссии.

Итак, на основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что коммуникативно-прагматическое варьирование отрицания наиболее характерно для художественного дискурса, нежели для публицистического дискурса. Однако сегодня отчётливо прослеживается тенденция, которая заключается в проникновении многих стилистических приёмов, основанных на отрицании, в публицистический стиль. В связи с этим нужно отметить, что изучение отрицания необходимо производить в рамках различных дискурсов. Наиболее частотными приемами интенсификации/деинтенсификации отрицания в художественном и публицистическом дискурсах являются повтор, антитеза, преуменьшение, которые призваны привлечь внимание читателя, эмоционально воздействовать на него и создать разноплановый, многосторонний и зачастую противоречивый образ описываемого героя или объекта.

#### Список литературы

1. Блох М.Я. Дискурс и системное языкознание // Язык. Культура. Речевое общение. – 2013. – № 1. – С. 5–11.
2. Блох М. Я. Теоретические основы грамматики. – М.: Высш. шк., 1986. – 113 с.
3. Волошина Е.В. Средства выражения некатегоричности констатива: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев, 1991. – 21 с.

4. Ван Дейк Т. К определению дискурса // Teun Van Dijk. Ideology: A Multidisciplinary Approach. London: Sage, 1998. – [Электронный ресурс]: <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm>
5. Поспелова А.Г. Экспрессивность высказывания и её реализация в синтаксической структуре предложения // Вестн. ЛГУ им. А.А. Жданова. – 1982. – № 2. – С. 104–109.
6. Сборник текстов по практической фонетике английского языка для I-III курсов факультетов иностранных языков. – М.: Готика, 2002. – 167 с. (Part of a Lecture on «Associations» Delivered by Prof. Hornby).
7. Davies, W.H. Leisure. – [Электронный ресурс]: <http://www.poemhunter.com>
8. Gilbert, E. Eat, pray, love. NY: The Penguin Group. 2006. – 256 p.
9. Maugham, S. Collected Short Stories. L.: Penguin Books. 1970. – 112 p.
10. President's Address to the Nation. – [Электронный ресурс]: <http://www.whitehouse.gov/news/2007/01/>
11. The Moscow Times No. 3615 March 15, 2007.
12. The New York Times March 4, 2012.
13. The New York Times May 11, 2010.

### **Категория фактогенности как прагматическая основа перформативности (на материале русско- и англоязычного юридического дискурса)**

В статье изучаются прагматические основы дискурсивной перформативности – фактогенности как способности высказывания конституировать факты. Выделяются два вида дискурсивной перформативности – фактуальная и фактуально-событийная. Фактогенность определяется видом дискурса. Самым фактогенным представляется юридический дискурс, где актуализируются оба вида дискурсивной перформативности.

The article studies the pragmatic basis of discursive performativity – that of fact-generating. There are two types of discursive performativity – factual and event-correlated. The fact-generating potential depends on the type of the discourse. The biggest fact-generating potential belongs to the juridical discourse in which both the types of discursive performativity are actualized.

Ключевые слова: фактогенность, фактуальная перформативность, фактуально-событийная перформативность, юридический дискурс.

Key words: fact-generating potential, factual performativity, event-correlated performativity.

Дискурсивная перформативность в широком смысле есть способность высказывания конституировать факты. Данную способность мы называем фактогенностью. В научной литературе изучаются смежные с фактогенностью понятия: фактологичность как особенность публицистического стиля, способствующая проявлению информирующей функции в публицистических текстах [8]; фактологичность как соответствие фактам; фактуальный текст как такой текст, где истинность факта является значимой характеристикой, в отличие от художественного текста, в котором истинность факта не проверяется и не оценивается [4]; субъективная фактуальность как языковая концептуализация интеракциональности и ситуативной обусловленности когнитивных процессов [6]; персонализирующая стратегия фактуальности как стратегия, позволяющая перформативным высказываниям реализовать функцию обозначения объективности [10] и др.

Родовое для всех вышеперечисленных терминов понятие «факт» в современной философии трактуется как синоним понятий «истина», «событие», «результат» и характеризуется такими признаками, как реальность (в противоположность вымышленному), конкретность (в противоположность абстрактному) и единичность (в противоположность общему) [9]. В отече-

ственной и зарубежной философии наблюдается некоторое разногласие по поводу конкретности / абстрактности факта. Так, Ф.Р. Ramsey, говоря о соотношении понятий «факт» и «событие», наделяет первое абстрактностью и атемпоральностью: если смерть Цезаря – это событие, которое произошло в 44 г. до н.э. в Риме, то факт его смерти остается таким же фактом здесь и сейчас, как и в 44 г. до н.э. в Риме [12].

В этой связи нам представляется убедительной точка зрения Л.Я. Аверьянова, согласно которой факт, став понятием и формой абстрактного отвлеченного мира, описывает предметную область деятельности человека, в отличие от понятий, которые описывают только абстрактно-отвлеченную область [1]. Н.Л. Уилсон соотносит факты и события таким образом, что событие в концепции ученого представляется как усеченный факт (*truncated fact*), отсюда два события считаются идентичными, если они выделяются (*carved out*) из одного факта [13, с. 304]. J. Faye, M. Urchsi, U. Scheffler определяют факты через их соотношение с понятиями «события» и «вещи»: конкретные факты слагаются событиями и вещами; другими словами, если для определения фактов нужны события, то для определения событий (действий) необходимы люди и вещи. Для иллюстрации данного тезиса ученые приводят пример: *'AS Roma has played a soccer match on Sunday 23.11.1997'* Футбольный клуб «Рома» сыграл матч в воскресенье 23.11.1997. В вышеприведенном примере конкретный факт – факт состоявшегося футбольного матча – конституируется соответствующим событием, которое, в свою очередь, есть слагаемое действий одиннадцати футболистов, играющих против другой команды на определенном поле в определенное время [11, с. 345–346].

Так или иначе, при определении понятия «факт» ученые не обходятся без понятия «событие». Н.Д. Арутюнова разграничивает факт и событие на основании их природы: факт имеет семиотическую природу, событие – онтологическую. Отсюда факт характеризуется непроцессуальностью, в то время как событие процессуально. Принимая во внимание семиотическую природу факта, Н.Д. Арутюнова определяет его как соотношение с истинной пропозицией, отвлеченной от субъектного модуса и вводимыми им в высказывание элементами и коннотациями [2, с. 152–169]. А.М. Ерёмченко вносит уточнение в данную концепцию, характеризуя факт как феномен, имеющий гносеологически-семиотическую природу, поскольку он отражает в нашем сознании не только события, но и вещно-предметные аспекты действительности [3].

По отношению к фактам можно провести разграничение между основными дискурсивными регистрами. Так, нарратив – это изложение фактов, дескриптив – их описание, миметив – драматическая репрезентация фактов, наконец, перформатив есть порождение фактов; иными словами, прагматической основой перформативности является фактогенность. В.И. Карасик подчеркивает ценностную составляющую факта, рассматривая его как оценочно-квалификативное действие, как фокусировку на акту-

альных моментах действительности и как феномен культуры, обусловленный ее ценностями [5, с. 377].

Полагаем, что данные два аспекта факта позволяют выделить два типа дискурсивной перформативности: актуализация смысла реального общения (т.е. конституирование факта как фокусировки на актуальных моментах действительности), осуществляемая посредством коммуникативных целерациональных действий, или перформативных действий, – фактуальная перформативность; затрагивание ценностной картины мира людей (т.е. конституирование факта как культурного явления), осуществляемое посредством коммуникативного поступка, или перформативного дискурса, – фактуально-событийная перформативность.

Фактогенность определяется видом дискурса, выделенного с позиции социолингвистики. Безусловно, в институциональном дискурсе она выше, нежели в персональном, благодаря таким характеристикам институционального дискурса, как статусная маркированность, конвенциональность, протокольность, преимущественно прямой способ актуализации намерений коммуникантов.

Самым фактогенным из всех видов институционального дискурса нам представляется юридический дискурс, поскольку наряду с клишированными формулами как письменных документов, так и устных высказываний некоторых представителей закона, конституирующими факты первого типа (фактуальная перформативность), в юридическом дискурсе конституируются также факты второго типа (фактуально-событийная перформативность).

Фактуальная перформативность обуславливает одну из главных функций юридического дискурса – перформативную, которая, по словам И.В. Палашевской, выражается в коммуникативных практиках, организующих мир права и сопровождающих его символические структуры: символические действия и словесные формулы, воспринимающиеся как публичные свидетельства сторон и обладающие юридической силой [7, с. 536, 538].

Фактуальная перформативность актуализируется в различных юридических актах (заключение и расторжение сделки, взыскание штрафа, свидетельство о заключении / расторжении брака и т.п.), соответствующих уровню перформативных действий (операций), выраженных клишированными недесемантизированными перформативами, позволяющими адресанту реализовать полномочные функции как часть ритуала, либо перформативными действиями с эксплицитно выраженной перформативностью: *«Брак между гражданином \_\_\_ и гражданкой \_\_\_ расторгнут, о чем в книге регистрации актов о расторжении брака <...> произведена запись за № \_\_\_»; «Административный штраф в размере \_\_\_ должен быть внесен не позднее 30 (тридцати) дней с момента вступления в законную силу ПОСТАНОВЛЕНИЯ по делу об административном правонарушении № \_\_\_ <...>».*

Некоторые реплики судьи во время судебного заседания, которые соответствуют уровню действий (операций), также являются примером актуализации фактуальной перформативности.

Несогласие: *The young men and women of Hazelwood East expected a civics lesson, but not the one the Court teaches them today. Idissent.* (Hazelwood School district v. Kuhlmeier) / Молодые люди школы Хейзелвуда ожидали получить урок по основам гражданственности, но не тот, который сегодня преподается судом. Я возражаю.

Согласие: *I agree that the judgement of the Court of Appeal must be reversed.* (Barnes v. Glen Theatre, Inc.) / Я согласен, что решение апелляционного суда должно быть отменено; *In arriving at the conclusion, the plurality concedes that nude dancing conveys an erotic message...* (Barnes v. Glen Theatre, Inc.) / Придя к заключению, большинство согласно, что танцы в обнаженном виде имеют эротический подтекст.

Отказ: *The judgment of the Court of Appeal <...> is therefore reversed.* (Hazelwood School district v. Kuhlmeier) / Решение апелляционного суда <...> таким образом отменено.

Просьба: *“The defense will please confine it self a little more closely to the letter of the testimony.”* (T. Dreiser, “An American Tragedy”) / “Попрошу защиту при допросе свидетеля держаться ближе к делу.”; *“The prosecution will confine it self more closely to the case in hand.”* (T. Dreiser, “An American Tragedy”) / “Попрошу обвинителя держаться ближе к делу.”

Совет: *“While I do not say that you must agree upon your verdict, I would suggest that you ought not, any of you, place your minds in a position which will not yield if after careful deliberation you find you are wrong.”* (T. Dreiser, “An American Tragedy”) / “Я не настаиваю, чтобы вы обязательно вынесли единогласное решение, но я советовал бы каждому из вас не проявлять чрезмерного упорства и несговорчивости, если при тщательном размышлении он найдет, что заблуждался.”

Вердикт: *“We find the defendant guilty of murder in the first degree.”* (T. Dreiser, “An American Tragedy”) / “Мы признаем подсудимого виновным в убийстве с заранее обдуманым намерением.”

Спектр средств актуализации фактуальной перформативности в речах обвинителя и защитника меньше по сравнению с речью судьи в силу дискурсивной иерархии и меньшего количества полномочий, которыми они наделены. Как правило, фактуальная перформативность актуализируется в обращенных к судье репликах, содержащих возражение против тех или иных аспектов ведения дела оппонирующей стороной: «*Возражаю, Ваша Честь!*» / «*Протестую!*» / «*Object!*».

Фактуально-событийная перформативность актуализируется в жанрах юридического дискурса, соответствующих уровню поступка и поэтому представляющих собой перформативный дискурс: в речи сотрудника ЗАГС на свадебной церемонии, в адвокатской (защитительной) речи, в об-

винительной речи прокурора и речи судьи. Во всех этих жанрах происходит апелляция к разным ценностям.

Главная ценность, к которой апеллируют адвокат и обвинитель, – справедливость. Тактика апелляции к принципу справедливости в защитительной речи может реализовываться как предложение адвоката, заключающееся в том, чтобы присяжные представили себя на месте его подзащитного или попробовали предложить другое решение проблемы и убедились, что такового не может быть. Именно с таким предложением к присяжным обращается адвокат Белнеп в следующем отрывке из романа Т. Драйзера «Американская трагедия»: *Yet, will you slay a man because he is the victim of fear? And again, after all, if a man has once and truly decided that he cannot and will not endure a given woman, or a woman a man – that to live with her could only prove torturous – what would you have that person do? Marry her? To what end? That they may hate and despise and torture each other forever after? Can you truly say that you agree with that as a rule, or a method, or a law?* / Но не приговорите же вы человека к смерти за то, что он оказался жертвой страха? Ведь в конце концов, если мужчина твердо решил, что ему невыносима близость данной женщины (или женщине – близость данного мужчины) и их совместная жизнь будет просто пыткой, – скажите, что должен делать этот человек? Жениться на ней? Зачем? Чтобы им вечно ненавидеть, презирать и мучить друг друга? Можете ли вы искренне сказать, что признаете *это разумным образом действий, правилом или законом?*

Сначала адвокат апеллирует к чувствам присяжных, выставляя своего подзащитного жертвой собственных страхов и пытаясь таким образом вызвать жалость к нему (*Yet, will you slay a man because he is the victim of fear?*). Далее следует серия вопросов к присяжным: адвокат спрашивает присяжных, к чему бы они склонили Клайда, и одновременно пытается оправдать своего подзащитного, говоря о женитьбе как абсолютно неверном и несправедливом по отношению к обеим сторонам (Клайду и Роберте) решении.

В обвинительной речи апелляция к принципу справедливости может звучать как призыв к присяжным: *Товарищи судьи, за те преступления, которые совершил Топильский против республики, в законе назначено самое суровое наказание. Топильский хотел предвосхитить события. Свой приговор над собой он сам произнес, он сам хотел и привести его в исполнение. Ему это не удалось. Теперь он предстал перед судом, и во имя блага республикия требую для него высшей меры наказания. Пусть справедливый приговор свершится... (А.Я. Вышинский).*

Справедливость как высшая ценность может возводиться в ранг истины – еще одной ценности, к которой в нижеследующем примере апеллирует обвинитель: *В борьбе за истину мы и защита встретимся еще в схватках. Мы еще поборемся, и истина восторжествует. Восторжествует, несмотря на то, что в этом зале в течение всех этих восьми дней*

*мы слышали столько лжи, мы видели столько гнусных преступлений, столько безобразных и отвратительных картин человеческих пороков.* (А.Я. Вышинский).

Судья в своей речи апеллирует, как правило, к ценностям, связанным с различными измерениями закона, например: следование закону, верховенство закона, конституционность и валидность закона. Так, в следующем примере из дела округа Аллегейни, Пенсильвания, и иудейской группы Chabad против Американского союза защиты гражданских свобод (ACLU) об экспозиции религиозных атрибутов в общественных местах судья апеллирует к ценности верховенства закона и поддерживает ее другой ценностной доминантой судебного дискурса – беспристрастностью суда: *To place these religious symbols in a common hallway or sidewalk, where they may be ignored or even insulted, must be distasteful to many who cherish their meaning. For these reasons, I might have voted against installation of these particular displays were I a local legislative official. But we have no jurisdiction over matters of taste within the realm of constitutionally permissible discretion. Our role is enforcement of a written Constitution* (County of Allegheny v. ACLU). / То, что эти религиозные символы размещаются в обычном вестибюле или на тротуаре, где их могут не заметить или осквернить, должно быть, внушает отвращение тем многим, кто дорожит ими. Поэтому я проголосовал бы против их экспозиции, если бы я был представителем местной законодательной власти. Но у нас нет конституционной юрисдикции относительно подобных вопросов, а наша роль состоит в соблюдении именно письменно зафиксированной Конституции.

В данном примере посредством декларативных речевых актов (*But we have no jurisdiction over matters of taste within the realm of constitutionally permissible discretion; Our role is enforcement of a written Constitution*) судья не только постулирует важность закона, но и исключает любое проявление личной предвзятости и предубеждения.

Итак, фактогенность есть способность высказывания конституировать факты. Фактогенность является прагматической основой перформативности в широком смысле. Выделяются два вида дискурсивной перформативности – фактуальная и фактуально-событийная. Фактогенность определяется видом дискурса. Самым фактогенным представляется юридический дискурс, где актуализируются оба вида дискурсивной перформативности.

#### Список литературы

1. Аверьянов Л.Я. Факт и его интерпретация. – [Электронный ресурс]: <http://library.sociology.kharkov.ua/books/averyanov/04.html> (дата обращения: 10.11.14).
2. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка, событие, факт. – М., 1988. – 341 с.
3. Ерёменко А.М. Понятия «факт» и «событие»: смысловое сходство и различие. – [Электронный ресурс]: [http://fd.snu.edu.ua/info/files\\_articles/collection\\_14/article24.pdf](http://fd.snu.edu.ua/info/files_articles/collection_14/article24.pdf) (дата обращения: 11.11.14).

4. Ерохина Е.Г. Фактуальность исторического текста: основы лингвистического анализа // Гуманитарные научные исследования. – 2013. – № 4. – [Электронный ресурс]: <http://human.snauka.ru/2013/04/2765> (дата обращения: 30.07.2014).
5. Карасик В.И. Языковые ключи. – Волгоград: Парадигма, 2007. – 520 с.
6. Клепикова Т.А. Модальность субъективной фактуальности. – [Электронный ресурс]: <http://cyberleninka.ru> (дата обращения: 30.07.2014).
7. Палашевская И.В. Функции юридического дискурса и действия его участников // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – Т. 12. – № 5(2). – С. 535–540.
8. Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – [Электронный ресурс]: <http://stylistics.academic.ru> (30.07.14).
9. Философия. Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.
10. Шемякина А.В. Стратегии персонализации в институциональном дискурсе: на материале английских и русских перформативных высказываний: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2004. – 19 с.
11. Faye, J., Urchs, M., and Scheffler, U. (eds.) Things Facts and Events // *Poznan Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities*, 76, Rodopi, Atlanta GA, 2000. – P. 343–364.
12. Stanford Encyclopedia of Philosophy. – [Электронный ресурс]: <http://plato.stanford.edu/entries/events/> (дата обращения: 9.11.14).
13. Wilson, N.L. Facts, Events and Their Identity Conditions // *Philosophical Studies*. – 1974. – Vol. 25. – Issue 5. – P. 303–321.

#### **Список текстовых источников**

1. Вышинский А.Я. Судебные речи. – М.: Госюриздат, 1955.
2. Dreiser, T. *An American Tragedy*. – [Электронный ресурс]: <http://royallib.ru> // Драйзер Т. Американская трагедия / пер. З. Вершининой и Н. Галь. – М.: Правда, 1986.
3. *Barnes v. Glen Theatre, Inc.* // *The First Amendment* // *Transcripts of the oral arguments made before the Supreme Court*. – New York, 1997.
4. *County of Allegheny v. ACLU* // *The First Amendment* // *Transcripts of the oral arguments made before the Supreme Court*. – New York, 1997.
5. *Hazelwood School district v. Kuhlmeier* // *The First Amendment* // *Transcripts of the oral arguments made before the Supreme Court*. – New York, 1997.

## **Моделирование структуры сценария ПОГОНЯ в произведениях английской литературы на островную тематику**

В статье исследуется проблема когнитивного моделирования структуры сценария ПОГОНЯ. На основе анализа ряда произведений английской литературы на островную тематику предлагается инвариантная модель сценария ПОГОНЯ, выделяются особенности его языковой репрезентации.

The article deals with the problem of cognitive modeling, in particular, the modeling of the script CHASE. Analyzing a number of books of the island fiction type the author offers an invariant model of the script CHASE and points out peculiarities of its language representation.

Ключевые слова: концепт, модель, структура, фрейм, сценарий, остров, погоня.

Key words: concept, model, structure, frame, script, island, chase.

Рассматривая язык как систему знаков, участвующих в кодировании и трансформировании информации, когнитивная лингвистика ставит перед собой задачу описания и объяснения механизмов человеческого усвоения языка и изучения принципов структурирования этих механизмов [5, с. 53]. Центральной проблемой когнитивной науки становится проблема представления знаний в виде определенных структур, позволяющих упорядочить эти знания и выявить особенности отношений между ними. Знания являются результатом постижения действительности и могут быть представлены в сознании человека различными типами структур. Универсальным типом представления знаний является концепт. В настоящее время существуют различные подходы к толкованию данного понятия. В.А. Маслова выделяет три таких подхода [7, с. 46–47].

Первый подход, представителями которого являются Ю.С. Степанов, В.И. Карасик, можно обозначить как культурологический. Ю.С. Степанов рассматривает концепт как «сгусток культуры в сознании человека» [12, с. 40], понимая при этом культуру как совокупность концептов и отношений между ними.

Второй подход к пониманию концепта является семантическим. Его представителями являются Н.Д. Арутюнова, Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев и другие. При данном подходе особая роль отводится семантике языкового

знака, которая представляется единственным средством формирования содержания концепта.

Третий подход, представленный, в частности, Д.С. Лихачевым, Е.С. Кубряковой, рассматривает концепт как результат столкновения значения слова с опытом человека. Так, Е.С. Кубрякова называет концептом «оперативную единицу памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира» [5, с. 90] и выдвигает тезис о том, что в основе языка лежит наглядный, телесный опыт человека, через обращение к которому становится возможным выход в более абстрактные сферы.

Концепт является ключевым элементом в осуществлении механизмов концептуализации и категоризации. Под концептуализацией понимается осмысление и закрепление результатов познания в виде концептов [2, с. 11], образование концептов в сознании человека. Категоризация – это деление мира на категории (группы, классы), упорядоченное представление концептов и одновременно соотнесение их с той или иной категорией. Сложность содержания понятия «концепт» приводит не только к расхождениям в трактовке этого термина, но также ставит проблему классификации концептов и описания их структур. Изучение концептов традиционно ведется в рамках различных когнитивных направлений, включая такие, как когнитивная грамматика Р. Лангакера, теория фреймов М. Минского и теория фреймовой семантики Ч. Филлмора, теория метафоры и метонимии Дж. Лакоффа и М. Джонсона, теория ментальных пространств Ж. Фоконье, теория прототипов Э. Рош и др. Несмотря на различия подходов исследователей объединяет центральная идея, заключающаяся в том, что человеческие знания представлены в виде определенных структур – когнитивных моделей, играющих непосредственную роль в категоризации мира. В этом смысле исследования в конечном счете сводятся к моделированию структур знания, то есть представлению его в виде определенных когнитивных моделей.

В философии под «моделированием» понимается «воспроизведение характеристик некоторого объекта на другом объекте, специально созданном для их изучения» [13, с. 288]. Созданный объект и является самой моделью. Между моделью и первичным объектом должно быть определенное подобие, заключающееся либо в сходстве их физических характеристик, либо в сходстве функций. В рамках языкознания модель представляет из себя «искусственно созданное лингвистом реальное или мысленное устройство, воспроизводящее, имитирующее своим поведением (обычно в упрощенном виде) поведение какого-либо другого (“настоящего”) устройства (оригинала) в лингвистических целях» [6, с. 304]. Понятие лингвистической модели возникло в рамках структурной лингвистики, но вошло в научный обиход в 60–70 годах XX века как результат развития математической лингвистики, занимавшейся разработкой формального аппарата для описания естественных и ряда искусственных языков. Значимость модели-

рования в лингвистической науке определяется тем фактом, что визуализация модели позволяет более наглядно представить ключевые понятия и идеи, развиваемые в рамках научных теорий [4, с. 57].

Существуют три подхода к толкованию когнитивной модели в лингвистике [5, с. 56–57]. С позиции первого подхода понятие «когнитивная модель» формируется внутри концепции «язык есть разновидность когнитивного процесса». Язык и познание не являются прерогативой когнитивной лингвистики, но изучаются в рамках когнитивной науки в целом.

Второй подход исследует когнитивную модель в качестве «модели понимания текста как результата обработки языковых данных». Когнитивное моделирование при этом направлено на построение модели текста либо отдельных ситуаций текста с выделением отдельных модулей (речи, зрительного восприятия и иных) и описанием отношений между ними. Данный подход развивается в русле когнитивной нарратологии, являющейся на сегодняшний день наиболее динамичным и продуктивным направлением исследований и занимающейся «отслеживанием» (tracing), или «выявлением» (uncovering), ментальных процессов за текстовыми структурами [14, с. 3].

При третьем подходе когнитивная модель представляет собою то, о чем велась речь выше, – это характеристика процесса категоризации в естественном языке, соответствующая определенной структуре знания.

Существуют различные типы структурирования человеческого знания. Согласно Н.Н. Болдыреву, характер структурной организации концепта определяется различной степенью абстракции знания, которое может быть представлено как отдельным смыслом, так и более сложной структурой. Исходя из этого положения, исследователь предлагает выделять такие основные типы концептов, как конкретно-чувственный образ, представление, схема, понятие, прототип, пропозициональная структура, фрейм, сценарий (скрипт) и гештальт [1, с. 36].

Под конкретно-чувственным образом понимается образ конкретного предмета или явления, представленный в нашем сознании (например, конкретный остров либо конкретный восход солнца).

Представление – это совокупность чувственных образов отдельных предметов и явлений, отражающая их наиболее наглядные, внешние признаки (остров или восход солнца вообще).

Схема является мыслительным образцом предмета или явления, имеющим пространственно-контурные характеристики (схематическое представление острова либо траектория движения солнца во время восхода).

Понятие представляет из себя концепт, в котором отразились наиболее общие и существенные характеристики предмета или явления. Понятия закрепляются в словаре. К примеру, остров – «часть суши, со всех сторон окруженная водой» [9, с. 324].

Прототип – это категориальный концепт, в котором отражены представления о типичном члене определенной категории. Сюда относят ти-

пичные примеры, социальные образцы, идеалы, стереотипы. Например, Робинзон Крузо стал прототипом в литературе, типическим персонажем, оказавшимся на необитаемом острове и борющимся за свое выживание. Книга Дефо послужила появлению целого поджанра в литературе, именуемого «робинзонада». Интересно отметить, что у самого Робинзона Крузо был свой прототип в реальной жизни – Александр Селькирк, шотландский моряк, проведенный на необитаемом острове свыше четырех лет. Однако здесь необходимо уточнить, что понятие прототипа героя произведения не является синонимичным понятию прототипа в когнитивном аспекте.

Пропозициональная структура, или пропозиция, представляет собою модель конкретной области человеческого опыта. В ней выделяются аргументы (субъекты, сущности) и предикаты (свойства и отношения сущностей). Пропозициональные модели можно понимать как семантические инварианты, лежащие в основе предложений либо их частей. Человек осознает собственный опыт в терминах пропозиции, налагая на него концептуальные модели в виде базовых предикатов и сопутствующих им аргументов.

Что касается фрейма, Н.Н. Болдырев трактует его как «объемный, многокомпонентный концепт, представляющий собой “пакет” информации, знания о стереотипной ситуации» [1, с. 37]. Теория фреймов была предложена М. Минским в 1974 году. Под фреймом он понимает «структуру данных для представления стереотипной ситуации» [8, с. 7]. Фрейм представляет собою некоторую информацию, согласно которой человек соотносит свое поведение и прогнозирует дальнейшие действия. Мышление человека содержит в себе большой набор фреймов, из которого, в зависимости от конкретной ситуации, человек отбирает необходимый фрейм. М. Минский подчеркивает, что «с каждым фреймом ассоциирована информация разных видов. Одна ее часть указывает, каким образом следует использовать данный фрейм, другая – что предположительно может повлечь за собой его выполнение, третья – что следует предпринять, если эти ожидания не подтвердятся» [8, с. 7].

Подобное понимание позволило автору ввести в научный обиход термин «фрейм-сценарий», представляющий из себя, согласно М. Минскому, определенную типовую структуру для некоторого действия или события, которая включает в себя характерные элементы этого действия или события [8, с. 54-55]. Фрейм-сценарий может пониматься как «динамически представленный фрейм, разворачиваемая во времени определенная последовательность этапов, эпизодов» [1, с. 37]. Особое внимание изучению сценариев (скриптов) уделяют Р. Шенк и Р. Абельсон. Сценарии рассматриваются авторами как последовательность действий, которые описывают часто встречающиеся ситуации, объединенные на основе казуальной связи, когда результатом каждого действия являются условия, при которых может произойти следующее действие [19, с. 72].

Высшей степенью абстракции в классификации Н.Н. Болдырева является гештальт – «концептуальная структура, целостный образ, который совмещает в себе чувственные и рациональные компоненты в их единстве и целостности, как результат целостного, нерасчлененного восприятия ситуации» [1, с. 38]. Гештальт может пониматься и как начальная ступень процесса познания, как общие и нерасчлененные знания, и как наивысшая ступень познания, осознанное знание, при котором человек обладает исчерпывающими знаниями об объекте. Во втором случае гештальт представляет собою концептуальную структуру, в которой представлены все остальные типы описанных выше концептов, в том числе и сценарий.

Рассматривая сценарий с позиции когнитивной антропологии, М. Коул понимает под ним «событийную схему, которая определяет, какие люди должны участвовать в событии, какие социальные роли они играют, какие объекты используют и каковы причинные связи» [Цит. по: 11, с. 147].

Как отмечает Е.Я. Режабек, специфика сценария определяется наличием базового элемента «действие», а также пространственно-временных и каузальных связей между действиями. В структуру сценария входят иерархически и каузально организованные подсценарии, или сцены. Являясь абстрактной структурой, сценарий предполагает определенную вариативность. В зависимости от степени этой вариативности сценарии могут быть более структурированными («сильные сценарии») либо они предусматривают некоторую произвольность («слабые сценарии»).

Основываясь на своем опыте, человек может прогнозировать будущие события. Тем не менее, последовательность действий может быть нарушена, если в нее вмешивается другой сценарий, либо возникают препятствия или отсутствуют условия или средства его выполнения, либо происходит ошибка, ведущая к другому результату, отличному от предвосхищаемого [11, с. 147–148].

Опираясь на результаты теоретических исследований по проблеме сценария, мы можем представить эту когнитивную модель в виде ряда фреймов, взаимосвязь между которыми определяется причинами, целью, отбором средств (инструментов), составом участников, последовательностью выполнения ими действий и последствиями этих действий.

Целью настоящей статьи является моделирование структуры сценария ПОГОНЯ в произведениях английской художественной литературы на островную тематику. Необходимо отметить, что сценарий ПОГОНЯ является специфичным сценарием. Его специфику определяет тот факт, что, во-первых, данный сценарий нельзя рассматривать в чистом виде как культурный сценарий, так как погоня характеризуется меньшей степенью конвенциональности и большей степенью произвольности (в отличие, к примеру, от сценария похода в магазин и т.п.). Во-вторых, в контексте художественного произведения содержание сценария определяют не только объективные факторы, но и субъективные, обусловленные авторским замыслом и спецификой художественной картины мира произведения.

Под моделированием сценария ПОГОНЯ в художественном произведении мы подразумеваем, прежде всего, представление абстрактной инвариантной модели структуры этого сценария, его когнитивной схемы, в которой вариативно актуализируются компоненты этой структуры.

Материалом исследования послужили произведения английской художественной литературы на островную тематику. Выбор данного материала обусловлен той причиной, что остров в английской литературе является одним из важнейших символов, квинтэссенцией авторских смыслов и реализацией идей различных авторов. Помимо этого, остров представляет собою рамку, в границах которой реализация сценария ПОГОНЯ приобретает определенную временную и пространственную упорядоченность и позволяет более четко представить его модель.

Необходимо отметить, что погоня является одной из наиболее архаических форм осуществления человеком своей деятельности. Погоня уходит корнями в глубокую древность, когда на ранних стадиях своего существования человек вынужден был принимать роль либо догоняющего, либо спасающегося – в обоих случаях с целью выжить. Позднее погоня подверглась мифологизации, вошла в сюжеты мифов и сказок. Это, в частности, отмечает В.Я. Пропп, указывая на то, что бегство и погоня, наряду с другими сказочными сюжетами, заслуживают особого рассмотрения. При этом изучение их не может ограничиваться только сказкой, так как «большинство этих элементов восходит к той или иной архаической бытовой, культурной, религиозной или иной действительности, которая должна привлекаться для сравнения» [10, с. 127]. Детальному рассмотрению подверглись семь сцен погони, представленных в четырех романах английских авторов, а именно «Робинзон Крузо» (*Robinson Crusoe*) Д. Дефо, «Остров доктора Моро» (*The Island of Dr. Moreau*) и «Мистер Блеттсворси на острове Рэмполь» (*Mr. Blettsworthy on Rampole Island*) Г. Уэллса, «Повелитель мух» (*Lord of the Flies*) У. Голдинга.

Именем сценария ПОГОНЯ является существительное CHASE. Помимо этого, в произведениях также используются синонимы PURSUIT и HUNT. Словари предлагают следующие определения слова CHASE: 1) «the action of following someone or something quickly because you want to catch them» [17, с. 242]; 2) «an act of running or driving after sb/ sth in order to catch them» [18, с. 198]; 3) «an act of chasing someone or something» [16: 224].

В представленных дефинициях выделяются такие компоненты сценария погони, как УЧАСТНИКИ (*you/somebody/someone/something/ they*), ЦЕЛЬ (*want to catch, in order to catch*), ДЕЙСТВИЯ (*follow quickly, run, drive*). В анализируемых произведениях участниками погони являются, с одной стороны, группа преследующих, именуемых *pursuers, hunters, savages, rabble, crowd*, с другой стороны, один либо двое преследуемых, называемые *fugitives*. Примером может послужить отрывок из «Острова доктора Моро»: *In another second I was running, one of a tumultuous shouting crowd, in pursuit of the escaping Leopard-man. [...] M'ling was ahead, close in pursuit of the fugitive* [21].

Причина, побуждающая к действию, может исходить либо от преследуемого – *высвобождение из плена* (Д. Дефо), *открытие страшной правды* (Г.Уэллс, «Остров доктора Моро»), *неприятие существующих правил и устоев* (Г.Уэллс, «Мистер Блетсуорси»; У. Голдинг), – либо от преследующего: *желание одержать победу, утолить голод* (Д. Дефо, У. Голдинг), *подчинение, сокрытие правды* (Г. Уэллс). Помимо этого, ведущей причиной для преследуемого является страх и стремление спасти свою жизнь, как то представлено, в частности, у Г. Уэллса: “*I want to live, oh, my master!*” she says. “*Now, very greatly do I want to live*” [20, с. 148].

В приведенном примере эффект усиливается за счет повторения глагола *want* (хотеть), использования междометия *oh*, наречия *greatly* (сильно, очень) и употребления инверсии вспомогательного глагола *do* во втором случае.

Что касается целей, преследуемых участниками погони, то они разнятся в зависимости от выполняемой роли. Для преследующих основной целью является поймать беглеца, что выражается глаголами *take, catch, hold*: “*Stop!*” cried Moreau as I strode towards this, and then, “*Hold him!*” [21]. Затем сценарий может развиваться по нескольким линиям: убийство беглеца, пленение, освобождение. Основная цель преследуемого – спастись от погони (*escape, get away, flee*), которая, в свою очередь, может выражаться в поисках убежища (*hide, take shelter, reach (the enclosure)*), чтобы чувствовать себя в безопасности (*feel secure*): *At last he examined the brake itself. Certainly no one could attack him here [...]. When Ralph had wriggled into this he felt secure, and clever. He sat down carefully among the smashed stems and waited for the hunt to pass* [3, с. 283].

В качестве средств преследующие используют либо оружие (*spear, arrow*), либо средство освещения (*torch*). Преследуемые также могут использовать средство защиты (*stick*) или передвижения (*canoe*). Это можно продемонстрировать в следующем отрывке: *Twilight is darkening to night and the village is alive with the moving torches of our hunters. [...] We are in the canoe and I have seized a paddle* [20, с. 148].

Действия участников являются одним из наиболее актуализированных компонентов сценария ПОГОНЯ и представлены рядом глаголов с семантикой движения/ перемещения.

Действия преследующих выражены глаголами *chase, pursue, run, follow, come, race, thrust forward, advance, come towards, move forward*. Действия преследуемых представлены глаголами *escape, run, move, rush, fling, leap, scramble, stagger, wriggle* и другими.

Обращает на себя внимание тот факт, что для глаголов, описывающих действия преследующих, характерна сема «приближаться»: *approach, advance, move forward, rush forward, come towards, gain upon, draw nearer*. Глаголам, выражающим действия преследуемых, свойственна семантика удаления: *outstrip, flee, escape, dash away, get away, go away, distance*. Обратимся к примеру из У. Голдинга, в котором представлены оба

случая: *The boys shouted and rushed forward, the piglets scattered and the sow burst the advancing line and went crashing away through the forest* [3, с. 208].

Большинство глаголов содержат в себе семантику высокой скорости/быстроты: *run, rush, hop, leap, fling, burst, shoot, leap*, а также ускорения: *double up, quicken one's footsteps, redouble one's pace, hurry on*, что можно видеть из примера:

*I gave a wild cry and redoubled my pace. Some dim, black things about three or four times the size of rabbits went running or hopping up from the beach towards the bushes as I passed* [21].

По среде перемещения преимущественно употребляются глаголы, характеризующие движение по земле, однако, необходимо отметить, что имеется ряд глаголов и сочетаний, характерных для описания передвижения сквозь заросли и чащу: *struggle through, rush through, burst/ break/worm one's way through*. Передвижение по воде выражено глаголами *swim, wade* и *paddle*. Ярким примером может являться отрывок из «Робинзона Крузо»: *There was between them and my castle, the creek [...], but when the savage escaping came thither, he made nothing of it, though the tide was then up; but plunging in, swam through in about thirty strokes, or thereabouts, landed, and ran with exceeding strength and swiftness* [15, с. 150].

По направлению движения большинство глаголов заключают в себе сему «двигаться вперед», однако, имеют место глаголы с семантикой «двигаться вверх» (*climb, clamber, rise, stand up, scramble ashore*), «двигаться вниз» (*fall, sit down, lie down, fling down, kneel down*), «двигаться в сторону» (*turn to one's right, swerve, swing the right*), «двигаться вовнутрь» (*blunder into, stagger into, creep into, go into, push into, plunge into, step into, fall into*), «двигаться наружу» (*scramble out, come out*), «двигаться через» (*stumble over, roll over, run over, leap over*) и «двигаться назад» (*go back, come back, wriggle back*). Продемонстрируем это предложением: *I ran over the white space and down a steep slope, through a scattered growth of trees, and came to a low-lying stretch of tall reeds, through which I pushed into a dark, thick undergrowth that black and succulent under foot* [21].

Последствия действий представляют собою достижение, либо недостижение участниками погони своих целей. Как результат, возможны следующие развития сценария: жертву догоняют (ее либо пленяют, либо убивают, либо отпускают), жертва спасается (убегает либо прячется), жертву спасает кто-то со стороны.

Примерами могут служить следующие фрагменты текстов: *Abruptly I slipped out my revolver, aimed between its terror-struck eyes, and fired. As I did so, the Hyena-swine saw the Thing, and flung itself upon it with an eager cry, thrusting thirsty teeth into its neck* [21]. (Преследуемого убивают); *"The cave," I say, "the cleft. "The sweet scent of lemon verbena is strong in my nostrils. I see a blue ribbon of stormy sky reflected in the tarn. Far behind us there is a tumult of pursuit* [20, с. 148]. (Преследуемые спасаются); *The poor savage who fled, but had stopped, though he saw both his enemies fallen and killed,*

*as he thought, yet was so frightened with the fire and noise of my piece, that he stood stock and still, and neither came forward, nor went backward, though he seemed rather inclined still to fly than to come on [15, с. 151].* (Преследуемого спасают).

В обобщенном виде сценарий погони представлен в Схеме 1.

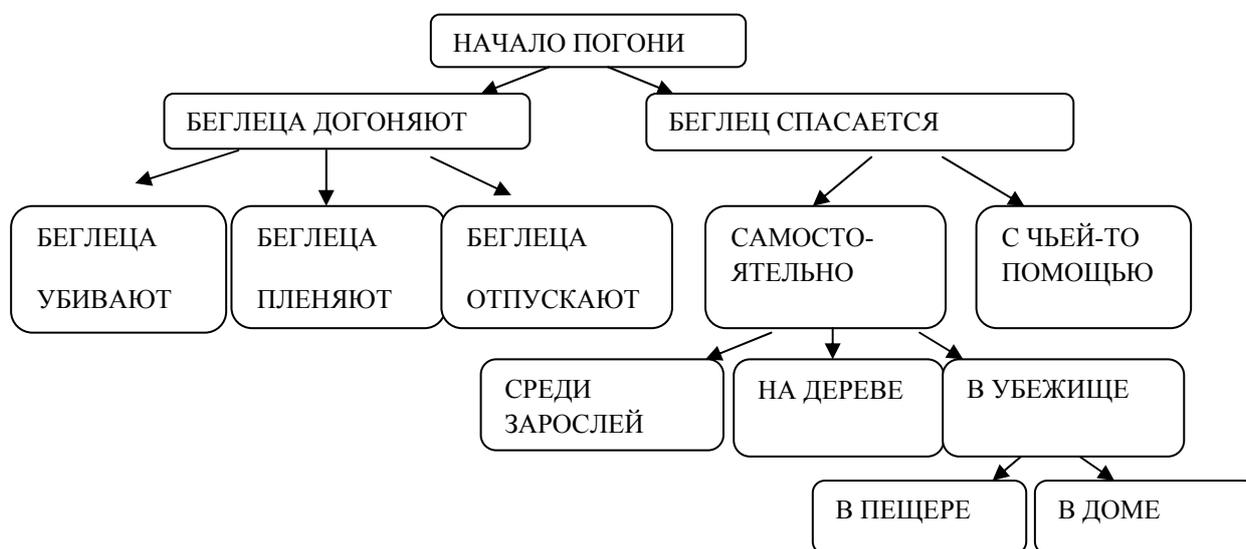


Схема 1. Динамическая модель сценария ПОГОНЯ

Таким образом, проведенный анализ нескольких произведений английской литературы позволил представить инвариантную модель структуры сценария ПОГОНЯ. В данной структуре выделяются такие компоненты, как причины, цель, участники, средства, последовательность действий и их последствия. Развитие сценария можно изобразить в виде схемы. Компоненты структуры эксплицированы в тексте языковыми средствами, среди которых особую роль играют лексические средства, представленные существительными, называющими участников и средства, а также глаголами с семантикой движения.

#### Список литературы

1. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: курс лекций по английской филологии. – Тамбов, 2001. – 123 с.
2. Болдырев Н.Н. Интерпретирующая функция языка // Вестн. Челябинского гос. ун-та. – 2011. – № 33 (248). – С. 11–16.
3. Голдинг Уильям. Повелитель мух. Пирамида. Чрезвычайный посол: сборник / под ред. М.М. Зинде; на англ. яз. – М.: Прогресс, 1982. – 496 с.
4. Киклевич А.К. Динамическая лингвистика: между кодом и дискурсом. – Х.: Гуманитарный центр, 2014. – 444 с.
5. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. – 245 с.
6. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцевой. – 2-е изд., доп. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2002. – 709 с.

7. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие. – Минск: ТетраСистемс, 2008. – 272 с.
8. Минский М. Фреймы для представления знаний: пер. с англ. – М.: Энергия, 1979. – 152 с.
9. Ожегов С.И. Словарь русского языка: ок. 53000 слов / под общ. ред. проф. Л.И. Скворцова. – 24-е изд., испр. – М.: Оникс, 2008. – 640 с.
10. Пропп В.Я. Морфология сказки. – Л.: АКАДЕМИА, 1928. – 152 с.
11. Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология: учеб. пособие. – СПб.: Алетейя, 2010. – 316 с.
12. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
13. Философский словарь / под ред. И.Т. Фролова. – 5-е изд. – М.: Политиздат, 1986. – 590 с.
14. Current trends in narratology / ed. by Greta Olson. – Berlin; New York: Walter de Gruyter GmbH & Co, 2011. – 376 p.
15. Defoe, D. The Life and Adventures of Robinson Crusoe. – Moscow, 1935. – 420 p.
16. Longman Dictionary of English Language and Culture / ed. by D. Summers. – London, 2005. – 1620 p.
17. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. Second edition / ed. by Michael Rundell. – International Student Edition: Macmillan Publishers Limited, 2007. – 1750 p.
18. Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English. Sixth edition / edited by A.S. Hornby. – Oxford: Oxford University Press, 2003. – 1541 p.
19. Schank, R.C., Abelson, R. Scripts, Plans, Goals, and Understanding. – Hillsdale, 1977. – NJ: Earlbaum Assoc. – 248 p.
20. Wells, H.G. Mr. Blettsworthy on Rampole Island. – London: MCM XXXIII. – 206 p.
21. Wells, H.G. The Island of Dr. Moreau. – [Электронный ресурс]: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/wells/hg/w45is/index.html> (дата обращения: 12.03. 2014).

### **Когнитивные аспекты функционирования японской звукоизобразительной лексики**

В статье исследуются когнитивные аспекты функционирования японской звукоизобразительной лексики, трудной для понимания. Данная проблема обусловлена тем, что в японском языке звуко-символизм играют гораздо более значимую роль, нежели в английском или русском. Это связано с лингвокультурными аспектами языка и когнитивными особенностями японского сознания.

Subject of this article are cognitive aspects of functioning of Japanese sound symbolism. Many students in the course of studying of Japanese face a problem of understanding of Japanese iconicity. This problem is caused by the fact that in Japanese sound symbolism play much more significant role than in English or Russian. It is connected with lingvo-cultural aspects of language and cognitive features of Japanese consciousness.

Ключевые слова: японский язык, лексика, звуко-символ, восприятие, сознание.

Key words: Japanese language, lexicon, sound symbolism, perception, consciousness.

Язык и культура связаны. Формируется ли культура вокруг языка или наоборот – является глубоким философским вопросом. Культурные нормы и восприятие окружающего мира так же, как и сам язык влияют на то, что мы выделяем, как мы думаем и как интерпретируем мир вокруг себя, поэтому возникает вопрос о роли культурных различий в понимании неродственных звуко-символических систем. Определенно, при сопоставлении разных языковых систем встречается популярная идея о различиях между восточноазиатским и западным менталитетом. Общая концепция гласит, что восточноазиатские умы имеют тенденцию к более целостному представлению мира, тогда как западные умы более объектно ориентированы. Нет сомнений, что данное мнение является стереотипом, однако оно может быть полезно в оценке культурных различий. Эти различия выдвинуты на первый план не для того чтобы подчеркнуть экзотичность или особенность иной культуры, а должны помочь межкультурному пониманию для успешной коммуникации и рассмотреть ситуации в зависимости от изменения культурных перспектив.

Различия в визуальном восприятии предполагают различия в мыслительной деятельности, что влияет на использование языка со структурной и экспрессивной точки зрения. Более сосредоточенный на объекте “западный ум”, информацию, выраженную звуко-символическими словами и описывающими, например, манеру движения или речи, считает несущественной для целей коммуникации. Для целостно ориентированно-

го восточноазиатского восприятия этот вид информации является ключевым элементом коммуникативного акта. Учитывая, что язык привязан к определенной оценке окружающей среды, студенты, родной язык которых оценивает ее иначе, должны учиться видеть собственную окружающую среду с позиции изучаемого ими языка. Выражаясь терминами социоконгнитивного подхода, любое обучение, и особенно обучение языку, должно строиться на освоении “фоновых элементов” [7, с. 169–188]. Звукосимволизм – доказательство совсем другого понимания фоновых элементов языка.

Почти во всех естественных языках существует пласт лексики, именуемый звукоизобразительной. Такая лексика может как подражать звукам живой природы (ざあざあ/дзаадзаа/ – капающая вода в японском языке или *drop* в английском), так и передавать свойства разнородных объектов (さつと/сатто/ – быстро, внезапно в японском языке). Например, *meh-meh* на иврите является подражанием блянию козы, *cock-a-doodle-doo* на английском языке – кукареканье петуха, *ding* в том же английском подражает звуку маленького колокольчика, в то время как *klonk* в немецком языке используется для передачи звука столкновения двух больших твердых предметов. Несмотря на то, что в языке присутствует некая произвольность звучания, во многих словах звук выступает как мотивированная единица.

В одних языках подобная мотивированность звука развита гораздо сильнее чем в других. В частности, звукоизобразительность в японском языке является очень развитой и продуктивной системой. В дополнение к звукоподражательной (ономатопической) лексике, которая пытается передать звуки живой природы доступными человеку речевыми средствами, в японском, как и во многих других языках мира, весьма распространена категория звукосимволической лексики, которая обозначает физическое или эмоциональное состояние объекта. То явление, которое в отечественной лингвистике называется звукосимволизмом, в современных научных работах можно встретить названное разными терминами. В основном, это три термина на английском языке: *ideophones* (идеофоны) – для обозначения данного явления в африканских языках и индейских языках Северной Америки; *expressives* (экспрессивы) – для обозначения данного явления в языках юго-восточной Азии и *mimetics* (подражания) – для обозначения явления звукоизобразительности в японском и корейском языках [8, с. 346].

Традиционно в японском языке выделяются два или три звукоизобразительных класса: гионго (擬音語), гисэйго (擬声語) и гитайго (擬態語). Термин «гионго» (擬音語) является японским аналогом термина звукоподражание / ономатопея (*onomatopoeia*) в его узком смысле и номинирует «лексическое подражание звуку», его терминологическим дублетом является термин *phonotime*, также выделяемый японскими учеными [11; 12]. А.А. Подшибякина определяет гионго как «слова, призванные обозначать голоса или звуки воздействия на неодушевленные предметы и передавать

их в звуковой форме» [6], а в пособие «Japanese for foreigners. Onomatopoeia» Хината Сигэо объединяет под термином гионго понятия гионго и гисэйго и предлагается следующее определение данному термину: «гионго – это слова, обозначающие звуки внешнего мира, производимые одушевленными или неодушевленными предметами» [22].

Термин гисэйго (擬声語) номинирует «лексическое подражание голо-су» и имеет своим терминологическим дублетом лексическую единицу psychomimes [11; 12]. Согласно А.А. Подшибякиной, гисэйго – это «более узкий термин, чем гитайго, используемый, как правило, для передачи голосов птиц, животных, человека» [6].

Термин гитайго (擬態語) соответствует терминам phenomime [11; 12] и звукоимеизм и номинирует «лексическое подражание действию». Согласно А.А. Подшибякиной, гитайго – это «слова, образно или символически описывающие состояния, явления и перемены» [6]. Данный класс звукоизобразительной лексики может обозначать состояние неодушевленных предметов, физическое и эмоциональное состояние человека и других живых существ. Другие ученые определяют гитайго как «слова, при помощи звуков в символической форме передающие незвуковые явления» [22].

Группа	Определение	Пример	Значение
Гионго	Подражание природным явлениям	pota-pota	Звук капающей воды
Гисэйго	Подражание голосам одушевленных объектов	nya-nya	Мяуканье кошки
Гитайго	Отображение физического или эмоционального состояния объекта	fuga-fuga	Головокружение

Слова, семантически определяемые как гитайго, охватывают диапазон значений от описания чувств болезни и боли (*muka-muka* описывает тошноту, *zuki-zuki* и *hiri-hiri* описывают пульсирующую и острую боль соответственно) до вкуса (*koQte'ri* богатый, долгий аромат), эмоций (*waku-waku* описывает нервное волнение) и манер действия (Вы можете услышать различие между прилагательным “сонный” как *gui-gui* и *suyasuya*?).

В английском языке злоупотребление звукоизобразительными словами может быть неуместным в определенных контекстах. Например, в описании того, как Вы торопливо куда-то бежите, будет странно и неестественно следующее предложение: “*I slap-slap ran higgledy-piggledy*”. В русском языке подобная фраза также бы выглядела неуместно с точки зрения стилистики (“*Топ-топ-топ, стучали мои ботинки, шаркая при этом по полу*”). Безусловно, подобные обороты встречаются в письменной речи, но, вероятнее всего, это будет литература для маленьких детей, или так называемая “Nursery rythme”.

Таким образом, можно сделать вывод о стилистической ограниченности использования звукоизобразительности. В японском языке дело обстоит несколько иначе, так как частотность употребления в речи и на письме звукоизобразительной лексики делает ее более живой и естественной [19, с. 225–252]. Звукоизобразительная система в японском языке является одним из важнейших компонентов современного языка. Это тот компонент, который носители усваивают еще в раннем возрасте и который позволяет им ускорить свой прогресс в изучении более сложных компонентов разговорной японской речи. Однако, для неносителей языка освоение звукоизобразительного материала представляет огромную сложность из-за типологических расхождений не только самой языковой системы, но и по причине отсутствия развитой звуко-символической системы в родном языке. Если запоминание отдельных звуко-символических слов ничем не отличается от изучения остального вокабуляра (и может фактически быть легче из-за широко распространенной редупликативной структуры, встречаемой в большинстве звуко-символических слов), то экстраполяция значения незнакомых звуко-символизмов на проверку оказывается более сложной. В случае со словами не звуко-символического происхождения процесс экстраполяции подобен освоению незнакомых слов в родном языке: во внимание принимается контекст, корни известных слов, и т.д., но эти стратегии не работают со звуковой символикой. Вместо этого изучающий должен рассмотреть семантические реплики в пределах фонемы.

Интуитивное понимание этих тенденций, в основном отсутствующих на английском языке, трудно развить у неносителей языка. Однако у носителей языка подобная языковая интуиция развита до такой степени, что звуко-символическая система становится продуктивной. Несмотря на большое количество уже существующих звукоизобразительных слов, носители языка имеют возможность самостоятельно образовывать новые лексические единицы, имеющие не только понятную их сверстникам семантику, но и значимую коннотацию. Например, японские студенты описывают звукоизобразительное слово, означающее тиканье часов (*hatsu hatsu hatsu hatsu*), как "яркое", "экспрессивное", "живое", "подвижное" [14].

Звуко-символические слова всегда открыты для словотворчества и именно поэтому в японском языке они играют важную роль в таких тропах, как эпитет и метафора, перенося свою звуко-символическую коннотацию на описываемое явление. Студенты, изучающие японский язык, но не получившие должных сведений об использовании и функционировании звукоизобразительной лексики, лишаются основного инструмента экспрессивной коммуникации. Исходя из этой проблемы, в данной статье рассмотрена необходимость освоения звукоизобразительной лексики студентами, изучающими японский язык, а также объясняются некоторые когнитивные механизмы функционирования звуко-символической лексики.

Изучение звуко­симво­ли­зма – более сложный процесс, нежели просто изучение лексики. Это также освоение фоновых элементов языка и умение их интерпретировать. Дело обстоит гораздо проще для студентов, чья родная культура имеет схожие концепты с культурой страны изучаемого языка. Например, у студентов из Китая от рождения присутствует “языковая интуиция”, схожая с японской, что позволяет им быстрее и легче понимать звуко­симво­лические единицы в речи. Это обосновано наличием схожего с японским восточно-азиатского целостного восприятия мира и понимания экстралингвистического контекста.

Александра Озмиянская утверждает, что японская культура среди всех восточно-азиатских культур особенно восприимчива к звуко­симво­лической экспрессивности, “из-за ее традиционного отношения, которое является предпочтением тишине и визуальным (кинестетическим) способам коммуникации, которые, как утверждается, приводят к иконичности, звуковой и графической обоснованности написания и звучания слова” [21]. Другими словами, укоренившиеся японские культурные ценности, определившие то, как японцы видят и интерпретируют мир, повлияли на язык, используемый для его описания. Несомненно, что данная закономерность справедлива для всех естественных языков. Однако это культурологический аспект существования звуко­симво­лических слов. Японскую культуру считают “нело­го­центрической” из-за ее обширной звуко­симво­лической системы. Однако логично замечание, что, возможно, большое количество акустически и визуально мотивированных слов делают культуру “нело­го­центрической”. Так или иначе это выдвигает на первый план потребность понимания японской культуры для лучшего освоения и использования звуко­симво­лических слов.

Язык – средство формулировки нашей интерпретации мира. “Мы анализируем природу вдоль линий, проведенных нашими родными языками <...> мир представлен в калейдоскопическом потоке впечатлений, который должен быть организован нашими умами” [23]. Культура и язык формируют и формируются тем, как их группы рассматривают мир, так как “определенный вид взглядов поощрен определенным языком” [17]. У носителей японского языка, конечно, иное представление о мире и способах его выражения, чем у носителей английского языка. Например, отношение к самому языку, выраженное в “нело­го­центризме” японского языка, является частью этого различия.

Самостоятельно язык традиционно имеет меньше веса в японском обществе, чем в американском среди носителей языка. Например, “американский подход письменной речи, который ставит слово во “главе угла”, отличается от японской традиции, согласно которой, письменные документы важны только в том случае, когда они поддерживаются доброжелательностью и искренностью обеих сторон” [17].

Этот акцент на межличностные отношения в конечном счете приводит к рассмотрению языка как средства для выражения точки зрения гово-

рящего, как инструмента для описания своего мировоззрения читателю или слушателю, а не как “трубопровод для информации” [17], как зачастую он воспринимается в западной мысли, особенно в американском варианте английского языка. Поскольку информация передана от говорящего слушателю, от писателя читателю, внимание акцентируется на говорящем (пишущем). Слушатель или читатель становятся пассивным получателем информации.

Однако, согласно японским представлениям, одни только слова не могут содержать идеи или мысли, скорее “социальные, ситуативные, психологические и эмоциональные факторы должны быть вычленены прежде, чем слово понято” [17]. Таким образом, понимание обстоятельств, окружающих слова, – слушатель (читатель) сравнивает социальное положение говорящего (пишущего) со своим, историю автора или его предыдущий опыт – с рассматриваемой темой и факторами, которые могли бы объяснить отношение автора к теме, и т.д., так же важны для понимания высказываний, как знание значения используемых слов. Целостное представление о мире приводит к целостному представлению о языке и коммуникации.

Цель коммуникации состоит не столько в том, чтобы передать информацию, а скорее выразить экспрессивность ситуации так, чтобы и говорящий, и слушатель, взаимодействующий с речью, прочувствовали ее. Эта культурная философия помогает объяснить лингвистическое явление продуктивности звукоизобразительной системы японского языка. Если цель речевой коммуникации – обмен опытом, то звуко-символическая лексика является необходимым языковым инструментом. Это помогает гарантировать полное взаимопонимание ситуативной, акустической и экстралингвистической составляющей участниками речевого акта.

Культурно мотивированные лингвистические допущения оказывают массивное влияние на восприятие. Без культурного знания, понимания нюансов слов и их коннотативных значений ясная коммуникация на изучаемом языке невозможна. Освоение нюансов использования и значения звуко-символических единиц – один из аспектов культурного знания, которое крайне важно для эффективной коммуникации на японском языке.

Явление звукоизобразительности, являясь центральной категорией фоносемантики, на протяжении долгого времени вызывает интерес у исследователей. Истоки изучения связи звука и значения можно найти у античных философов (диалог Платона «Кратил»), мыслителей средневековья (Фома Аквинский), ученых XVII–XIX веков (Лейбниц, Гумбольдт, Руссо, Ломоносов). Звукоподражательные слова наряду со звуко-символической лексикой входят в звукоизобразительную систему языка. Первым попытку дать определение этим двум понятиям предпринял Вильгельм фон Гумбольдт, который понимал под звукоподражательной лексикой имитацию звуков окружающего мира настолько близко к оригиналу, «насколько членораздельные звуки в состоянии передать нечленораздельные» [5].

Однако, наиболее точным и широко употребляемым является определение, предложенное С.В. Ворониным, который, в отличие от Гумбольдта, определял звукоподражание не как восприятие внешнего мира, а как «закономерную произвольную, фонетически мотивированную связь между фонемами слова и полагаемым в основу номинации звуковым признаком денотата» [3]. Согласно этому определению, главную роль в звукоизобразительности /ономатопеи играет внутренняя мотивированность слова, что расширяет спектр изучаемых проблем фоносемантики и ставит новые вопросы перед исследователем. Ономатопоны также можно рассматривать как условную имитацию звучаний окружающей действительности фонетическими средствами [4].

Звукоизобразительная лексика может быть подвижна относительно своего денотата. Звукосимволическое слово, описывающее физические состояния “липкий”, *neba*, выражает любое липкое чувство, липкое движение, или потенциально липкий звук [12]. Эта двусмысленность обычно решается на синтаксическом уровне, но это действительно усложняет проблему определения звукосимволической лексики в языке. Слово *neba*, означающее “липкий” звук, более символично, чем “липкое” движение, описанное тем же словом *neba*, которое, в свою очередь, вероятно более символично, чем “липкое” чувство, которое может быть названо тем же самым словом. Это предполагает, что символичность отдельного слова не постоянная, а скорее изменяемая в зависимости от использования показатель.

Из этого следует, что неправильное использование звукоподражательного слова уменьшает его звукоизобразительность. У изучающих язык студентов должно сложиться понимание того, в каком контексте звукоизобразительное слово проявит максимум своей экспрессивности. С изучением нюансов в значении этих слов и делая поправку на контекст, который несомненно оказывает огромное влияние на конотативный смысл, мастерство использования звукосимволической подсистемы становится более совершенным.

Так как значение слова определяется значением звука, можно утверждать, что звукоизобразительные единицы обладают особыми фонологическими свойствами, зачастую противоречащими остальным словам японского языка. Самым явным из них является начальная буква /p/, часто встречающаяся в звукосимволических словах, но редко попадающая в остальной части японского языка. Исключения составляют некоторые иностранные заимствования, например, *purojyekuto* (проект), *pasocan* (персональный компьютер) и *piiza* (пицца). Японские слова, начинающиеся с этого звука, могут почти всегда классифицироваться как звукосимволические. Например, *pera-pera* (быстрый), *pota-pota* (звук капающей воды) и *pata-pata* (звук тонкого, легкого удара объектов, совершение быстрого, торпливого движения с помощью рук или ног) [10]. Приведем примеры, собранные Х. Фукудо [10].

Звук	Значение	Пример
<i>a, u, o/i</i>	большие медленные объекты или движение/маленькие и быстрые объекты	buyo-buyo = вялый, обрюзгший iso-iso = активный, живой
глухой согласный /звонкий согласный	легкий объект, движение, пронзительный звук/тяжелый тупой объект, медленное, неповоротливое движение, низкий звук	kaa-kaa = карканье вороны gaa-gaa = громкий механический звук saku-saku = звук перемешивания сыпучей субстанции zaku-zaku = звук перемешивания камней, гравия (или похожей субстанции) ton-ton = легкий звук удара don-don = громкий звук столкновения тяжелых твердых объектов
фонема <i>chi</i>	что-то маленькое, быстрое	chibi-chibi = иметь мало времени chobo-chobo = иметь мало чего-либо chirin-chirin = перезвон маленьких колокольчиков
фонема <i>no</i>	медлительность	poso-poso = двигаться медленно, неуклюже nobi-nobi = расслабленно, лениво noro-noro = медлительно, лениво

С другой стороны, звукоизобразительные слова также придерживаются общей японской фонологии, например, как и незвукоизобразительные единицы они имеют тенденцию не использовать звук /r/ в начальной позиции [12].

Несмотря на поверхностные фонетические различия между звукоизобразительной и обычной лексикой, основным является принцип, согласно которому каждая отдельная фонема несет собственное семантическое значение. Оно меняется в зависимости от того, рассматривается отдельно слог или морфема, является ли звук звонким или глухим, гласным заднего или переднего ряда. Чаще всего фонетическая семантика присутствует в звуко-символических словах (гитайго), хотя также встречается в звукоподражательной лексике (гионго), и совсем редко в подражаниях голосам одушевленных объектов (гисэйго).

Также в японской звукоизобразительной системе можно выделить несколько морфологических категорий [12]. Остановимся на самых основных.

Безакцентная редупликация		Акцентная форма+морфема <i>ri</i>	
<i>gan-gan</i>	сильная головная боль	<i>haQki'ri</i>	ясный
<i>doki-doki</i>	стук сердца, эмоциональное возбуждение	<i>taQpu'ri</i>	большое количество чего-либо
<i>nyoro-nyoro</i>	длинный тонкий объект, извивающееся движение	<i>saQpa'ri</i>	освежающий вкус
<i>zaa-zaa</i>	звук текущей воды	<i>shiQka'ri</i>	надежный, прочный, внушающий доверие

Носители таких языков, как английский, в котором нет такой развитой звукоизобразительной системы, сталкиваются с несколькими проблемами в понимании и использовании японской звукоизобразительности. Они испытывают недостаток знаний не только лексического значения фонем, но также и культурного знания и интуиции для интерпретации звуков, которые они слышат в японском фонетическом словаре. Такими студентами звуковая символика просто не воспринимается как часть языка. Однако это не говорит о том, что у говорящего не возникает ассоциативной связи между звуком и значением.

Ономатопея универсальна по своей сути. Несмотря на различие отдельных форм, воспринимающий субъект на подсознательном уровне интерпретирует услышанные звуки в “фонетический словарь” родного языка. Таким образом, зная, что язык и культура взаимодействуют, определяя, как мы интерпретируем звуки, которые слышим, можно сделать вывод, что звукоизобразительность культурно мотивирована. Этот аспект делает изучение иностранной звуко-символической системы особенно сложным процессом – он требует культурного знания и определенного интуитивного понимания фонетической системы изучаемого языка.

Гитайго, японский аналог звуко-символической лексики, является особенной категорией. Как подкатегория звукоизобразительной лексики фонемы в этих словах культурно мотивированы, но так как эти фонемы никак не коррелируют с акустической стороной описываемого явления, изучающему язык студенту требуется глубокое культурное понимание семантического значения звуков. В действительности, даже носители языка испытывают затруднения, опознавая семантические значения фонем. “Семантическое значение невозможно определить достоверно, не редко носители языка испытывают аналогичные затруднения, пытаясь объяснить значение идеофона” [9]. Предполагается, что понимание семантики звуко-символических единиц закладывается в раннем детстве.

Японские лингвисты пытались установить, могут ли дети раннего возраста интерпретировать звуко-символические глаголы. В исследовании участвовали дети от трех до пяти лет. Японским детям дважды показывали незнакомые движения, такие как скручивание корпуса, удар кулаком в ладонь и т.д. При каждом показе, действующее лицо или объект меняли. Увидев действие в первый раз, дети описали его незнакомым глаголом. В некоторых случаях звукоизобразительным, а некоторых – нет. Чтобы установить, смогли ли дети опознать движение, их попросили номинировать его после повторного показа [13, с. 54–65]. Как и ожидалось, пятилетние дети смогли номинировать глаголы, вне зависимости, были ли они описаны звукоизобразительными словами или обычными. Трехлетние дети так и не смогли назвать незвукоизобразительный глагол, но иногда им удавалось дать название звуко-символам [13]. Это наблюдение говорит о том, что звуко-символизм является вспомогательным инструментом, при помощи которого дети быстрее осваивают и категоризируют окружающий мир. “Звукоизобразительность через звуко-символическую подсистему может помочь детям сосредоточиться на манере действия” [13, с. 54–65]. Другими словами, звуковая символика помогает осваивать язык его носителям. Для неносителей языка развитие подобного понимания и интуиции в области звуко-символической подсистемы является невероятно полезным достижением.

Трудности определения звуко-символических слов в японском языке или их перевода на другие языки, бесспорно, осложнены семантическими и фонетическими связями в звуко-символических словах. Даже если слово с эквивалентным звуко-символическому слову значением, но отличающееся фонетически, было идентифицировано, будет ли у этого слова то же самое значение? У переводчика должна “быть интуитивное чутье в определении сходств фонологических единиц разных языков” [15, с. 45–68]. Однако, это касается не только семантического значения, но и понимания, как фонемы будут звучать для носителей языка.

В японском языке распространена эмоциональная речь. “У японского языка есть компактные слова, которые выражают эмоциональное отношение говорящего и эффективнее передают позицию и чувства реципиенту” [17]. Такими словами являются гитайго и звуко-символизмы в общем. Они составляют описательный язык с определенными внутренними свойствами. Японские спикеры по рождению обычно описывают звуки и движения как впечатление, переживание, а не как событие. Впечатления являются концептом личного переживания и происходят с конкретным человеком, в то время как событие имеет более нейтральную коннотацию и меньшую эмоциональную причастность. Из этого следует, что звуко-символическая лексика, обладая возможностью непосредственно передавать точку зрения

говорящего, является ключом к эмоционально-экспрессивной оценке объектов и действий. Возможно, эта функция звкосимволической лексики в японском языке порождается той ролью, которую ономотопея играет в изучении языка, или, возможно, это показатель того, что механизм понимания такой лексики отличается от понимания немотивированных слов. Независимо от происхождения, приведенные выше доказательства говорят о той важной роли, которую играют звкосимволические слова в культурно-ориентированном японском самовыражении.

### Список литературы

1. Воронин С.В. Английские ономотопы: Фоносемантическая классификация. – 2-е изд., доп. – СПб.: Геликон Плюс, 2004. – 192 с.
2. Воронин С.В. Знак произволен и произволен: новый принцип на смену принципа Соссюра // Актуальные проблемы психологии, этнопсихолингвистики и фоносемантики. Материалы Всерос. конф. – М.: МГУ, 1999. – С. 128–130.
3. Воронин С.В. Основы фоносемантики. – М.: Ленанд, 2006. – 248 с.
4. Воронин С.В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании. – Л.: ЛГУ, 1990. – 200 с.
5. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. – 400 с.
6. Подшибякина А.А. Ономотопозитическая лексика в японском языке. Учебное пособие. – М.: Муравей, 2003. – 64 с.
7. Atkinson, Dwight, and Churchill, Eton, and Nishino, Takako and Okada, Hanako. Alignment and Interaction in a Sociocognitive Approach to Second Language Acquisition // The Modern Language Journal 91. – 2007. – P. 169–188.
8. Akita K. A grammar of sound-symbolic words in Japanese: theoretical approaches to iconic and lexical properties of mimetics. – Kobe: Kobe University, 2009. – 346 p.
9. Childs, G.T. African Ideophones // Sound Symbolism. Ed. Hinton, L., et. al. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 384 p.
10. Fukuda, H. Jazz Up Your Japanese with Onomatopoeia. – Tokyo: Kodansha International, 2003. – 137 p.
11. Hamano, Shoko. The Syntax of Mimetic Words and Iconicity // The Journal of the Association of Teachers of Japanese 22:2 (Nov. 1998) – Toronto, 1998. – P. 135–149.
12. Hamano, Shoko. The Sound-Symbolic System of Japanese. – Tokyo: Kurosio, 1998. – 262 p.
13. Imai, Matsumi and Kita, Sotaro and Nagumo, Miho and Okada, Hiroyuki. Sound Symbolism Facilitates Early Verb Learning // Cognition 109. – 2008. – P. 54–65.
14. Koike, Yoko. Personal Communication. – September, 2009.
15. Li, Chris. Foreign Names into Native Tongues: How to Transfer Sound Between Languages – Transliteration, Phonological Translation, Nativization, and Implications for Translation Theory // Target 19.1 – 2007. – P. 45–68.
16. Masuda, T., and Nisbett, R.E. Attending Holistically vs. Analytically: Comparing the Context Sensitivity of Japanese and Americans // Journal of Personality and Social Psychology 81 – Indiana: American Psychological Association, 2001. – P. 224–253.
17. Maynard, Senko K. Japanese Communication: Language and Thought in Context. – Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997. – 272 p.

18. Nisbett, Richard. *The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently...and Why*. – New York: Simon & Schuster, 2003. – 263 p.
19. Nuckolls, Janis B. *The Case for Sound Symbolism* // *Annual Review of Anthropology* 28. – Santa Cruz: Annual Reviews, Inc., 1999. – P. 225–252.
20. Ohala, John. *Cross-Language Use of Pitch; An Ethological View* // *Phonetica* 40.1 – 1983. – P. 1–18 .
21. Oszmianska, Aleksandra. *Sound Symbolsim as a Universal Drive to Associate Sound with Meaning: A Comparison Between English and Japanese* // *Poznan Studies in Contemporary Linguistics* 37. – Poznan: 2001. – P. 147–155.
22. Shigeo, H. *Japanese for foreigners. Onomatopoeia. Innovative workbooks in Japanese* / H. Shigeo, H. Zyunko. – Tokyo, 1995. – 149 p.
23. Whorf, B.L. *Language, Thought and Reality*. – Cambridge, MA: The M.I.T. Press, 1956. – 290 p.

### **Языковая и научная классификации наименований животных в русской и китайской картинах мира**

В статье на примере анималистических маркеров русской культуры *медведя*, *волка* и *лисы* проведен сопоставительный анализ: 1) научной классификации млекопитающих и аналогичной языковой классификации зоонимов, выстроенной на основе толкования их значений в словарных статьях; 2) зоонимных и зооморфных представлений, живущих в русском и китайском языковом сознании. Было установлено, что общий инвариант научного знания об одном и том же животном по-разному преломляется в языковых картинах мира двух народов.

In this article using the animalistic markers of Russian culture, such as bears, wolf and foxes as an example, was carried out a comparative analysis of 1) the scientific classification of mammals and similar linguistic classification zoonyms, built on the basis of the interpretation of their meaning in the dictionary entries; 2) zoonym and zoomorphic representations existing in the Russian and Chinese language consciousness. It was found that the total invariant of scientific knowledge about the same animal differently interpreted in the linguistic world-image of the two nations.

Ключевые слова: ЛСГ «Животные», национально-культурная специфика, языковая картина мира, научная картина мира, языковая таксономия названий животных, зооним, семная структура значения зоонимов, ядерная, квалифицирующая, атрибутивная, коннотативная семы.

Key words: lexical-semantic language units "Animals", cultural identity, linguistic worldview, scientific worldview, linguistic taxonomy of animal's naming units, zoonym, seme structure of zoonyms meaning, core, qualifying, attributive, connotative seme.

В методике преподавания русского языка как иностранного главными принципами лингводидактического отбора языкового материала признается его учебно-методическая целесообразность и актуальность для современного языкового сознания. Такими актуальными единицами с ярко выраженной национально-культурной спецификой являются наименования животных (зоонимы) – старейшие ядерные участки языковых номинаций, лингвокультурологический потенциал которых все еще недостаточно используется в процессе комплексного образования китайских студентов-филологов. В этой связи представляется целесообразным сопоставить и проанализировать языковую и научную классификации языковых единиц лексико-семантической группы «Животные», поскольку национально-культурная специфика анималистической лексики может быть раскрыта, во-первых, при сравнении научной и языковой картин мира носителей

языка, во-вторых, при сопоставлении зоонимных и зооморфных представлений, живущих в языковом сознании представителей различных лингвокультурных сообществ (и отраженных в семных структурах значений наименований животных). «Если языковая картина мира отражает спонтанное, целостное восприятие человеком животного мира, его наивное первичное знание, не всегда поддающееся логическому объяснению, то научная картина мира отражает логическое знание о мире животных, являющееся основой всего последующего естественнонаучного знания в этой области... В первую очередь могут сопоставляться планы содержания ЯКМ и НКМ, а точнее их фрагменты... Для подобного анализа можно выбирать фрагмент НКМ – терминосистему и ее логическую организацию сопоставлять с логической организацией одноименного фрагмента ЯКМ. Чаще всего таким фрагментом ЯКМ является лексико-семантическая группа» [4, с. 22].

Проведем сопоставительный анализ выборочной научной классификации класса млекопитающих [7, с. 180–189] и аналогичной языковой систематики, выстроенной на основе толкования значений наименований животных в Толковом словаре русского языка [10]. Исследование предполагает ознакомление с научной таксономией животных (универсального для всех языков инварианта научного знания) и построение «наивной», языковой систематики этих же сегментов в рамках русской языковой картины мира на примере *медведя, лисицы, волка* – анималистических маркеров русской культуры. Логическая родовидовая цепочка данных представителей фауны выглядит следующим образом: материальный мир – органический мир – животный мир – виды животных – млекопитающие.

Научная картина мира	Языковая картина мира
Классификация царства животных	Номинации ЛСГ «Животные»
1. Класс: млекопитающие или звери 2. Отряд: хищные 3. Семейство: медведи 4. Вид: бурый медведь Крупный, стопоходящий зверь; населяет лесную полосу России и горы Кавказа и Средней Азии; питается смешанной, с преобладанием растительной пищи. На зиму залегает в берлоге, где самка родит 2–3 детеныша; последние отличаются малой величиной.	Медведь, - я, м. 1. Крупное хищное млекопитающее с длинной шерстью и толстыми ногами, а также мех его. <i>Белый м. Бурый м.</i> <i>Двум медведям в одной берлоге не ужитья</i> (посл.). <i>Делить шкуру неубитого медведя</i> (погов. о тех, кто делит между собой доходы, выгоды, кот-рых еще нет и, возможно, вообще не будет; разг. ирон.). <i>М. на ухо наступил кому-н.</i> (о том, кто полностью лишен музыкального слуха; разг. шутл.). 2. <i>перен.</i> О неуклюжем, неповоротливом человеке (разг.)

<p>1. Класс: млекопитающие или звери 2. Отряд: хищные 3. Семейство: собачьи 4. Вид: лисица и песец</p> <p>Важные пушные виды. Их одомашненные формы с особенно ценным мехом (серебристые лисы, голубые песцы) разводятся на фермах.</p>	<p>Лиса, - ы, <i>мн. лисы; лис, лисам, ж.</i> 1. То же, что лисица <i>Серебристо-черная л. Хитрый как л.</i> 2. <i>перен.</i> Хитрый, льстивый человек (разг.) <i>Опять эта л. ко мне подъезжает с уговорами.</i> 3. Замаскированный в лесу радиопередатчик, периодически подающий кратковременные сигналы (спец.). <i>Охота на лис</i> (спортивная радиопеленгация) 4. <i>Лиса Патрикеевна</i> Лисица как персонаж русских народных сказок то же, что лиса (во 2 знач.). Лисица, - ы, ж. Хищное млекопитающее сем. псовых с длинным пушистым хвостом, а также мех его. <i>Красная л.</i></p>
<p>1. Класс: млекопитающие или звери 2. Отряд: хищные 3. Семейство: собачьи 4. Вид: волк</p> <p>В прежнее время крупный вредитель животноводства, в большой степени утерьял это значение: его численность повсеместно, кроме тундр, резко сокращена.</p>	<p>Волк, -а, <i>мн.-и, -ов, м.</i> Хищное животное сем. Псовых Волка ноги кормят (посл.). С волками жить - по-волчьи выть (посл.). Волков бояться – в лес не ходить (посл.). Как волка ни корми, все в лес смотрит (посл.). Не первая волку зима (посл. О том, кому не впервой встречаться с трудностями, переносить тяготы). Голоден как волк ( очень голоден). К волку в пасть лезть (перен.: общаясь с кем-н, подвергать себя явной опасности, неприятности; разг. неодобр.) Хоть волком вой (о состоянии тяжелой тоски, безвыходности; разг.). Волком смотреть (смотреть угрюмо, враждебно).</p>

Данные таблицы говорят о том, что наука зоология оперирует следующими систематическими категориями, расположенными в строгом порядке от высшего уровня к низшему: царство (Regnum): животное (zoa, animalia); класс (classis): млекопитающие или звери (mammalian, seu theria); отряд (ordo): хищные (carnivore); семейство (familia): медведи (ursidae), собачьи (canidae); вид (species): медведь, лисица, волк.

Первые две категории (царство, класс) дают нам представление о систематизации животных на наиболее высоком уровне абстракции. Три последние категории (отряд, семейство, вид) систематизируют понятия уже внутри интересующего нас класса млекопитающих. Эти категории отражают существующую в научном сознании классификацию видов, построенную на родовидовых отношениях.

В языковой («наивной») таксономии названий животных наименование определяется: в смешанном порядке от вида к роду через слово более высокой степени абстракции, а также с усечением категорий, допущением приблизительности и неточности в толкованиях:

<p>1. Вид: медведь 2. Отряд: хищное 3. Класс: млекопитающее 4. Семейство: не указано 5. Подвид: белый, бурый</p>	<p>1. Вид: лиса / лисица 2. Подвид: серебристо-черная 2. Отряд: хищное 3. Класс: млекопитающее 4. Семейство: псовых</p>	<p>1. Вид: волк 2. Отряд: хищное 3. Царство: животное 4. Семейство: псовых</p>
--	---	--

Таким образом, логические организации терминосистемы класса млекопитающих и языковой таксономии лексико-семантической группы зоонимов на примере наименований *медведь* и *лисица* подтверждают, что:

1) научная классификация царства животных сложнее языковой номинации ЛСГ «Животные»;

2) их отличие имеет не только количественный, но и качественный характер: воспроизводимые в языковой картине мира фрагменты вербализуемого мира животных не только упрощаются, но и искажаются, давая ту систематику, которая сформировалась вместе с возникновением самих названий в донаучный исторический период;

3) различия научного и языкового сознания отражаются также в объеме значения каждого из членов обеих лексических микросистем: означаемое термина конкретнее, объемнее и точнее, так как термин однозначен, экспрессивно и коннотативно нейтрален;

4) языковая таксономия ЛСГ «Животные» вбирает из полного научного знания лишь то, что ей нужно для выполнения своей функции: воспроизведение в коллективном сознании языкового социума обиходного, приблизительного представления о той или иной части животного мира. «Если лексическое значение – это минимально необходимая и достаточная дефиниция для идентификации слова и обозначаемого объекта всеми носителями языка, то научное понятие – максимально возможная дефиниция, содержащая все характеристики называемого объекта, которые признаются релевантными в данной области научного знания» [7, с. 41].

Сопоставление зоонимных и зооморфных представлений, живущих в языковом сознании русского и китайского народов, также дает основания усматривать в них отражение национальной специфики культуры их носителей.

В этой связи особенно значимым для нас является рассмотрение круга понятий, связанного с языковой классификацией наименований животных в русской и китайской картинах мира, и, в частности, с иерархией семной структуры значения зоонимов. Проведем сопоставительный анализ семантических компонентов значения наименований животных *медведя*, *волка*, *лисы* в русском и китайском языках и выявим сходство и различия по ядерным, квалифицирующим, атрибутивным и коннотативным семам.

Предлагаемая модель структуры значения зоонима-зооморфизма представляет собой совокупность определенным образом упорядоченных сем различной степени обобщенности и значимости, в том числе: 1) ядерной семы; 2) квалифицирующей семы; 3) атрибутивной семы; 4) коннотативной семы. Таким образом, семная структура зоонима может рассматриваться как микросистема, каждый элемент которой связан с другим и зависит от него, причем микрокомпоненты, входящие в структуру значения, специализируются на выполнении определенных функций.

Ядерная сема – центральный семантический микрокомпонент, обозначающий постоянный и неустранимый признаки предмета [11, с. 82], противопоставляет по смыслу микросистему зоонимов, т.е. лексических единиц, обозначающих родовые названия животных, микросистеме зо-

оморфизмов, то есть зоонимов, употребляемых в образном переносном значении.

Ядерная и квалифицирующая семы, дифференцирующая отличительные признаки предмета в ряду сопоставления, являются наиболее абстрактными семами, которые присутствуют в значении всех без исключения зоонимов и относят их к классу хищных млекопитающих. В значении конкретных названий животных они уточняются с помощью атрибутивных сем, выражающих конкретные признаковые характеристики называемого объекта [1, с. 153]. Они соотносятся с различными чертами животного, по которому оно может быть идентифицировано со своим обозначением.

Под коннотативным аспектом значения слова понимаются эмоционально-экспрессивные и оценочные компоненты, которые соотносятся со стереотипными представлениями носителей языка, актуализируются при предъявлении данного слова, и во многом определяют его лингвокультурологический компонент.

Набор указанных сем в структуре значения различных зоонимов различен, что является особенностью наименований животных как предметных лексических единиц. Являясь структурными элементами значения, семы вербально отражаются в дефинициях толковых словарей, что дает возможность рассматривать в качестве сем полнозначные слова правой части словарной статьи.

Рассмотрим семантические микрокомпоненты значений вышеуказанных наименований животных в русском и китайском языках (в китайском языке под словами будут пониматься значения иероглифов), опираясь на дефиниции толковых словарей [5; 6; 8; 9].

#### МЕДВЕДЬ (XIONG)

СЕМЫ	В РУССКОМ ЯЗЫКЕ	В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ
ядерные	млекопитающее	млекопитающее
квалифиц.	хищное	хищное
атрибут.	бурый, крупный, с длинной шерстью и толстыми ногами	черный, бамбуковый, панда; мех черного цвета с белым пятном на груди в виде полумесяца; живет в лесу; умеет плавать и лазать по деревьям; жир, мясо, желчный пузырь используют в лекарственных целях; мех используют в ковроткачестве; медвежьи лапы съедобны
коннотат.	о человеке неуклюжем (как физически, так и нравственно); непреднамеренно грубом и неделикатном; неотесанном, не умеющем вести себя, идущем напролом; крупном, физически сильном; отстраняющемся от активной деятельности, не любящем покидать свое жилище.	Xiong xiong yiban de медвежья фигура (похожий на медведя).

### ЛИСА (HU)

СЕМЫ	В РУССКОМ ЯЗЫКЕ	В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ
ядерные	млекопитающее	млекопитающее
квалифиц.	хищное, сем. псовых	хищное, сем. собачьих
атрибут.	с длинным пушистым хвостом	с длинным хвостом, на конце которого есть секрция; при встрече с врагом выпускает скверную вонь; ее мех драгоценный
коннотат.	хитрый, лживый человек (Лиса Патрикеевна; лисить – хитро льстить, угождать, подделываться к кому-н.)	– hu lijing – лис-оборотень; – соблазнительница, – обольстительница; – hu-liwei-bo – звериное лицо (существо), звериная природа; истинный облик; действительное лицо; настоящая физиономия; показать свою звериную природу (свое звериное существо, свой лисий хвост, свой истинный облик), выдать себя с головой.

### ВОЛК (LANG)

СЕМЫ	В РУССКОМ ЯЗЫКЕ	В КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ
ядерные	животное	млекопитающее
квалифиц.	хищное, сем. псовых	хищное, сем. собачьих
атрибут.	–	хвост опущен, уши стоят; свиреп; охотится вечером и ночью; вредит людям; нападает на домашний скот и диких животных
коннотат.	о человеке: жестоком, кровожадном; опытном, много знающем; гордом и свободолюбивом.	о человеке: волчья душа; жестокий, свирепый, коварный; черная неблагодарность; вероломный.

Данные таблиц свидетельствуют о том, что зооморфизмы русского и китайского языков, «ориентированные» на одно и то же животное, представляют его эталоном разнообразных признаков и свойств, имеющих как качественные, так и количественные различия. При сравнении коннотативных компонентов значения наименований животных: *медведь*, *лиса*, *волк* в китайском языке обнаруживается отсутствие подавляющего числа сем, связанных со стереотипными представлениями носителей русского языка о качествах этих животных в проекции на человека:

а) слово *медведь* употребляется для характеристики человека, напоминающего животное только внешне (медвежья фигура), в то время как в русском языке существует множество других созначений, связанных с чертами человеческого характера – неделикатность, неотесанность, отстраненность от активной деятельности;

б) *лиса* связана у китайцев и у русских с представлением о хитрости, лукавстве и лживости. Однако под влиянием европейской традиции у русских сложилось также представление и о мудром лисе, а в китайском

языке, в отличие от русского, *лиса* (*лис*) имеет значения *соблазнительница* и *оборотень*.

в) зооним *волк* имеет в китайском языке только негативную окраску – это злобный, свирепый и коварный враг, воплощение алчности и жестокости (для носителей русского языка слово *волк* употребляется также и для положительной характеристики человека – опытный, много знающий, гордый, независимый и свободолюбивый человек);

Таким образом, общая экстралингвистическая данность – представление об одном и том же животном по-разному преломляется в русской и китайской языковых системах. Это особенно заметно в сфере оценок и характеристик, выражаемых единицами языка. Содержание зооморфизмов в русском языке отличается от содержания аналогичных зооморфизмов в китайском языке, что дает основания усматривать в них отражение национальной специфики культуры их носителей. Различия в употреблении зооморфных характеристик человека, связанных со стереотипным представлением о животных, находящихся свое отражение в их «мифологическом» значении, могут вызывать непонимание и вести к коммуникативным неудачам. Их изучение, с одной стороны, позволяет выявить типологические черты языкового сознания, соответственно, и русской культуры, определяющие их национальную специфику, с другой стороны, дает возможность обозначить те «зоны» русского культурного пространства, постижение которых вызывает наибольшие затруднения у изучающих русский язык инофонов, определить пути снятия этих трудностей и коррекции возможных ошибок [4, с. 54–55].

Широчайшее использование лексики животного мира для оценочных номинаций человека (лексики животного мира), вероятно, можно объяснить тем, что этот пласт лексики является наиболее связанным с внеязыковой действительностью и характеризуется прямой направленностью на объекты реальности. Но поскольку эти реалии действительности отражены в языке, то «нельзя забывать о его предметности, под которой следует понимать «отраженный в семантике слов реальный фон, знать который совершенно необходимо для понимания языка во всем его многообразии. «Совокупность всех фоновых знаний – культурно-материальных, исторических, географических, прагматических – обуславливает адекватное восприятие мыслей и чувств в тексте (от автора к читателю, слушателю), позволяет дать наиболее точную интерпретацию образа и его перевод на другой язык» [2, с. 146–147]. Существование общего для всех инварианта естественнонаучного знания указывает на общий понятийный базис и возможность интеллектуального освоения носителями китайского языка точки зрения на мир животных, выработанной русским народом.

Восприятие мира животных на основе наивных представлений о нем носителей русского и китайского языков обусловлено социально-историческими, философскими, религиозными, географическими факторами. Эти представления, являясь когнитивной базой русского и китайско-

го лингвокультурных сообществ, отражают фиксируемые языком особенности их национальных картин мира, их самосознания, характера, духовного опыта, менталитета, поэтому адекватная межкультурная коммуникация оказывается невозможной без их изучения. «Наше общение с природой никак нельзя назвать общечеловеческим: у каждого народа оно и свое, и общее. Общение с большой природой определяется, с одной стороны тем – какая она на той земле, на которой живет народ, а с другой – национальной культурой этого народа. И общность, и своеобразие этих отношений отражаются в языке каждого народа» [2, с. 3].

#### Список литературы

1. Аркадьева Т.Г. Преобразования этимологических связей слов в системной организации лексики русского языка: дис. ... д-ра филол. наук. – Л.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1990. – 442 с.
2. Брагина А. Мир животных в мире слов. Книга для внеклассного чтения. – М.: Моск. лицей, 1995. – 253 с.
3. Брилева И.С., Вольская Н.П., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Красных В.В. Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь.– М.: Гнозис, 2004. – Вып. 1. – 318 с.
4. Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. – М.: Гнозис, 2003. – 288 с.
5. Китайско-русский словарь-минимум / Котов А.В.; под ред. В.И. Горелова, 1974. – 432 с.
6. Китайско-русский словарь. Шанхайский ин-т ин. языков, 1990. – 1250 с.
7. Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. – М., 2003. – 150 с.
8. Ли Фухуа. Китайская идео-культура. – Пекин: Китайское историко-культурное издательство, 2002.
9. Наумов Н.П., Карташев Н.Н. Зоология позвоночных. – М., Высш. шк., 1979. – 336 с.
10. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. – 4-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 2002. – 944 с.
11. Стернин И.А. Лексическое значение слова в речи. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1985. – 696 с.

# ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

УДК 81

*Лесниковская И.В.*

## **Замена частей речи при художественном переводе с английского языка на русский язык**

В статье рассматриваются проблемы перевода художественной литературы и особенности передачи различных частей речи при переводе с английского языка на русский язык.

The article examines the problems of literary translation and peculiarities of various parts of speech transferring from English into Russian.

Ключевые слова: перевод, художественная литература, части речи, английский язык, русский язык.

Key words: translation, fiction, parts of speech, the English language, the Russian language.

Перевод выполняет важнейшую роль в жизни каждого народа. Только благодаря переводу мы имеем возможность воспринимать и познавать культуру, историю, литературу представителей других наций и народностей. В данной статье нами будет предпринята попытка обобщения имеющегося материала по проблемам перевода художественных текстов с английского языка на русский язык с точки зрения замены частей речи. Не смотря на тот факт, что, начиная со второй половины XX столетия, исследуемому вопросу посвящено значительное количество публикаций и исследований, хотелось бы отметить, что обозначенная проблема требует подробного анализа и обобщений.

В толковом переводоведческом словаре Л.Л. Нелюбина приводится семь определений художественного перевода, взятых из различных источников в разное время. Приведем одно из них: «В художественном переводе не допускается ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки – и их должно передать верно. Цель таких переводов – заменить по возможности подлинник для тех, которым он недоступен по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем» [7, с. 246]. При переводе художественной литературы необходимо в полной мере осознавать различия быта и нравов народа, с языка которого выполняется перевод. Следовательно, переводчик

должен быть знаком с языковыми реалиями, под которыми понимаются особенности жизни и быта, государственного устройства каждой страны, её обычаи нравы и поверья – все то, что составляет её самобытный, национальный облик [5, с. 8]. Для подтверждения данной мысли приведем пример перевода романа Л.Н. Толстого «Война и мир» американским переводчиком Л. Винером: *The countess looked at her nails & spat out, and returned to the drawing room with a happy face* («Она посмотрела на ногти и *поплевала* с веселым лицом, возвращаясь в гостиную»). Русскому человеку не составляет труда понять, что глаголом «поплевала» Л.Н.Толстой описывает приметку русских людей, в которую верили и до сих пор верят жители России: «Поплевать, значит уберечь от беды и сглаза». Перевод американского переводчика является в корне неверным, поскольку глагол «сплюнула» никак не мог употребляться для описания поведения русской аристократии в романе Л.Н. Толстого.

Специфика перевода художественной литературы заключается еще и в том, что помимо лингвистического, он имеет и художественный аспект. Перевод как процесс воссоздания оригинала на языке перевода это процесс творческий, а для творчества, как известно, нет готовых рецептов. Переводчик художественной литературы не может не обладать общефилологическими знаниями, ибо незнание филологии может повлечь за собой грубые ошибки использования иноязычных конструкций и оборотов, которые не могут быть употреблены в ПЯ. Общеизвестно, что искусство есть мышление образами. Писатель употребляет массу стилистических средств и приемов для придания образности своему художественному произведению. И тем сложнее выполнить перевод переводчику, не потеряв яркости и красочности описания.

Рассмотрим проблемы замены частей речи при переводе с ИЯ на ПЯ. Наибольшую сложность представляет перевод таких частей речи, которые отсутствуют в родном языке. Например, артикль, выражающий категорию определенности/неопределенности в английском языке. Отсутствие такой части речи, как артикль, в русском языке заставляет переводчиков с английского языка на русский язык выражать содержание иными языковыми средствами. Результаты нашего диссертационного исследования выявили следующие способы передачи детерминативов при переводе с английского языка на русский язык.

1. Отсутствие какого-либо влияния на характер перевода: *They went into the store, to the small piano in the corner.* (Они вошли в магазин и подошли к маленькому пианино в углу).

2. Опушения детерминативов при переводе: *Miss Brill put up her hand & touched her fur.* (Мисс Бриль подняла руку и потрогала мех); *And I want it to be spring & want to brush my hair in front of a mirror & want some new clothes.* (И чтобы была весна, и еще, чтобы сидеть у зеркала и расчесывать волосы и новые платья).

3. Полное соответствие исследуемых единиц при переводе: *The mouse came fearlessly to the young man & dropped the money at his feet.* (Она бесстрашно приблизилась к молодому человеку и бросила к его ногам деньги).

4. Добавления других частей речи при переводе: «Let's watch it a minute» <...>. («Давай полюбуемся на неё пару минут» <...>).

5. Изменение порядка слов: *A cold pale nun hurried by...* (Торопливо скользнула мимо бледная монашка)... [5, с. 102].

Несоответствие при переводе может также наблюдаться в употреблении личных, притяжательных и неопределенных местоимений. Английские личные местоимения “he”, “she” в сочетании с глаголом “have” переводятся личным местоимением в родительном падеже с предлогом: *She had a great amount of multifarious papers.* (У неё было большое количество различных бумаг).

Личное местоимение 3 лица, единственного числа “it” в безличных оборотах чаще всего переводится неопределенно-личным оборотом: *It's essential.* (Очень важно).

Замены частей речи довольно часто могут быть вызваны различным употреблением слов и различными нормами сочетаемости в исследуемых языках. Другими словами различные части речи подвергаются морфологическим трансформациям. Наиболее часто таким трансформациям подвергается имя существительное. Одной из регулярно встречаемых трансформаций является замена отглагольного существительного на глагол в личной форме: *He had one of those very piercing whistles that was practically never in time.* (Свистел он ужасно пронзительно и всегда фальшиво).

Структурные особенности русских и английских прилагательных, проблемы сочетаемости данной части речи также вызывают трудности при переводе. Различные семантические и функциональные признаки прилагательных позволяют переводить их разными частями речи, например: furious переводится одинаково часто как прилагательным *яростный*, так и существительным – *быть в ярости*, и реже – наречием *яростно*.

Особенно часто приходится прибегать к грамматическим трансформациям при переводе глагола: *He was a very bad dancer.* (Он танцевал очень плохо). В данном примере именное сказуемое передается с помощью глагольного сказуемого. Составное сказуемое с глаголом-связкой “to be” в переводе иногда заменяется простым сказуемым, при этом именная часть обычно переводится наречием: *He was loath to come.* (Он неохотно пришел); *Traffic was in chaos.* (Уличное движение было полностью нарушено); *The Executive Board has been quick to realize that it must bring a number of problems to the fore.* (Исполнительный Комитет быстро понял, что должен выдвинуть ряд вопросов).

Перестройка сложного предложения иногда вызывается тем, что в русском языке логическая связь элементов предложения требует иного порядка слов, чем в английском языке. Приведем пример: *He started back and fell against the railings, trembling as he looked up.*

(Взглянув наверх, он (Радон. – *И.Л.*) отпрянул и, весь дрожа, прислонился к ограде). Волнение Радона вызвано тем, что он посмотрел вверх и увидел, что окна гостиной в его доме ярко освещены. Анализ данного примера свидетельствует о том, что в английском варианте придаточное предложение ставится после главного, что нежелательно в русском языке, так как это нарушает нормы синтаксического построения в русском предложении. Следовательно, в русском языке доминирует логическая связь, и придаточное предложение стоит перед главным, поскольку оно выражает причину, а не следствие.

Элементы смысла, передаваемые наречиями, в разных языках закрепляются за языковыми формами, относящимися к разным частям речи, а в некоторых языках они закрепляются не только за словами, но и за морфемами. Например, русским наречиям *вниз, внизу, вверх, вверху* в английском языке соответствуют слова *down* «вниз, внизу» и *up* «верх, вверху», которые функционируют как глагольные частицы или предлоги. С другой стороны, английским глагольным частицам в русском языке часто соответствуют глагольные приставки, ср.: *look over* «*посмотреть*», *go out* «*выйти*», но может соответствовать и наречие, ср.: *A beautiful lady walked by*. – *Мимо* прошла прекрасная дама.

Таким образом, замена частей речи при переводе с английского языка на русский и с русского языка на английский является довольно распространенным явлением. Причиной этого явления являются расхождения морфологического строя английского и русского языков, а решением служат морфологические трансформации, которые включают в себя замену частей речи, особенности передачи при переводе значения артикля, видо-временных категорий, морфологических категорий числа и рода и др.

#### Список литературы

1. Алимов В.В. Теория перевода. Перевод в сфере профессиональной коммуникации: учеб. пособие. – 4-е изд., перераб. – М.: КомКнига, 2006. – 160 с.
2. Блох М.Я. Теоретические основы грамматики. – М.: ВШ, 2002. – 160 с.
3. Бреус Е.В. Теория и практика перевода с английского языка на русский: учеб. пособие. – М.: УРАО, 2001. – Ч. 1.
4. Казакова Т.А. Практикум по художественному переводу: учеб. пособие. – СПб.: Союз, 2003. – 320 с.
5. Левицкая Т.Р., Фитерман А.М. Теория и практика перевода с английского языка на русский. – М.: Литература на иностранных языках, 1963. – 263 с.
5. Лесниковская И.В. Анализ переводческих трансформаций в русском и английском художественном тексте на примере детерминативов: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 171 с.
6. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. – 3-е изд., перераб. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 320 с.
7. Романова С.П., Коралова А.Л. Пособие по переводу с английского на русский. – 2-е изд. – М.: КДУ, 2006. – 172 с.

**Прогулки среди осин: опыт реконструкции переводческого дискурса\***

*What you are, thunders so loud that I cannot hear what you say.*

Ralph Waldo Emerson

В статье предпринята попытка практического применения ключевых положений общей когнитивной теории перевода к реконструкции переводческого дискурса. Обсуждаются конкретные переводческие решения в контексте достижения феноменологического тождества. Объектом анализа послужил выполненный автором статьи перевод стихотворения Э. Томаса «Aspens».

The paper describes an attempt at practical application of key postulates of cognitive theory of translation to reconstruction of translator's discourse. The author's translation of «Aspens» by E. Thomas is analyzed with the focus on phenomenological identity.

Ключевые слова: когнитивная теория перевода, феноменологическое тождество, переводческая эпистема, переводческий дискурс, внутреннее время его.

Key words: cognitive theory of translation, phenomenological identity, translator's episteme, translator's discourse, internal time of ego.

Умберто Эко сравнивает чтение литературного произведения с прогулкой по лесу, противопоставляя два способа: «Первый – выбрать методом проб и ошибок один из маршрутов (чтобы, например, как можно быстрее выйти на опушку, добраться до дома бабушки, Мальчика-с-Пальчик или Гензеля и Гретель). Способ второй – идти, разбираясь по дороге, как лес устроен, и выясняя, почему некоторые тропинки проходимы, а другие – нет» [11]. Избравший второй путь напоминает «того, кто бежит без дороги», которого неизбежно опередит «хромой, идущий по дороге», причем «чем более ловок и быстр бегущий по бездорожью, тем больше будут его блуждания» [1].

Следуя постулируемой общей когнитивной теорией перевода логической формуле аргументации в условиях феноменологического тождества «Я принимаю решение А (из множества  $a_1, \dots, a_n$ ), потому что воспринимаю / интерпретирую / смысл текста ИЯ как согласующийся именно с А» [2, с. 120], постараемся воссоздать логику процесса перевода стихотворения Эдварда Томаса «Aspens», выполненного автором настоящей статьи без опоры на какие-либо сведения о творчестве поэта и обстоятельствах создания стихотворения, то есть предпримем попытку реконструкции переводческого дискурса – «вербального представления переводческой эпи-

стемы по результатам работы над конкретными произведениями коммуникации» [2, с. 20].

#### ASPENS

- I All day and night, save winter, every weather,  
Above the inn, the smithy, and the shop,  
The aspens at the cross-roads talk together  
Of rain, until their last leaves fall from the top.
- II Out of the blacksmith's cavern comes the ringing  
Of hammer, shoe, and anvil; out of the inn  
The clink, the hum, the roar, the random singing –  
The sounds that for these fifty years have been.
- III The whisper of the aspens is not drowned  
And over lightless pane and footless road,  
Empty as sky, with every other sound  
Not ceasing, calls their ghosts from their abode,
- IV A silent smithy, a silent inn, nor fails  
In the bare moonlight or the thick-furred gloom,  
In tempest or the night of nightingales,  
To turn the cross-roads to a ghostly room.
- V And it would be the same were no house near.  
Over all sorts of weather, men, and times,  
Aspens must shake their leaves and men may hear  
But need not listen, more than to my rhymes.
- VI Whatever wind blows, while they and I have leaves  
We cannot other than an aspen be  
That ceaselessly, unreasonably grieves,  
Or so men think who like a different tree.

#### ОСИНЫ

- Июльский зной, ноябрьский ветер хлесткий  
Друг друга сменяют вновь – закон един.  
Но всякий час на бойком перекрестке  
Дождь не смолкает в шелесте осин.
- И молот вновь падет на наковальню –  
Пусть прежнего сменил кузнец другой.  
Лязг, взрывы смеха, гомон, вздох печальный,  
Спор постояльцев, занятых игрой...
- Полвека здесь осин не молкнет шепот...  
За сумрачным окном не слышен шаг,  
Пуста дорога. Еле слышный ропот  
Утраченного раздвигает мрак
- В ночлежке, в лавке, в кузнице таится  
Мохнатый сумрак, скользкий свет луны...  
Минувшему не минут. Вновь не спится  
Виденьям прошлого, осколкам старины...
- Будь здесь пустырь, весна сменись весною,  
Сквозь гулкий полдень, грозовую тьму –  
Вскипает шелест робкою волною,  
Хоть некому прислушаться к нему.
- Какой бы ветер ни играл листвою  
Моей судьбы, пока еще листва  
С тоской трепещет горечью живою,  
Ее печаль не воплотить в слова.

Согласно С.Ф. Гончаренко, каждая составляющая часть поэтического текста изначально синсемантическая, то есть «не имеет самодовлеющего смысла», поскольку поэтическая информация передается только с помощью заверщенного текста. Поэтическая коммуникация – «вербально-художественная коммуникация, средством которой становятся поэтические тексты» [6]. Умберто Эко указывает на то, что лингвистическая составляющая, будучи основополагающей в вербальном тексте, иногда уступает по значимости супrasegmentным составляющим – метрической и звуко-символической [10].

С.Ф. Гончаренко выделяет следующие виды информации как содержательной стороны поэтического текста: смысловую информацию, включающую фактуальную и концептуальную (соотносимые с содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной в терминологии И.Р. Гальперина [3]) и эстетическую. Фактуальная информация – совокупность фактов и событий внешнего мира – не связана с формой передачи; она неизменна независимо от формы, в которую заключена. Подстрочный перевод стихотворного текста – потенциальный инвариант перевода – то есть переводной текст (ПТ), максимально приближенный в функционально-

лингвистическом отношении к исходному тексту (ИТ), – передает именно фактуальную информацию и не предполагает воспроизведения концептуальной и эстетической информации, что позволяет свести к минимуму субъективность перевода. Потенциальный инвариант перевода представляет собой вербальное выражение ядерного содержания, определяемого Эко как «минимальные понятия, элементарные требования, дающие возможность опознать тот или иной объект или понять ту или иную концепцию» [10, с. 103]. Представим фактуальную информацию первого четверостишия рассматриваемого стихотворения в виде потенциального инварианта:

Днем и ночью, в любую погоду, но не зимой,  
Над постоянным двором, кузницей и магазином  
Осины на перекрестке беседуют  
О дожде, пока последние листья не опадут с вершин.

Согласно С.Ф. Гончаренко, концептуальная информация, определяемая И.Р. Гальпериным как «индивидуально-авторское понимание отношений между явлениями, описанными средствами содержательно-фактуальной информации» [3], «как бы не имеет собственных вербальных носителей» [6]. На наш взгляд, вербальные средства, выбираемые автором в конкретном случае, также отражают его индивидуальную картину мира и характеризуют состояние внутреннего времени его, а следовательно, передают концептуальную информацию. Проникновение в авторский замысел никогда не может быть полным и результат декодирования авторского смысла – всегда некий вторичный смысл, даже если интерпретатор стремится максимально передать именно авторский смысл.

Индивидуальную картину мира автора переводимого стихотворения и состояние его внутреннего времени можно реконструировать с той долей условности, которая присуща любой реконструкции, ибо «уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, ее неизбежно искажает» [8, с. 415]. Однако мы считаем такую реконструкцию оправданной и необходимой, поскольку по Набокову переводчик «должен обладать способностью к мимикрии, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием» [7, с. 395].

Эдвард Томас, писатель-эссеист, издавший более двадцати книг о природе Англии и путешествиях, написал первое стихотворение в возрасте 36 лет – за три года до трагической гибели в битве при Аррасе в 1917 году. Поэтическому дебюту предшествовала многолетняя депрессия – считая себя не более чем литературным поденщиком, Томас вынужден был много и порой поспешно писать «burning his candle at 3 ends» [12], чтобы содержать семью, но рутинная работа не приносила удовлетворения, конфликты с близкими учащались, он надолго уезжал из дома; гнетущая меланхолия все чаще навевала мысли о самоубийстве. Осознав, что ему не справиться с кризисом самостоятельно, писатель обратился к психотерапевту, но не завершил курс лечения. Однако его не покидало ощущение, что спасение от

отчаяния придет извне – «I feel sure that my salvation depends on a person» [12], таким спасением стала для него дружба с Робертом Фростом, подтолкнувшая его к собственным поэтическим опытам.

Идеи и образы большинства его стихотворений почерпнуты из записных книжек, куда он много лет заносил впечатления от путешествий и одиноких прогулок. По воспоминаниям одного из друзей, «like other Romantics, Thomas got his poems most characteristically by walking. He was a man who walked away solitary into the wind and the rain when anxiety and the black melancholy were upon him; or who might tramp by your side, mile after mile, companionable, and never say a word; or be with you, as he was with Robert Frost, talking, listening, pausing at a gate, a gap, a stile, and so in the rhythm of a long walk and in the attentive to and fro of a conversation you would come nearer and nearer, both of you, to some important understanding» [12].

Обретение друга-поэта не избавило Эдварда Томаса от внутреннего конфликта, он обратился к поэзии в период отчаяния и мучительных сомнений – перед ним стоял выбор между отъездом в Америку вместе с Робертом Фростом и уходом на войну, которую он не одобрял, но не мог игнорировать. Он писал: «I do not want to go but hardly a day passes without my thinking I should» [12]. 1914–1915 годы – время глубокого уныния и эмоционального спада, ощущения безвыходности и потерянности, невозможности найти подлинное призвание. Ставшее знаменитым стихотворение Роберта Фроста «The Road Not Taken», посвященное другу, принявшему решение не участвовать в войне, было воспринято Томасом как упрек и вызов и послужило толчком к уходу в армию.

Тяготы войны отвлекали его от личных тревог; уходя от повседневного ужаса в творчество, он обращался к вечному: «His work seems distinctly modern in its recognition of the interdependence of human beings and the natural world, more closely attuned to our own ecological age than that of the first world war» [12]. Его стихи отличались внешней простотой тем и лаконизмом.

Стихотворение «Aspens», написанное в 1915 году, противопоставляет неизменное – шелест осин, и преходящее – смену расцвета и увядания, времен года и поколений людей. Идея ничтожности человека перекликается с более ранними воззрениями Томаса: «Man seems to me to be a very little part of Nature and the part I enjoy least» [13]. Остановимся на символическом значении некоторых ключевых образов стихотворения, составляющих концептуальное целое.

*Aspen* (осина) – проклятое дерево, в разных культурах связанное с нечистой силой, хтоническими персонажами, символ неотвратимости грядущего и страха перед ним. Прямо ассоциируя человека с осинами («We cannot other than an aspen be»), Томас подчеркивает тайное значение шепота осин, вызывающего духов «from their abode», и их обреченность на вечную скорбь («ceaselessly, unreasonably grieves»).

*Crossroads* (перекрёсток) – амбивалентный символ: место остановки и выбора дальнейшего пути, в частности – выбора между жизнью и смертью, место перехода из одного состояния в другое и место совершения колдовских таинств, встречи потусторонних сил, захоронения самоубийц. В первый раз упоминая перекрёсток в строфе I: «the aspens at the crossroads talk together», автор никак не подчеркивает мистическую и зловещую роль этого места, «crossroads» эксплицитно характеризует суетный район города, где не смолкает шум. Однако неизменный шепот осин, не заглушая звуков человеческой жизни («with every other sound not ceasing»), взывает к духам и постепенно превращает перекрёсток в обитель призраков («turns the cross-roads to a ghostly room»).

*Rain* (дождь) – символизирует божественное благословение, дарование новой жизни и очищение. Разговор осин о дожде – «talk of the rain» – можно трактовать как пророчество очищения, которому не суждено сбыться.

*Smithy* (кузница) – олицетворяет подчиняющую мощь стихии огня и мягкость, податливость материала, меняющего форму; имплицитно противопоставляет силу и слабость.

Эдвард Томас широко использует образы, активирующие разные модальности восприятия: визуальные – inn, smithy, shop, aspens, cross-roads и др.; аудиальные – громкие, но преходящие звуки, сопровождающие человеческую жизнь, – the ringing, the clink, the hum, the roar, the random singing не заглушают еле слышные, но неизменные звуки природы – talk и the whisper осин; осязательные – bare moonlight, the thick-furred gloom; смешанные – tempest (целостный аудиальный, визуальный и осязательный образ), footless road (аудиальный и визуальный образ), nightingales (аудиальный и визуальный образ).

Очевидно, что поэтический текст как разновидность персонального дискурса открывает простор неограниченному множеству интерпретаций. Поэтический перевод – заключение декодированного авторского смысла в рамки переводящего языка – попытка достижения феноменологического тождества, движение к которому никогда не заканчивается. Каждый перевод передает помимо фактуальной и концептуальной информации исходного текста также и концептуальную информацию, вольно или невольно заложенную в него переводчиком.

Эстетическая информация, заключенная в поэтическом тексте, нередко доминирует над фактуальной и концептуальной. Стремясь воссоздать эстетическую информацию оригинала, переводчик привносит и свою эстетическую составляющую, нередко совершенно отличную от авторской. Поскольку эстетическая информация превалирует в поэтическом тексте, порой она «заглушает» фактуальную. Так как эта закономерность справедлива и для исходного и для переводного поэтического текста, последний может очень существенно отличаться от оригинала как в силу неизбежных искажений, возникающих в ходе интерпретации эстетической информации ИТ на герменевтическом этапе перевода, так и в силу преобразований,

вносимых на трансформационном этапе перевода. Творческое самовыражение переводчика и стремление остаться верным оригиналу – два мощных фактора, между которыми он балансирует.

«Поскольку в тексте с эстетической направленностью устанавливаются тонкие отношения между различными уровнями выражения и содержания, вызов, бросаемый переводчику, касается способности выявить эти уровни, передать и один или другой из них (или все, или ни одного из них) и суметь поставить их в то же самое отношение друг к другу, в котором они стояли в оригинальном тексте (если это возможно)» [10, с. 65].

Все виды информации, заложенной в поэтическом тексте, проходят процессы осмысления и переживания реципиентом, не разделенные в реальном времени, но условно выделяемые в ходе переводческого анализа. Различие переводческих эпистем, понимаемых как «системы специальных знаний, управляющих процессом перевода» [2, с. 17] неизбежно приводит к различным переводческим решениям. Согласно Ю.М. Лотману, смысловое пространство, коррелирующее с каждым поэтическим произведением, может быть заполнено бесконечным множеством вторичных текстов. Каждый перевод демонстрирует интерпретацию переводчиком фактуальной информации оригинала на уровне осмысления и частично осознанное восприятие концептуальной информации на уровне переживания.

Выделяя подлежащие воспроизведению в переводе три стороны подлинника – смысловой, стилистический и прагматический аспекты поэтического текста, – С.Ф. Гончаренко указывает на неактуальность вопроса о преимуществах того или иного инварианта и невозможность передачи этих аспектов со стопроцентной точностью, считая, что «можно спорить лишь о том, насколько последовательно и искусно следует избранному методу переводчик или, наконец, о том, насколько в данном случае этот метод соответствует характеру подлинника и конкретному социальному заказу» [6, с. 108].

Используя классификацию С.Ф. Гончаренко и следуя технологии анализа перевода, детально проиллюстрированной М. Гаспаровым [5], анализируем перевод стихотворения «Aspens» Эдварда Томаса с точки зрения смыслового (что сказано), стилистического (как сказано) и прагматического (реакция читателя) тождества [6, с. 102].

Ироничный вывод М. Гаспарова – создателя технологии количественной оценки точности и вольности перевода, о том, что «самые точные переводы оказываются самыми безобразными, что впрочем, было и так ясно» [4], отнюдь не сводит на нет ценность методики, особенно в свете возрождающегося ныне интереса к количественной грамматике. Полагая, что «интереснее не количественная, а качественная, структурная перестройка текста» [4], М. Гаспаров начинает сопоставление с выявления коэффициента точности – процента сохраненных в переводе знаменательных слов от общего числа знаменательных слов подлинника, и коэффициента вольности – процента привнесенных слов. Следуя предложенной им схеме анали-

за, зададимся вопросом: «что теряет и что привносит переводчик?» при переводе первой строфы стихотворения «Aspens» на уровне формально-лексических соответствий.

Единицы ИТ	Наличие в ПТ	Единицы ПТ	Наличие в ИТ
day	-	июльский	-
night	-	ноябрьский	-
save winter	-	ветер	-
weather	-	хлесткий	-
inn	-	друг друга сменят	-
smithy	-	закон	-
shop	-	един	-
<b>aspens</b>	+	всякий час	-
<b>cross-roads</b>	+	бойкий	-
talk together	-	<b>перекресток</b>	+
<b>rain</b>	+	<b>дождь</b>	+
last leaves	-	не смолкает	-
fall	-	шепот	-
top	-	<b>осины</b>	+

Коэффициент точности составил 21,4%, коэффициент вольности – 78%.

Следует подчеркнуть, что в ходе практического анализа Гаспаров не отграничивает план содержания от плана выражения, указывая на объективные формальные трансформации и комментируя их функционально-прагматическое воздействие. Исследуя стихотворение Дмитрия Усова «Переводчик» [5], он иллюстрирует различия между «оригиналом» и «переводом» через следующие оппозиции: «покой – непокой», «реальность – подобие», «яркость – выцветание», «зрительный образ – отвлеченное понятие», «слуховой образ – предметная метафора», «цветовой зрительный образ – графический зрительный образ», «нарастание интенсивности – спад интенсивности», «межфразовый контраст – внутрифразовый контраст». Некоторые из них применимы к нашей паре текстов.

В ходе анализа первой строфы перевода (ПТ) обратимся к конкретным переводческим решениям по выбору лексических единиц, их формального соответствия и лексико-семантического тождества аналогичным единицам ИТ.

«Day and night» и «every weather» заменены на «июльский зной, ноябрьский ветер», идея противопоставления кардинально отличных друг от друга периодов времени сохранена, обе пары представляют вечность – непреходящую власть изменчивости, неизбежную конечность каждого элемента и непереносимость возвращения целого; оппозиция «покой – непокой» реализуется в замене нейтрального обобщенного «every weather» (отвлеченное обозначение времени, недифференцированная модальность, статичность) на оценочное «июльский зной, ноябрьский ветер хлесткий» (конкретный тактильный образ, динамика). Опускание «every weather» в какой-то мере компенсируется введением «всякий час», т.е. концепт «лю-

бого времени», репрезентирующего вечность, сохранен. Вместо развернутого описания конкретных строений «the inn, the smithy, and the shop», создающего ощущение покоя и размеренности, с которой читатель как бы последовательно окидывает взглядом перечисленные здания, в переводе появляется обобщение – «бойкий перекресток», что лишает картину частных деталей, по сути не дает ее увидеть, и привносит «непокой», динамику. Метафора «talk together» сменяется метафорой «не смолкает в шелесте» – слуховой образ сохранен и уточнен, поскольку «talk» – гипероним семантического поля, тогда как «шелест» – гипоним, причем поскольку шелест сопровождает движение листьев, становится ясно, что действие происходит не зимой; при этом персонажи меняются ролями – в ИТ говорят осины, а в ПТ не смолкает дождь.

В первой строфе ИТ продолжение первой строки – «save winter, every weather» – служит развитию идеи постоянства, но и «исключает из непрерывности» зиму, что перекликается с «talk together of rain, until their last leaves fall from the top» (3 и 4 строка). Т.е. именно листья осин говорят о дожде, пока они не опали, – в ПТ листья не упомянуты, и дождь выполняет более активную роль – не смолкает. В ПТ отсутствует упоминание о зиме, вместо него вводятся «июльский зной» и «ноябрьский ветер», то есть имплицитно зима все же не включена в описываемый период.

Противопоставление чередования природных циклов как сохранения изменчивости, перемежения противоположностей с одной стороны – и вечного разговора осин в ИТ имплицитно, тогда как в ПТ оно выражено более ярко: на лексическом уровне благодаря контрасту между «ветер хлесткий» и «бойкий перекресток» (динамика, движение, шум, энергия) и «шелестом осин» (слабость звука, умеренность движения), а на синтаксическом уровне благодаря введению союза «но».

Обратимся к метрическим характеристикам первой строфы оригинала и перевода. Оба стихотворения написаны пятистопным ямбом. Сохранено соотношение рифм – женская рифма у четных строк создает эффект многооточия, ожидания продолжения; мужская рифма у нечетных строк дает ощущение завершенности, окончания высказывания. В первой паре строк ИТ рифмующие слова – «weather», «together», в ПТ – «хлесткий», «перекрестке», впечатление постоянства в переводе исчезает, сменяясь ощущением динамики. Эффект конечности, порождаемый рифмующими словами второй пары строк ИТ – «shop», «top», сохраняется в паре «един», «осин» ПТ. Последовательность развертывания дискурса – от описания фона до описания события – соблюдена в переводе.

Обобщим результаты анализа полных текстов оригинала и перевода.

Многие лексические единицы ИТ не удалось воспроизвести в переводе с помощью формальных эквивалентов прежде всего в силу необходимости воссоздать ритмическую и метрическую структуру стихотворения – «чтобы сберечь ритмический уровень, переводчик может отбросить почтение к букве текста-источника» [10, с. 80]. Однако образы и концепты, сто-

ящие за «исчезнувшими» словами, переданы другими единицами, находящимися в отношениях концептуальной метонимии с единицами оригинала. Приведем несколько таких пар из разных строф:

(II) «the blacksmith's cavern» – «и молот вновь падет на наковальню», «the inn» – «постояльцы»;

(II) «The clink, the hum, the roar, the random singing» – «Лязг, взрывы смеха, гомон, вздох печальный»;

(III) «footless road», «empty as sky» – «пуста дорога»;

(IV) «ghostly room» – «виденьям прошлого, осколкам старины»;

(IV) «the bare moonlight or the thick-furred gloom» – «мохнатый сумрак, скользкий свет луны»;

(VI) «we cannot other than an aspen be» – «моей листвы»;

(VI) «were no house near» – «будь здесь пустырь».

Лексические единицы ассонансного словосочетания «night of nightingales» (IV строфа ИТ) не имеют формальных эквивалентов в ПТ, но ассонанс сохранен в предложении «Минувшему не минуть».

Стихотворение пронизано мотивом двойного противопоставления: череда природных циклов и естественное изменение городского ландшафта с одной стороны и вечный шепот осин – с другой. В первом элементе оппозиции также заключено противопоставление – ночь сменяется днем, буря – соловьиной ночью, вместо построенных человеком зданий однажды окажется пустырь. Итак, сама изменчивость неизменна. Неизменность изменчивого сопоставлена неизменности вечного. Общая идея противопоставления переключается с последней строфой стихотворения Шелли «Изменчивость»:

«Всего проходит краткая пора,  
И все возьмет таинственная чаша.  
Сегодня не похоже на вчера  
И лишь изменчивость непреходяща» [9].

В переводе удастся передать идею неизменно изменчивого иными средствами – названия зданий, где протекает суетная человеческая жизнь, – кузница, лавка, постоялый двор, заменены наименованиями людей – кузнец, постояльцы, что усиливает впечатление скоротечности жизни. В выборе звукоподражательных единиц – «the clink, the hum, the roar, the random singing» – также прослеживается противопоставление – более интенсивный звук (clink) сменяется приглушенным (hum), более грубый (roar) – гармоничным (singing). В ПТ наблюдаем то же чередование при отсутствии формальных лексических соответствий: «лязг, взрывы смеха, гомон, вздох печальный».

Второй основополагающий мотив стихотворения – ощущение безысходности от осознания тщеты и бренности существования, обреченность на вечную печаль. Повторяющееся обращение Эдварда Томаса к прозаическим объектам повседневности – кузнице, лавке, постоялому двору – сближает тональность текста с блоковским стихотворением «Ночь, улица, фонарь, аптека...» из цикла «Страшный мир», написанным в 1912 году и

знаменующим переломный этап в мировоззрении Блока – отказ от утонченного символизма, внимание к реальности бытия и понимание его бессмысленности. «Осины» и «Ночь, улица, фонарь, аптека» близки не только на хронологической шкале, но и на шкале внутреннего феноменологического времени авторов – личного безвременья и ощущения беспомощности перед лицом трагических событий эпохи. Не ставя целью подробное сравнение стихотворений, укажем на некоторые параллели между их формальными характеристиками, выступающими внешними маркерами феноменологического времени – при большей лаконичности стихотворения Блока (две строфы вместо шести у Томаса и четырехстопный ямб вместо пятистопного) для обоих характерна кольцевая композиция. У Блока она очевидна: первая («Ночь, улица, фонарь, аптека») и последняя («Аптека, улица, фонарь») строки практически идентичны. У Томаса более условна: «the inn, the smithy and the shop» впервые упомянуты во второй строке первой строфы, далее метонимически представлены единицами «hammer, shoe, and anvil» во второй, и в последний раз не полностью приведены в четвертой строфе: «A silent smithy, a silent inn». Но тема этих зданий включена в большую по объему тему – вечного шелеста осин, которым начинается и заканчивается стихотворение. Ландшафт Блока строго урбанистичен, тогда как ландшафт Томаса шире – он включает и объекты города, и элементы царства природы. Образы обыденных предметов в обоих стихотворениях становятся метафорами однообразного унылого круговращения, которое не преодолевается даже смертью. Замкнутость композиции отражает замкнутость времени и пространства, подчеркивает невозможность выйти за границы очерченного круга явлений и предметов и иллюзорность смысла человеческой жизни, усиливая ощущение безысходности. Перевод воспроизводит композиционный строй оригинала, то есть образы строений (точнее, их метонимические аналоги) упомянуты в начале и в середине, но не в конце.

Когнитивный диссонанс, отражающий «остающиеся различия между содержанием коммуникации на ИЯ и ПЯ» [2, с. 19], неизменно сопровождает движение к тождеству перевода и оригинала, приводя к «регулярной переоценке прежних результатов перевода» [2, с. 19]. Попытка такой переоценки предпринята в настоящей работе в форме реконструкции переводческого дискурса, основной смысловой единицей которого является «линейное отклонение, или рассуждение переводчика о контексте явления языка или культуры, завершающееся принятием переводческого решения» [2, с. 19].

Анализируемый перевод – одна из многих попыток достичь феноменологического тождества, обеспечивающего коммуникацию в мире ценности. Приводимый анализ – реконструкция пути переводчика, избравшего второй путь, описанный Эко, – путь выяснения «почему некоторые тропинки проходимы, а другие – нет» и путь поиска новых тропинок.

### Список литературы

1. Бэкон Ф. Фрэнсис Бэкон. Великое восстановление наук. Новый Органон. – [Электронный ресурс]: <http://lib.ru/FILOSOF/BEKON/nauka2.txt> (дата обращения: 1.11.2014).
2. Воскобойник Г.Д. Лингвофилософские основания общей когнитивной теории перевода: дис. ... д-ра филол. наук. – Иркутск, 2004. – 290 с.
3. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – 140 с.
4. Гаспаров М.Л. Записи и выписки. – М., 2000. – 387 с.
5. Гаспаров М.Л. С русского на русский: «Переводчик» Д.С. Усова // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. – Тарту, 1992. – С. 434–439.
6. Гончаренко С.Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика. – М., 1999. – Вып. 24. – С. 98–108.
7. Набоков В.В. Искусство перевода // Лекции по русской литературе. – М., 1996. – С. 389–397.
8. Набоков В.В. Правда и правдоподобие // Лекции по русской литературе. – М., 1996. – С. 411–423.
9. Шелли П.Б. Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия. – М., 1976. – С. 260–289.
10. Эко У. Сказать почти то же самое. – СПб., 2006. – 574 с.
11. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – М., 2002. – 288 с.
12. Hollis, M. Edward Thomas, Robert Frost and the road to war // The Guardian, Friday, 29 July, 2011. [Электронный ресурс]: <http://www.theguardian.com/books/2011/jul/29/robert-frost-edward-thomas-poetry> (дата обращения: 10.11.2014).
13. Longley, E. Roads from France // The Guardian, Saturday, 28 June, 2008. - [Электронный ресурс]: <http://www.theguardian.com/books/2008/jun/28/saturdayreviewsfeatres.guardianreview22> (дата обращения: 9.11.2014).

### **Специфика арабских и татарских зооцентрических паремий, отражающих положительные качества человека**

В статье описаны результаты комплексного сопоставительного исследования зооцентрических паремий татарского и арабского языков, отражающих положительные качества человека, в концептуально-семантическом и этнокультурологическом аспектах. В статье рассмотрены особенности мировоззрения татарского и арабского народов, которые проявляются в паремиях, демонстрирующих национально-культурную специфику арабской и татарской лингвокультур.

This article presents a comparative study of Tatar and Arabic proverbs that reflect positive qualities of a person in conceptual semantic and ethnic cultural aspects. The author discusses national peculiarity of Tatar and Arabic ideology, observed in the proverbs demonstrating the cultural identity of Arab and Tatar linguistic cultures.

Ключевые слова: татарские паремии, арабские паремии, лев, верблюд, волк, собака, сокол, орел, пчела, муравей, метафора, зооним.

Key words : Tatar proverbs, Arabic proverbs , lion, camel , wolf, dog , falcon, eagle , bee, ant , metaphor, zoonym.

Паремиология (от *греч.* *paroimia* – «пословица» и *logos* – «учение») – это раздел филологии, изучающий паремии – пословицы, поговорки и афоризмы. Существует множество определений этих видов паремий, однако, в нашей работе отметим лишь некоторые из них [3, с. 49]. М.А. Черкасский определяет паремии следующим образом: «Паремия – это минимальная единица надъязыкового семиотического яруса, обладающая свойствами клишированности, афористичности и сентенциозности» [6, с. 36]. По определению Г.Л. Пермякова, «паремии – это не что иное, как знаки определённых ситуаций или определённых отношений между вещами» [5, с. 26]. Аристотель определял пословицы как «метафоры, связывающие один класс с другим» [1, с. 130]. Сервантес полагал, что пословицы – это короткие изречения, выведенные из долгого опыта», а Бертран Рассел считал, что пословицы представляют «мудрость многих и остроумие одного» [2, с. 33].

Поговорка – краткое устойчивое выражение, преимущественно образное, не составляющее, в отличие от пословицы, законченного высказывания. Афоризм – краткое выразительное изречение, содержащее обобщающее умозаключение, но обладающее прямой мотивировкой значения (т.е. ему не свойственна переосмысленность) [3, с. 49]. Т.А. Шайхуллин пишет, что «паремии отражают этнокультурное сознание, под

которым понимается культурно обусловленный инвариантный образ мира, соотнесенный с особенностями национальной культуры и национальной психологии. В основе мировидения каждого народа находится система когнитивных схем и социальных стереотипов, определяющих этничность национального сознания как общества в целом, так и отдельного индивида» [8, с. 25]. Паремии (пословицы, поговорки и афоризмы) – малые жанры фольклора – занимают особое место среди разнообразных произведений устного народного творчества. Данные единицы характеризуются краткостью, устойчивостью формы, емкостью содержания, особым ритмическим строем и древностью происхождения. Сопоставительное изучение паремиологического фонда разноструктурных языков находится в зоне повышенного внимания исследователей, т.к. прежде всего позволяет выявить национальные и культурные особенности того или иного этноса [7, с. 119].

Арабский и татарский, как и другие языки мира, богаты пословицами и поговорками, которые передают от одного поколения к другому народную мудрость, взгляды на различные стороны жизни. Они одобряют у людей одни качества и осуждают другие, делая язык более метким, образным и выразительным. Этот жанр устного народного творчества составляет наследие человеческой мысли и опыта.

Пословицы и поговорки возникли в глубокой древности и с той поры сопутствуют народу во всем, на протяжении всей истории. Пословицы и поговорки являются самым любопытным жанром фольклора. Их изучали многие ученые разных уголков нашего земного шара, но они до сих пор остаются до конца не разгаданными. Под пословицами, в широком смысле, мы понимаем краткие народные изречения, имеющие поучительный смысл и передаваемые народом из поколения в поколение. Пословицы являются самостоятельными предложениями по форме, суждениями по содержанию и развернутыми метафорами по семантике. В иносказательной форме они подводят итог высказыванию и образно обобщают цель высказывания, формулируют оценочный или поучительный вывод из сказанного. Поговорка же в свою очередь – это широко распространенное образное выражение, которое не имеет обобщающего смысла и поучительной тенденции. Также их называют языковыми афоризмами. Пословицы и поговорки легко запоминаются, так как они имеют рифму. С уверенностью можно сказать, что их не вспоминают без повода и причины. Они всегда приходят нам на память при разговоре, к случаю. Также можно отметить, что пословицы и поговорки содержат прямой совет и подсказывают, как поступить в данной ситуации.

Источником пословиц и поговорок всегда была жизнь во всем ее бесконечном разнообразии. Они рождались в процессе осмысления народного опыта, с исключительной полнотой отражали мышления трудящегося человека и воина. Передаваясь из уст в уста, пословицы и поговорки шлифовались, совершенствовались, приобретая предельную точность, меткость и лаконичность. У каждого народа свои пословицы и поговорки, отражаю-

щие особенности его быта, исторической судьбы, национального самосознания.

Настоящее владение иностранным языком подразумевает умение говорить, пользуясь характерными для этого языка выражениями, фразеологическими оборотами. Пословицы и поговорки относятся к устойчивым фразеологическим оборотам и представляют собой особые единицы языка, которые характеризуются цельностью значения, устойчивостью лексического состава и синтаксической структуры. Пословицы и поговорки используются в речи готовыми, т.е. их надо знать в том виде, в каком они установились в языке, и с тем значением, которое закрепилось за ними.

Знакомясь с фольклором различных народов, нельзя не обратить внимание на наличие схожих, а подчас и полностью совпадающих пословиц, что, с одной стороны, может указывать на общность человеческого опыта, а с другой, может являться следствием взаимопроникновения различных культур.

Пословицы, поговорки и афоризмы, репрезентирующие внутренний мир человека и духовные процессы метафорами и аллегориями, обозначающими мир фауны, относятся к зооцентрическим паремиям. Пословицы и поговорки арабского и татарского языков нередко содержат образы животных. Например, в татарском языке: үтез кебек көчле (*силен как бык*); арыслан шикелле кыю (*смел как лев*), в арабском: GHABIY MITHLU L- ĤIMAR (*глупый как осел*). Внутри каждой из этих культур существуют ассоциации, связанные с образами различных животных. Так, для носителя татарской культуры заяц является символом трусости, лиса – хитрости, лев – смелости и мужества. Т.А.Шайхуллин отмечает, что «в пословицах про родителей и детей реализуется зоосемическая метафора. Следует отметить, что действует глубинная метафорическая схема: сходство детей и родителей видится через обязательное сходство животных и их детёнышей» [10, с. 217]. Например, данное явление следующим образом прослеживается в пословицах и поговорках исследуемых языков:

Ар.:

IBNU L-WAZZI 'AWWĀMUN [9, с. 157] – *сын гуся – пловец,*

HADHA SH-SHIBLU MIN DHĀKA L-ASAD [9, с. 157] – *этот львенок от того льва.*

Тат:

Каргадан сандугач тумас [4, с. 596] – *от вороны соловей не рождается,*

Ат биядән туа [4, с. 723] – *коня рождает лошадь.*

Поведение животных, ставших символами того или иного свойства характера или особенности поведения – смелости, трусости, хитрости или отваги, в рамках пословиц и поговорок отождествляется с поведением человека. Например, в татарском языке выражение *сарык тиресен ябынган бүре* (*волк в овечьей шкуре*) подразумевает злонамеренные действия человека, прикрывающегося внешней добродетелью. А в арабском фольклоре в отношении трусливого человека, стремящегося спрятаться за

показной смелостью поступков, используется пословица: LĀBIS FARWA L-ASAD (*одет в шкуру льва*).

Частотность упоминания в пословицах и поговорках того или иного животного напрямую зависит от фауны, окружающей человека. Логично предположить, что в фольклоре народа, проживающего в средней полосе, чаще будут встречаться образы традиционно населявших эти регионы животных – волка, лисы, медведя и т.д., а пословицы и поговорки жителей пустынных мест, вероятно, будут включать образы верблюда, шакала и т.д.

Как уже было сказано выше, паремии либо порицают, либо одобряют поступки человека. Стоит отметить, что среди арабских и татарских паремий с зооцентризмами, пословицы и поговорки, отражающие отрицательные качества человека встречаются наиболее чаще, чем паремии о положительных качествах.

И арабы, и татары издревле считались воинственными народами, повидавшими бесконечное количество сражений. В паремиях с зооцентризмами храбрость и смелость мужчины, силу воина чаще всего олицетворяют лев или тигр.

Ар.:

ASHADDU IQDĀMAN MINA L-ASAD [11, с. 64] – *храбрее льва*;

ASHADDU MINA L-ASAD [11, с. 64] – *сильнее льва*;

A'AZZU MIN ANFI L-ASAD [11, с. 63] – *дороже, чем нос льва*;

AKRAM MINA L-ASAD [11, с. 63] – *щедрее льва*;

A'AZZU MINA N-NAMIR [14, с. 308] – *дороже тигра*;

LABISTU LAHU JILDA N-NAMIR [14, с. 308] – *я одел его в тигровую шкуру (так говорят об очень дорогом человеке, о ком сильно заботятся)*.

Тат.:

Арслан бәйдә торса да эт булмас, арслан булыр [4, с. 637] – *лев даже на привязи не будет собакой, а останется львом*;

Арсланга атлансаң, камчың кылыч булсын [4, с. 637] – *если сел верхом на льва, пусть твой хлыст будет саблей*;

Арслан киек үз каршысында тау барга кайгырмас [4, с. 637] – *лев не переживает из-за горы на его пути (т.е. сильный человек не боится препятствий)*;

Арыслан хәлдән тайса да, бер сарыклык көче бар [4, с. 638] – *даже если совсем выбился из сил, лев сможет одолеть одну овцу*;

Арыслан юлбарыстан качмас [4, с. 638] – *лев не бежит от тигра (смелый и сильный не боится достойного противника)*.

Такой хищник как волк в татарских и арабских паремиях выступает в роли жадного и злобного существа. В них отмечены хитрость, стайное поведение и хищная природа этого животного. Но также, хоть и в малом количестве, встречаются пословицы и поговорки, где это животное олицетворяет вольнолюбивого, непокорного, верного и выносливого человека.

Ар.:

ABARRU MINA DH-DHIӨBİ BIWALADIHI [12, с. 155] – *вернее, чем волк к своему чаду;*

AĤDHARU MINA DH-DHIӨB [12, с. 157] – *осторожнее волка;*

AĤWALU MINA DH-DHIӨB [12, с. 157] – *косой как волк (т.е. смотрит по сторонам и все хорошо видит);*

AŞAĤĤU MINA DH-DHIӨB [12, с. 157] – *здоровее, чем волк;*

ANSHATU MINA DH-DHIӨB [12, с. 158] – *активный как волк;*

AYQAŹ MINA DH-DHIӨB [12, с. 158] – *умнее волка;*

ABARRU MINA DH-DHIӨB [12, с. 158] – *верный как волк;*

A'AQQU MINA DH-DHIӨB [12, с. 158] – *непокорный как волк.*

Тат.:

Бүре ачка түзәр коллыкка түзмәс [4, с. 645] – *вок вынесет голод, но не рабство;*

Бүре бәйләүгә күнмәс, әйдәүгә килмәс [4, с. 646] – *волка на цепь не посадишь, окликнешь – не подойдет;*

Бүрегә көтүче булу юк [4, с. 646] – *на волка нет пастуха;*

Бүре үз ризыгын үзе табар [4, с. 649] – *волк сам себе пропитание находит.*

Собака в большинстве случаев олицетворяет скандального и злого человека. Ее сравнивают с алчностью, жадностью. Среди татарских и арабских паремий можно встретить лишь единицы, где это домашнее животное упоминается с хорошей стороны.

Тат.:

Эт – вафа [4, с. 675] – *собака – преданность;*

Эткә томай төшми [4, с. 678] – *собака не болеет и насморком;*

Эткә үлем тими [4, с. 678] – *собаку смерть не берет.*

Ар.:

ABŞARU MINA L-KALB [14, с. 50] – *зоркий как собака;*

AĤRASU MINA L-KALB [14, с. 50] – *сторожит лучше собаки;*

ASMA'U MINA L-KALB [14, с. 51] – *слух как у собаки;*

ASHJA'U MINA L-KALB [14, с. 51] – *храбрее собаки;*

ASHKARU MINA L-KALB [14, с. 51] – *благодарнее собаки;*

ASHAMMU MINA L-KALB [14, с. 51] – *нюх лучше, чем у собаки;*

ATWA'U MINA L-KALB [14, с. 51] – *послушнее собаки.*

Арабского или татарского воина невозможно представить без его верного спутника – коня. Конь (лошадь) в пословицах и поговорках является олицетворением мужества, выносливости, честного имени и средства достижения цели.

Ар.:

ASHHARU MINA L-FARASI L-ABLAQ [12, с. 334] – *прославленное, чем лучший скакун;*

ABŞARU MINA L-FARAS BAYHMAӨ [12, с. 334] – *зоркий как породистый конь;*

AJRA MIN FARAS [12, с. 335] – *быстрее, чем конь;*

ATWA'U MIN FARAS [12, с. 335] – *послушнее коня;*

A'DA MIN FARAS [12, с. 335] – *быстрее коня.*

Тат.:

Айгыр өерен ташламас [4, с. 722] – *конь свой табун не бросит;*

Атның хакы олы, айгырның даны олы [4, с. 723] – *у лошади велика цена, а у коня – слава;*

Авыр йөкне ат тартыр [4, с. 726] – *за тяжелый груз возьметя лошадь;*

Агым судан ат кичәр [4, с. 726] – *конь и реку перейдет;*

Ат баскан эзеннән кайтмас [4, с. 729] – *конь не сойдет со своего пути (т.е. достойный мужчина не откажется от своих слов);*

Яхшы атка таш та жиңел [4, с. 748] – *хорошей лошади и камни возить не тяжко;*

Аргымак алын бирмәс [4, с. 751] – *скакун никого не пропустит (вперед себя);*

Аргымак ат юл башлар [4, с. 751] – *скакун всегда пойдет первым;*

Чабышкы майданда чапмый тынмас [4, с. 754] – *скакун не сможет без скачек.*

Испокон веков верблюды являлся (и является) незаменимым помощником у арабов. Они считают это животное самым красивым на свете. Немало пословиц и поговорок сложилось у арабов об этом чудесном животном, являющимся для них олицетворением красоты, богатства, скромности, смиренности и мужества. Например: AŞAĤĤU MIN 'AYRI L-FALĀTI – *здоровее верблюда пустыни* (так как верблюды почти никогда не болеют) и т.д. Среди татарских паремий, образ верблюда, как олицетворение положительных качеств человека, не выявлен. Также зооним медведь не отражает кроме как отрицательные черты характера человека. Исключением является арабская поговорка: ASMA'U MIN DUBB [11, с. 96] – *слух лучше, чем у медведя*. Образ обезьяны также отражает преимущественно отрицательные качества человека, как глупость, невоспитанность, уродство. Но встречаются редкие исключения.

Ар.:

ATHBATU MIN QIRĀD [12, с. 415] – *цепкий как обезьяна;*

ASMA'U MIN QIRĀD [12, с. 415] – *слух лучше, чем у обезьяны;*

AŞBARU 'ALA L-JŪ'I MIN QIRĀD [12, с. 415] – *терпелив к голоду как обезьяна.*

В татарских же паремиях зооним обезьяна почти не упоминается. Это можно объяснить тем, что это животное не обитает в средней полосе.

Образ свиньи, как правило, вызывает у мусульманских народов презрение и в основном является олицетворением мерзкого человека.

Единственная поговорка-исключение: ABKARU MIN KHINZĪR [12, с. 67] – *ранний как свинья* (просыпается раньше, чем свинья).

В арабских паремиях часто встречаются образы таких птиц, как сокол и орел, олицетворяющих храбрость, мужество и долголетие.

ŠAQR YALŪDHU ĤAMĀMA BI L-'AUSAJ [112, с. 550] – *сокол хватает голубя (добычу) на лету;*

AŠYADU MINA Š-ŠAQR [12, с. 550] – *лучше в охоте, чем сокол;*

ABŠARU MINA Š-ŠAQR [12, с. 550] – *зоркий как сокол;*

AKHLAFU MINA Š-ŠAQR [12, с. 550] – *всегда впереди, как сокол;*

ŠAQR LA TAŠĪDUK [112, с. 550] – *тебя даже сокол не поймают;*

ABŠARU MIN NISR [14, с. 257] – *зорче орла;*

A'MARU MIN NISR [14, с. 257] – *долгожитель, как орел;*

MA RAӨYTU ŠAQRAN YURŠĪDUHU KHARAB [12, с. 550] – *я не видел, чтобы орел строил гнездо на развалинах* (т.е. достойный человек будет сараться жить в достойных условиях). Татарский эквивалент этой поговорки: Бөркетнең оясы биек ташта булыр [4, с. 607] – *орлиное гнездо – на высоких скалах.*

Голубь в паремиях о положительных качествах человека встречается реже:

ASHJA MIN ĤAMĀMA [11, с. 511] – *воркует (красиво) как голубь;*

AHDA MIN ĤAMĀMA [11, с. 511] – *красивая походка как у голубя;*

ARAQUU MIN SAJ'I L-ĤAMĀMI L-GHADWI WA R-RAWĀĤ [11, с. 511] – *нежнее, чем воркование голубя (когда он ходит вперед-назад).*

Среди домашних птиц можно отметить образ петуха, отражающий некоторые положительные качества.

Ар.:

AĤSANU MINA D-DĪK [11, с. 97] – *лучше петуха;*

AŠFA MIN 'AYNI D-DĪK [11, с. 97] – *чище, чем глаз петуха;*

ASKHA MIN DĪK [11, с. 98] – *щедрее петуха;*

ASHJA'U MIN DĪK [11, с. 98] – *храбрее петуха.*

В татарских и арабских паремиях нередко встречаются и образы насекомых. Например, муравьи и пчелы олицетворяют такие положительные качества, как единство, трудолюбие и сила.

Тат.:

Кырмакскдан гыйбрэт ал, яздан кышны каршыла [4, с. 554] – *учись у муравья – готовься к зиме уже с весны;*

Кырмакск тэвәккәл булыр [4, с. 554] – *муравей бывает мужественным;*

Кырмакск улемнән курыкмас [5, с. 555] – *муравей смерти не боится;*

Кырмакск чикерткәне жиңәр [4, с. 555] – *муравей и кузнечика победит.*

Ар.:

AJMA'U MIN NAMLA [14, с. 308] – *сплоченнее, чем муравьи;*

AḌBATU MIN NAMLA [14, с. 309] – *точнее, чем муравей;*

AQTAFU MIN NAMLA [14, с. 309] – ловкий как муравей (подбирает все полезное, что встречается на пути);

AQWA MIN NAMLA [14, с. 309] – сильнее, чем муравей;

AKSABU MIN NAMLA [14, с. 309] – трудолюбивее, чем муравей;

AKHFA MIN DAVĪBI N-NAML [14, с. 309] – незаметный как муравьиные шажки.

Тат.:

Балкорты берсе өчен берсе үләр [4, с. 556] – пчелы умрут друг за друга;

Балкорты янында балга батарсың [4, с. 556] – рядом с пчелой намажешься медом.

Ар.:

ARAQQU MIN RĪQI N-NAĤL [14, с. 243] нежнее, чем пчелиная слюна;

AŞFA MIN JANA N-NAĤL [14, с. 243] – чище, чем пчелиный мед;

AŞNA'U MIN NAĤL [14, с. 243] – искуснее, чем пчела.

Лингвокультурологические исследования дают возможность осуществления когнитивного подхода к исследованию пословиц и поговорок с целью выявления их этнокультурной специфики. Паремии являются отражением народной идеологии, развивающейся под влиянием ряда факторов. Разные языки акцентируют внимание на различные аспекты одного и того же явления, в чем проявляется национально-культурная специфика народа. Система образов, отражающихся в паремиологическом фонде языка, тесно связана с материальной и духовной культурой данной языковой общности, что свидетельствует о ее культурно-национальном опыте и традициях.

Сопоставительное исследование паремий разносистемных языков безусловно является чрезвычайно важным, так как именно сопоставительная паремиология является ценнейшим и наиболее достоверным источником сведений о культуре и менталитете народа, отражающих его представления о морали, фольклорных обычаях и традициях.

Пословицы и поговорки, отражая жизнь человека, накопленный опыт и мировоззрение, предлагают для исследователя плодотворную почву для всестороннего изучения – не только лингвистического, но и этнографического. Пословицы и поговорки «насыщают» речь, делая ее более красочной и яркой, придавая ей выразительность и весомость, так как апеллируют к народной мудрости. Касаясь всех сфер человеческой жизни, они бережно хранят в себе память поколений и их опыт.

#### Список литературы

1. Аристотель. Риторика. – М., 2000. – 214 с.
2. Дандис А. О структуре пословицы // Паремиологический сборник. Пословица. Загадка. (Структура, смысл, текст) / АН СССР, Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1978. – С. 13–34.

3. Закиров Р.Р. Особенности перевода арабских паремий на русский язык / Р.Р. Закиров // Филология и культура. Серия «Филологические науки. Лингвистика». – Казань. – 2013. – № 1 (№31) – С. 49–52.
4. Исанбет Н. Татарские народные пословицы. – Казань, 1959. – Т. 1. – 915 с.
5. Пермяков Г.Л. Избранные пословицы и поговорки народов Востока. – М.: Наука, 1968. – 376 с.
6. Черкасский М.А. Опыт построения функциональной модели одной частной семиотической системы (пословицы и афоризмы) // Паремиологический сборник. Пословица. Загадка. (Структура, смысл, текст) / АН СССР, Ин-т востоковедения. – М.: Наука, 1978. – С. 35–52.
7. Шайхуллин Т.А., Омри А. Моделирование когнитивно-смысловой организации русских и арабских паремий, включающих лексемы «семья» и «дом» // Филология и культура. Серия «Филологические науки. Лингвистика». – Казань, 2013. – № 1(№ 31). – С. 119–123.
8. Шайхуллин Т.А. Русские и арабские паремии с компонентом-наименованием родственных отношений: концептуально-семантический и этнокультурный аспекты: дис. ... д-ра филол. наук. – Казань, 2012. – 380 с.
9. Шайхуллин Т.А. Словарь русских и арабских пословиц, поговорок и афоризмов «родственные отношения». – Казань: Российский исламский институт, 2012. – 338 с.
10. Шайхуллин Т.А. Языковая вербализация отношений между родителями и детьми в русских и арабских паремиях // Вестн. Ленингр. гос. ун-та им. А.С.Пушкина. Сер. филология. – СПб., 2012. – № 2. – Т. 1. – С. 214–222.
11. MU'JAMU L-AMTHAL AL-'ARABIYYA. TAΘLĪF RIYAḌ 'ABD EL-ĤAMID MURĀD. 1986. EL-JUZΘU L- AWWAL.
12. MU'JAMU L-AMTHAL AL-'ARABIYYA. TAΘLĪF RIYAḌ 'ABD EL-ĤAMID MURĀD. 1986. EL-JUZΘU TH- THĀNI.
13. MU'JAMU L-AMTHAL AL-'ARABIYYA. TAΘLĪF RIYAḌ 'ABD EL-ĤAMID MURĀD. 1986. EL-JUZΘU TH- THALITH.
14. MU'JAMU L-AMTHAL AL-'ARABIYYA. TAΘLĪF RIYAḌ 'ABD EL-ĤAMID MURĀD. 1986. EL-JUZΘU R - RĀBI'.

## **Современные приемы в методике преподавания иностранных языков**

В статье подробно описываются основные методические приемы, используемые в системе преподавания иностранных языков, в том числе русского как иностранного. Рассмотрены как широко известные приемы (визуальные средства, проектная деятельность, работа с текстом), так и приемы, появившиеся в результате развития информационных технологий (социальные сети, электронная почта).

In the article the main methodical techniques are described which are used in the system of teaching of foreign languages including the Russian language as a foreign language. Both the widely known receptions (visual means, project activity, work with the text) and the receptions which appeared as a result of the development of information technologies (social network, e-mail) are considered.

Ключевые слова: методика преподавания, русский язык как иностранный, методические приемы, средства обучения, интернет–ресурсы.

Key words: technique of teaching, Russian as a foreign language, methodical receptions, means of training, Internet resources.

«Иностранный язык – это крепость, которую нужно штурмовать со всех сторон одновременно: чтением газет, слушанием радио, просмотром недублированных фильмов, посещением лекций на иностранном языке, проработкой учебника, перепиской, встречами и беседами с друзьями – носителями языка» (Като Ломб). Выбор данного эпиграфа к статье не случаен. Изучение иностранного языка – задача сложная, но решаемая, а методические приемы, используемые в решении поставленной задачи, разнообразны.

Методика преподавания русского языка как иностранного в качестве самостоятельной педагогической дисциплины существует достаточно длительный период времени. Известно, например, что изучающие русский язык европейцы еще в XVII веке совершали поездки на Русь, где проживали в русских купеческих семьях с целью овладения языком, однако говорить о методических приемах в тот промежуток времени, конечно же, не приходится. Можно лишь усмотреть практическую составляющую в обучении языкам. Безусловно, из века в век методика преподавания языков совершенствовалась, создавались первые учебники для иноязычных обу-

чающихся, грамматики, но с большой вероятностью можно утверждать, что с момента, когда предпринимались первые попытки теоретического обоснования методики преподавания иностранных языков (вторая половина XVIII века) и по настоящее время активно развивались два основных направления: практический и грамматико-переводной. И если на протяжении многих лет грамматико-переводной метод преподавания иностранных языков был ведущим, основным, то с развитием современных технологий на смену ему пришли иные подходы, один из которых так называемый коммуникативный метод обучения. Именно живое общение является той основой, что позволяет «заговорить» на изучаемом иностранном языке. Однако, как отмечает Л.С. Крючкова, без формирования грамматической компетенции «невозможно или затруднительно формирование речевой деятельности на изучаемом иностранном языке», а «чтобы грамматическая компетенция была сформирована, иностранный учащийся должен практически овладеть языковыми средствами и использовать их в речевой деятельности» [4, с. 213].

Исходя из этого положения, считаем, что современные приемы, используемые в обучении иностранным языкам, должны быть направлены, с одной стороны, на развитие коммуникативных компетенций, а с другой – грамматических компетенций (на сознательное освоение языковой системы изучаемого языка). Сочетание обозначенных путей позволит обучающемуся совершенствовать морфологические и синтаксические навыки построения высказывания в процессе речевой деятельности на иностранном языке, а значит, будет достигнута основная цель – эффективное общение на изучаемом языке. Безусловно, цель обучения может быть достигнута, если у обучающегося имеется желание использовать приобретенные знания и сформированные умения и навыки. Следовательно, педагогу необходимо подобрать те приемы обучения иностранному языку, которые будут мотивировать обучающегося эффективному общению, учитывая при этом, что овладение иностранным языком будет осуществляться в языковой среде с одновременной опорой на грамматическую систему изучаемого языка. Согласно «Толковому словарю терминов методики обучения иностранным языкам», прием – конкретные действия и операции преподавателя, цель которых передать знания, формировать навыки и умения, стимулировать учебную деятельность учащихся для решения частных задач процесса обучения [5, с. 79], по-иному, это конкретные способы решения учебных задач. В настоящее время в методике преподавания иностранных языков применяются такие приемы, как учебный проект, презентации, визуальные средства, работа с текстом, коммуникативные ресурсы, смарт технологии и многое другое. Остановимся более подробно на некоторых из них.

1. Визуальные средства обучения. Визуальные средства играют важную роль в процессе обучения иностранным языкам. И. П. Павлов, в своем учении о двух сигнальных системах говорит о том, что у человека все яв-

ления действительности отражаются в мозге, во-первых, в форме ощущений, представлений, впечатлений (первая сигнальная система, свойственная как человеку, так и животным), во-вторых, в форме особых условных знаков — слов, которые и составляют вторую сигнальную систему действительности, свойственную лишь человеку: «Анализ и синтез, осуществляемый корой больших полушарий головного мозга, в связи с наличием второй сигнальной системы касается уже не только отдельных конкретных раздражителей, но и их обобщений, представленных в словах» [1]. Таким образом, именно слова становятся эквивалентами зрительных, слуховых и иных образов, способствуют возникновению речи и языков.

По мнению психологов, основная часть информации, получаемой человеком в процессе обучения, воспринимается посредством зрения. Языковой материал не является исключением, так как визуальные средства становятся «зрительно-смысловой опорой для введения, активизации и закрепления языковых единиц, являясь связующим звеном между смысловой и звуковой стороной слова» [6, с. 39]. Л.С. Крючкова считает, что объяснение нового материала должно базироваться на совместном визуальном чтении текста — печатного или электронного, и на сопровождении этого текста таблицами, рисунками, графиками, фотографиями, презентациями [4, с. 216]. Иллюстрация может стать своего рода «опорным конспектом», позволяя повторить как лексику, так и грамматическую структуру предложений. По мнению Н.В. Мошинской, работа учащегося становится более мотивированной, если в одном зрительном поле существуют и текст, и иллюстрация к нему, что создает единое информационное поле изучаемого материала [6, с. 39]. Конечно, перед учащимся возникает достаточно сложная задача: необходимо провести параллель между зрительным образом и лексическим материалом. Однако, если смысловые связи найдены, использованы необходимые лексико-грамматические формы, то можно считать, что решена основная задача — учащийся начинает выстраивать собственное высказывание.

2. Учебная проектная деятельность. Согласно положениям Е. С. Полат, метод проектов — это способ достижения дидактической цели через детальную разработку проблемы (технология), которая должна завершиться вполне реальным, осязаемым практическим результатом, оформленным тем или иным образом, ориентированный на самостоятельную деятельность учащихся — индивидуальную, парную, групповую, которую учащиеся выполняют в течение определенного отрезка времени [7]. Безусловно, данный методический прием нельзя отнести к современным (он разработан в первой половине XX века на основе прагматической педагогики Джона Дьюи), однако в настоящее время в связи с развитием информационных технологий и широким использованием компьютерных технологий проектная деятельность становится особенно актуальной в методике преподавания иностранных языков, тем более что у учащихся име-

ются навыки работы с компьютерными программами вне зависимости от знания изучаемого языка.

Однако использование данного приема предусматривает определенный алгоритм действий, который разрабатывается под непосредственным руководством педагога. Во-первых, необходимо определить проблему, над которой и будут работать учащиеся (полагаем, что круг проблем можно связать с формированием культурологической компетенции), обсудить, где и как будет осуществляться поиск информации, решить, как будут оформлены конечные результаты (защита презентаций, творческий отчет и др.). Во-вторых, сам процесс сбора, систематизации и анализа полученных данных; в-третьих, подведение итогов, оформление результатов, их презентация, выводы.

Если основное назначение учебной проектной деятельности заключается в возможности учащихся самостоятельного приобретать знания в процессе решения поставленных перед ними задач, значит, проектная деятельность вырабатывает у учащегося умение самостоятельного поиска информации, расположения этой информации в определенной последовательности, а главное – представление ее в доступном виде, например, в виде презентации. И если поиск информации сопровождается работой с иностранными текстами, а, следовательно, расширением словарного запаса, углублением знаний грамматической системы языка, то подготовка презентации сопровождается отбором материала, необходимого для включения в презентацию, подбором иллюстраций, а главное – подготовкой собственного высказывания. Такой прием, как проектирование, позволяет учащемуся не просто приобретать знания и опыт исследовательской деятельности, но формировать прочные грамматические и коммуникативные навыки в используемом языке. Как отмечает Т.А. Шайхуллин, данный прием «предполагает не навязывать учащемуся лингвистическое знание, а помочь ему родиться и развить его. Процесс обучения языку должен быть процессом его открытия, процессом исследовательским и экспериментальным» [11, с. 17].

3. Работа с текстом. Полагаем, что одним из эффективных приемов работы является анализ текста, так как именно текст «обладает познавательной и воспитательной ценностью, содержит большие возможности для работы над языком, служит стимулом для развития речевых умений на изучаемом языке» [9, с. 47]. Главное методическое предназначение текста – быть основой для формирования, развития и совершенствования всех речевых умений. Полагаем, что на начальном этапе формирования навыков устной речи усвоение материала во многом зависит от образцовости текста: содержание предлагаемого текста должно строго соответствовать тем конкретным коммуникативным задачам, которые необходимо решить в ходе его анализа. Первоначально предложенные тексты должны иметь небольшой объем, содержать незначительное количество новых (непонят-

ных) слов, представлять общелитературный язык. Целью обучения является формирование таких речевых умений:

1) пересказать текст, сделать описание, сообщение на заданную тему, составить рассказ;

2) логически последовательно раскрыть заданную тему;

3) обосновать правильность своих суждений, включая в свою речь элементы рассуждения, аргументации.

Для того чтобы добиться поставленной цели педагогу необходимо решить следующие задачи: подобрать языковой и наглядный материал; определить трудности, которые могут возникнуть у студентов при первом прочтении текста (новые слова, имена, даты), подготовиться к их пояснению; составить четкий план работы в аудитории (работа с текстом; постановка вопросов с целью раскрытия содержания текста; создание языковой базы; устное выполнение задания (сначала коллективно, затем индивидуально); письменная работа в течение 5–10 минут; обсуждение работ (раскрытие темы, последовательность изложения и т. п.).

В качестве примера работы с текстом приведем материалы, описывающие мечеть Кул-Шариф, построенную в 2001 году в г. Казань. Текст небольшой по объему (158 слов), адаптирован по уровню знания языка (студенты второго года обучения исламского вуза). Данный текст был представлен нами на Международной конференции «Иноязычное образование в современном мире», Москва, 2014 год).

*Казанская мечеть Кул Шариф – самая большая мечеть в Европе. Внутреннее пространство мечети рассчитано на полторы тысячи человек, на площади перед ней смогут разместиться еще десять тысяч. Высота купола – 39 метров, минаретов – 57 метров. Они уступают по высоте символу Казанского Кремля – башне Сююмбике – всего 2 метра – так было определено изначально.*

*В основе планировки мечети – комбинаторный знак мусульманской конфессии «бисмилла»: два квадрата, пересекающиеся под углом в 45 градусов. Многоминаретность здания возвращает нас к легенде о восьмибашенной мечети ханского кремля, главный купол напоминает «казанскую шапку» – корону казанских ханов. Используется древнебулгарский знак возрождения и процветания – тюльпан.*

*Для создания внутреннего интерьера использованы лепнина, позолота, витражи, мозаика, шамаили. На куполе внутри мечети Кул Шариф арабской вязью начертана сура Корана «Ихлас», на стенах повторены все 99 имен Аллаха, на шамаилях перечислены имена всех пророков, от Адама до Мухаммеда.*

*Комплекс мечети Кул Шариф – не только культовый, но и культурно-просветительный и научный центр. В его состав входят библиотека, музей древней рукописи и исламской культуры Поволжья.*

После прочтения текста решаем следующие задачи.

1. Читаем первый абзац текста, поясняем, почему мечеть Кул Шариф считается самой большой в Европе.

2. Рассказываем о том, что относится к внешнему облику мечети.

3. Рассказываем, что говорится о внутреннем интерьере, записываем при этом слова, словосочетания и/или целые предложения.

4. Передаем содержание текста, используя замену слов.

5. Располагаем пункты плана, данного на доске, в соответствии с логикой изложения материала в тексте.

6. Называем слова, которые употребляются для обобщения сказанного или указывают на заключение, выводы.

7. Выбираем и записываем ключевые слова для передачи основного содержания.

8. Просматриваем список предложений и фраз, оформляющих монологическую речь (вводные фразы, средства обращения к адресату, средства связности и т. д.) и подбираем подходящие к каждому пункту плана или тезису высказывания.

9. Составляем план к рассказу о мечети Кул Шариф, используя имеющийся материал, размышляем, где уместно ввести сведения о сеиде Шарифколе, об истории мечети, чтобы не нарушить логику изложения.

В качестве домашнего задания предлагается следующая работа.

1. Составьте письменный пересказ текста. Выберите для этого 7–8 предложений, передающих основное содержание текста. Добавьте к ним фразы речевого оформления монологического высказывания.

2. Подготовьте монологическое высказывание с использованием текстовых материалов для определенной ситуации общения.

Главная цель такого занятия состоит в формировании умений чтения и понимания текстов и развития устной речи на основе анализа текста. При этом акцент должен обязательно делаться на связность и логическую последовательность высказывания.

Говоря о работе с текстом, трудно не остановиться на вопросе использования пословиц и поговорок в системе обучения иностранным языкам. Паремии являются одним из эффективных средств обогащения лексики, ведь они несут в себе страноведческую информацию, позволяют удовлетворить познавательный интерес студентов. По мнению Т.А. Шайхуллина, социально значимые жизненные ситуации и определенные модели поведения человека в них отражают национальную иерархию ценностей, влияние на которую оказывает и конфессиональная принадлежность языковой личности [12, с. 10]. Изучение иностранного языка всегда сопровождается постижением национальных особенностей, а пословицы и поговорки как ничто другое отражают национальную специфику изучаемого языка. Практика работы с иностранными студентами показывает, что знакомство на занятиях с пословицами и поговорками позволяет отработать употребление некоторых форм глагола-сказуемого (в обобщённо-личных предло-

жении употребление формы 2-го лица единственного числа, например: *Без труда не вынешь и рыбку из пруда*; формы повелительного наклонения, например: *Береги честь смолоду!*); сравнительной степени прилагательных и наречий (*Старый друг лучше новых двух*; *В гостях хорошо, а дома лучше*) [8] и пр. Полагаем, что в системе обучения языкам необходимо составление краткого словаря-минимума паремий, отражающих, с одной стороны, грамматические формы отдельных частей речи, лексический минимум для студентов определенного уровня обучения (базовый, продвинутой и др.), с другой – страноведческий, культуроведческий минимум с учетом того же уровня обучения.

4. Использование социальных сетей. С развитием высоких технологий на помощь преподавателю пришли и широкие возможности, связанные с ресурсами сети Интернет. Федеральные государственные стандарты 3-го поколения предполагают компетентностный подход в подготовке бакалавров и магистров, в свою очередь, некоторые компетенции, представленные в ФГОС, напрямую связаны с использованием глобальной сети, умением осуществлять языковую, межличностную и межнациональную письменную и устную коммуникацию (включая Интернет-коммуникацию) в избранной сфере профессиональной деятельности [10, с. 190].

Новые образовательные реалии требуют от преподавателя и новых приемов в обучении иностранным языкам. Например, использование социальной сети – интерактивного многопользовательского веб-сайта, где объединяются группы людей, имеющих общие интересы. В нашем случае, группы людей, изучающих иностранный язык. Использование социальных сетей в качестве приема в обучении иностранному языку поможет сформировать базу данных для конкретных учебных целей (усвоения нового материала, внутрисеместрового контроля и др.). Социальная сеть, точнее, группа в социальной сети, позволит преподавателю размещать лексические минимумы, грамматические конструкции, тексты, опубликовывать задания, тестовые материалы, давать ссылки на словари или иные Интернет-ресурсы, контролировать выполнение заданий, даст возможность студентам общаться на изучаемом языке, совершенствовать навыки письма и чтения.

С.С. Хромов предлагает использовать в системе приемов обучения иностранным языкам (в частности, русскому как иностранному) относительно новую форму письменной коммуникации – электронную почту, поскольку именно «электронная почта позволяет перевести обучение из условно речевой сферы на уровень реальной коммуникации» [10, с. 192]. Представляется, что, как и социальные сети, электронная почта позволит совершенствовать обучающимся нормы письменной речи, навыки чтения.

Полагаем, что использование ресурсов классического Интернета дает широкие возможности для преподавания грамматики, лексики, фонетики, для обучения всем видам речевой деятельности (слушанию, чтению, письму, говорению), а использование таких коммуникативных технологий, как

форумы, чаты в социальных сетях будут востребованы в системе традиционных приемов и способов обучения иностранцев русскому языку.

Таким образом, применение современных приемов в обучении иностранным языкам побуждает к творческому поиску не только студентов, изучающих языки, но и преподавателей, а в целом обеспечивает достижение главной цели – получение прочных знаний в сфере языковой коммуникации.

#### Список литературы

1. Бойко Е. И. Механизмы умственной деятельности. (Динамические временные связи). – М.: Педагогика, 1976. – 248 с.
2. Государственный стандарт по русскому языку как иностранному. Элементарный уровень. – СПб.: Златоуст, 2001. – 28 с.
3. Дворкина Е.А., Полякова Ю.Д. Проектная деятельность как способ гуманизации образования в технических вузах // Иноязычное образование в современном мире, 2013. – Ч. 1. – С. 93–99.
4. Крючкова Л.С. Обучение иностранных студентов русскому языку в новых условиях // Иноязычное образование в современном мире. – 2013. – Ч. 1. – С. 212–221.
5. Миньяр-Белоручев Р.К. Методический словарь. Толковый словарь терминов методики обучения иностранным языкам. – М., 1996. – 144 с.
6. Мощинская Н.В. Место визуальных средств в системе работы по пособию «Русская культура: диалог со временем» // Иноязычное образование в современном мире. – 2013. – Ч. 1. – С. 38–44 .
7. Полат Е. С. Метод проектов. – [Электронный ресурс]: <http://distant.ioso.ru/project/meth%20project/2.htm>
8. Сафонова И.А. Ценностное осмысление паремиологических единиц на начальном этапе обучения русскому языку как иностранному / Четырнадцатые Международные Далевские чтения: Сборник публикаций. – [Электронный ресурс]: <http://www.snu.edu.ua/index.php?mode=837>
9. Хавронова С.А., Балыхина Т.М. Инновационный учебно-методический комплекс «Русский язык как иностранный»: учеб. пособие. – М., 2008. – [Электронный ресурс]: [http://web-local.rudn.ru/web-local/uem/iop\\_pdf/169-Havronina-\\_Balyhina.pdf](http://web-local.rudn.ru/web-local/uem/iop_pdf/169-Havronina-_Balyhina.pdf)
10. Хромов С.С., Апальков В.Г., Гуляева Н.А. Смарт технологии в компьютерной лингводидактике // Иноязычное образование в современном мире. – 2013. – Ч. 2. – С. 186–197.
11. Шайхуллин Т.А. Реализация технологии проблемного обучения в высшей школе (на примере преподавания арабского языка и страноведения): автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Казань, 2006. – 19 с.
12. Шайхуллин Т.А. Русские и арабские паремии с компонентом-наименованием родственных отношений: концептуально-семантический и этнокультурный аспекты: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Казань, 2012. – 48 с.

## Сведения об авторах

**Антонова Айгуль Рафисовна** – старший преподаватель, Российский исламский институт (г. Казань); schamsyn@yandex.ru

**Бурова Ирина Игоревна** – профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург); irinaburova@hotmail.com

**Валитова Василя Ахатовна** – ассистент, Уральский федеральный университет (г. Екатеринбург); erven\_ae@mail.ru

**Горбачева Елена Николаевна** – доцент, Астраханский государственный университет, кандидат филологических наук, доцент (г. Астрахань); elen-gorbachyova@yandex.ru

**Денисова Елена Александровна** – доцент, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); denisovaea72@mail.ru

**Дорфман Татьяна Васильевна** – доцент, Институт истории, филологии и иностранных языков Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова, кандидат философских наук (г. Магнитогорск); tanya.dorfman@yandex.ru

**Дробышева Марина Николаевна** – доцент, Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения, кандидат искусствоведения, доцент (Санкт-Петербург); victorybear@mail.ru

**Ефимова Надежда Николаевна** – докторант, Евразийский лингвистический институт (филиал в г. Иркутске) Московского государственного лингвистического университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Иркутск); carpico2009@yandex.ru

**Жукова Мария Владимировна** – научный сотрудник, университет города Констанца (г. Констанц, Германия); mariazh@gmx.net

**Зарипова Айгуль Мансуровна** – ассистент, Российский исламский институт (г. Казань); zaripovaam@mail.ru

**Зарипова Анна Рифовна** – аспирант, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (г. Ростов-на-Дону); anna\_zaripova@mail.ru

**Козловская Наталия Витальевна** – доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); saga@kodeks.com

**Кузнецова Анастасия Александровна** – аспирант, Московский педагогический государственный университет (Москва); kouznetsova-a@rambler.ru

**Лаврова Ольга Владимировна** – доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кандидат педагогических наук (Санкт-Петербург); olgalavrova59@mail.ru

**Ленько Галина Николаевна** – старший преподаватель, национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); gallina-l@yandex.ru

**Лесниковская Ирина Владимировна** – заведующая кафедрой английского языка и переводоведения, Московский государственный областной гуманитарный институт, кандидат филологических наук, доцент (г. Орехово-Зуево); irina1-oz@yandex.ru

**Луговской Александр Витальевич** – аспирант, Дальневосточный государственный гуманитарный университет (г. Хабаровск); lugovskoy\_2004@mail.ru

**Маммадова Вусалья Юсиф кызы** – заведующая кафедрой перевода, Азербайджанский университет кооперации, доктор философии по филологии (г. Баку, Азербайджан); vusaka1@yahoo.com

**Москвитин Евгений Владимирович** – аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург); eugen\_7935244@mail.ru

**Никитенко Юлия Николаевна** – аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург); yulianikitenko86@gmail.ru

**Пантюхова Полина Валерьевна** – доцент, Северо-Кавказский федеральный университет, кандидат педагогических наук (г. Ставрополь); paulina981@yandex.ru

**Пентина Анна Юрьевна** – доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург); annapentina@mail.ru

**Петухова Елена Владимировна** – доцент, Курский государственный университет, кандидат филологических наук (г. Курск); petukhova.lena2015@yandex.ru

**Пузырева Любовь Валерьевна** – соискатель, Смоленский государственный университет (г. Смоленск); agape-pl@rambler.ru

**Решетова Инна Сергеевна** – доцент, Северо-Кавказский федеральный университет, кандидат педагогических наук (г. Ставрополь); Inna-reshetova@rambler.ru

**Сичинский Антон Евгеньевич** – аспирант, Санкт-Петербургский государственный экономический университет (Санкт-Петербург); sichinskiy.a@gmail.ru

**Таджибова Разият Раджиновна** – доцент, Дагестанский государственный университет, кандидат филологических наук (г. Махачкала); traziyat@yandex.ru

**Усманова Елена Георгиевна** – доцент, Тюменский государственный нефтегазовый университет» (филиал в г. Новый Уренгой), кандидат филологических наук (г. Новый Уренгой); elenushka1973@yandex.ru

**Файзуллина Эльмира Фоатовна** – доцент, Российский исламский институт, кандидат филологических наук (г. Казань); elkf@mail.ru

**Федяева Татьяна Анатольевна** – профессор, Санкт-Петербургский государственный аграрный университет, доктор филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); fedjaew58@mail.ru

**Черменина Екатерина Николаевна** – ассистент, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург); aquamarrina@gmail.ru

**Чурюканова Елена Олеговна** – доцент, Московский государственный областной гуманитарный институт, кандидат филологических наук (г. Орехово-Зуево); edellvise@yandex.ru

**Шкурат Лилия Сергеевна** – доцент, Липецкий государственный педагогический университет, кандидат филологических наук, доцент (г. Липецк); sh.lilia.s@yandex.ru

**Эргашев Артур Александрович** – аспирант, Белгородский государственный национальный исследовательский университет (г. Белгород); artur-bel@mail.ru

**Якименко Екатерина Романовна** – аспирант, Волгоградский государственный социально-педагогический университет (г. Волгоград); yakimenkoer@mail.ru

## **ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ, ПРИСЫЛАЕМЫМ В ЖУРНАЛ**

Для публикации в «Вестнике Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина» (серия филология) принимаются научные статьи, отражающие широкий спектр проблем поэтики классической и современной литературы и лингвистики.

Обязательным условием публикации результатов кандидатских исследований является наличие отзыва научного руководителя, несущего ответственность за качество представленного научного материала и достоверность результатов исследования. Публикации результатов докторских исследований принимаются без рецензий.

Рецензирование всех присланных материалов осуществляется в установленном редакцией порядке. Редакция журнала оставляет за собой право отбора статей для публикации.

### **Требования к оформлению материалов**

Материал должен быть представлен тремя файлами:

#### **1. Статья**

Объем статьи не менее 18 и не более 26 тыс. знаков с пробелами. Поля по 2,0 см; красная строка – 1,0 см. Шрифт Times New Roman Суг, для основного текста размер шрифта – 14 кегль, межстрочный интервал – 1,5 пт.; для литературы и примечаний – 12 кегль, межстрочный интервал – 1,0 пт.

Ссылки на литературу оформляются в тексте в квадратных скобках. Например: [5, с. 56–57]. Список литературы (по алфавиту) помещается после текста статьи.

Фамилия автора печатается в правом верхнем углу страницы над названием статьи.

В левом верхнем углу страницы над названием статьи печатается присвоенный статье УДК.

#### **2. Автореферат**

Содержит:

- название статьи и Ф. И. О. авторов на русском и английском языках;
- аннотацию статьи на русском и английском языках объемом 300–350 знаков с пробелами;
- ключевые слова и словосочетания (7–10 слов) на русском и английском языках.

#### **3. Сведения об авторе**

Содержат фамилию, имя, отчество полностью, место работы, должность, ученую степень, звание, почтовый адрес, электронный адрес, контактный телефон.

В случае несоблюдения настоящих требований редакционная коллегия вправе не рассматривать рукопись.

Статью, оформленную в соответствии с прилагаемыми требованиями, можно:

- выслать по почте в виде распечатанного текста с обязательным приложением электронного варианта по адресу: 196605 Санкт-Петербург, Петербургское шоссе, 10. Кафедра литературы и русского языка, каб. 316.
- отправить по электронной почте: E-mail: [vestnikfilol@yandex.ru](mailto:vestnikfilol@yandex.ru)

Статьи принимаются в течение года.

Редакция оставляет за собой право вносить редакторскую правку (не меняющую смысла) в авторский оригинал.

При передаче в журнал рукописи статьи для опубликования презюмируется передача автором права на размещение текста статьи на сайте журнала в системе Интернет.

Плата за опубликование рукописей аспирантов не взимается.

Гонорар за публикации не выплачивается.

Редакционная коллегия:

196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин

Петербургское шоссе, 10

тел. (812) 476-90-36

Для заметок

*Научный журнал*

Вестник  
Ленинградского государственного университета  
имени А. С. Пушкина

**№ 1**

**Том 1. Филология**

Оригинал-макет Н. П. Никитиной

---

Подписано в печать 20.03.2015. Формат 60x84 1/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.  
Усл. печ. л. 15,75. Тираж 500 экз. Заказ № 1119

---

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина  
196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10