

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
Кафедра английского языкознания**

**ИДЕИ. ПОИСКИ. РЕШЕНИЯ
III МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
г. Минск
25 ноября 2009 года
В двух томах
Том 2**

**МИНСК
БГУ
2010**

УДК 81:316.6 (043.2)
ББК 73 + 81
И 29

Рекомендовано

Секцией по специальности «Романо-германская филология»
УМО ВУЗов Республики Беларусь по гуманитарному образованию
(протокол № 1 от 13.01.2010)

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук, профессор И.С. Ровдо – председатель;
доктор педагогических наук, профессор Н.Н. Нижнева – отв. редактор;
кандидат педагогических наук, доцент Г.А. Иванова;
кандидат педагогических наук, доцент Л.П. Костикова;
кандидат филологических наук, доцент П.И. Навойчик;
кандидат филологических наук, доцент Ж.Е. Фомичёва.

И 29

Идеи. Поиски. Решения: материалы III Междунар. науч. практ. конф.,
Минск, 25 ноября 2009 г.: В 2 т. – Т.1 – /Редкол.: Н.Н. Нижнева (отв. редактор) [и др.]. – Мн.: БГУ, 2010 – 172 с.

Сборник содержит материалы III Международной научно-практической конференции по проблемам языка в контексте межкультурной коммуникации, перевода художественной, научно-технической и публицистической литературы, методики преподавания, инновационных технологий в обучении, теоретическим аспектам языкознания и другим вопросам, посвященным изучению иностранного языка.

Для преподавателей, аспирантов, магистрантов, студентов ВУЗов.

УДК 81:316.6 (043.2)
ББК 81

ISBN 978-985-500-282-7 БГУ, 2010

© БГУ, 2010

Содержание

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ, НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Алабугина И., Салина К. ОСНОВНЫЕ ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ЦИКЛЕ НОВЕЛЛ П.Г. ВУДХАУЗА «НЕПОДРАЖАЕМЫЙ ДЖИВС».....	7
Байеш Жабар Зияра. РУБАИ ОМАРА ХАЙАМА В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК.....	10
Башири Сонукеш Атаоллах. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ РУССКО-ПЕРСИДСКОГО ПЕРЕВОДА.....	12
Воронина Н.В. ФОРМИРОВАНИЕ МЕХАНИЗМА САМОКОНТРОЛЯ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ.....	15
Глушко М.О. ЛИНГВОЭТНИЧЕСКИЙ БАРЬЕР КАК ДЕТЕРМИНАНТ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ.....	18
Жданович А.А., Левко М.С. RENDERING NAMES IN “ALICE’S ADVENTURES IN WONDERLAND” BY LEWIS CARROLL.....	20
Качалова Л.Е. СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ БЕЗЭКВИВАЛЕНТНЫХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В РАССКАЗАХ К. МЭНСФИЛД.....	23
Крукович О.И., Гучек Е.Ю. ПЕРЕВОД КАЛАМБУРА.....	26
Кулинка Ю.Ю. СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ МОДАЛЬНОСТИ НА УРОВНЕ ТЕКСТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА ОСНОВЕ РОМАНА АГАТЫ КРИСТИ «КОШКА СРЕДИ ГОЛУБЕЙ».....	31
Рудницкая Н. ПЕРЕВОД, КАК ОДИН ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ВИДОВ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	34
Савко М.В. АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД: ДУБЛЯЖ КАК ОСНОВНАЯ ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ТЕХНИКА.....	38
Сержан Е.В. STYLISTIC ASPECT OF TRANSLATION.....	40
Смирнова Ю.С., Макаревич Н.Р. THE IMPORTANCE OF ACHIEVING SEMANTIC AND STYLISTIC IDENTITY – WHILE TRANSLATING IDIOMS.....	44
Тарасюк Г.А. ДЗВЕ МАНАГРАФІІ.....	47

Хомасуридзе М.Н. СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА ПРИЧАСТНЫХ КОНСТРУКЦИЙ С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА БЕЛОРУССКИЙ.....	50
---	-----------

ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

Бельский А. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПЬЕСЫ Е. ГРИШКОВЦА “ДРЕДНОУТЫ”.....	53
Весялуха М.М. ЗМІТРОК БЯДУЛЯ ЯК ПАЧЫНАЛЬНІК БЕЛАРУСКАЙ УРБАЊІСТЫЧНАЙ ПАЭЗІІ.....	58
Вылинский А. ПОЭТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ О ВОРОНЕ ТЕДА ХЬЮЗА КАК ОБЪЕКТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ.....	61
Дячок Т.В. ОСОБЕННОСТИ МАНЕРЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ ОЛИВЕРА ГОЛДСМИТА «ВЕКФИЛДСКИЙ СВЯЩЕННИК».....	66
Елисеева И.Б. ЗАГОЛОВОК КАК ПАРАТЕКСТОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ ПАРОДИЙНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	70
Захаревич В.О. ИНФЕРНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭМЕ ДЖ. МИЛЬТОНА «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» И В РОМАНЕ М.А БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА».....	73
Иванова О.Г., Болобан Н.В. КАЧЕСТВЕННЫЙ И КОЛИЧЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПРИЧАСТНЫХ ОБОРОТОВ В РОМАНЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬБЕВ».....	78
Квачек А.В. ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ МОДЕЛЬ МИРА В ПРОЗЕ Ж.-М.Г. ЛЕКЛЕЗИО.....	80
Козейко Е.М. ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ДЖЕЙН ОСТЕН В РОМАНЕ «ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ».....	84
Корнейчик Ю. МОТИВАЦИЯ ПОВЕДЕНИЯ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ ПЬЕСЫ ДЖ. Б. ШОУ «ПИГМАЛИОН» (С ПОЗИЦИЙ ЭДИПОВА КОМПЛЕКСА).....	88
Максимова С.Е. КОГНИТИВНО-ПРОПОЗИЦИОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА КОНЦЕПТА «РЕЛИГИЯ» В РОМАНЕ ДЭВИДА ЛОДЖА «РАЙСКИЕ НОВОСТИ» («PARADISE NEWS»).....	92
Марабян Э. EMERSON’S CONCEPT OF PERSONALITY IN GENERAL.....	95
Науменко Я.М., Наумова А.В. TALENT IS ENDLESS (THE CREATIVITY OF SERGEI YESENIN IN THE WORLD CULTURE).....	98

Никончук А.С. ПРИЕМ СИНЕКДОХИ В ИДИОСТИЛЕ Ф. ГАРСИЯ ЛОРКИ.....	102
Плешкунова А.У. ФАНЕТЫЧНЫЯ СРОДКІ СТВАРЭННЯ КАМІЧНАГА Ў ЛІТАРАТУРНЫМ ТВОРЫ.....	104
Рудая О.П. БИЛИНГВИЗМ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ БЕЛАРУСИ РУБЕЖА XX-XXI ВВ.....	106
Соколовская А.В. ЯЗЫК ПЬЕСЫ «РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВЫ» КАК ОСНОВНОЙ КОМПОНЕНТ ЕЁ СЦЕНИЧНОСТИ.....	109
Стук Т.А. РОЛЬ ОНОМАТОПЕИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ.....	112
Точилина Е.М. ТЕМА «ДНА» В ПЬЕСАХ М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ» И А. ДУДАРЕВА «СВАЛКА».....	116
Федотова А.А. ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА “Faction” В СОВРЕМЕННОЙ ИРЛАНДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	120
Филимонова О.С. МАРКЕРЫ ВРЕМЕНИ ФОЛЬКЛОРНОГО БАЛЛАДНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ.....	122
Хайдер Хади Мохаммед. THE ROLE OF WORDS AND LEXICAL MEANINGS OF SUPERNATURAL PHENOMENA IN “IAGOS” SPEECH.....	123
Щетинко Е.А. ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ГЕРОИНИ ОТ РОМАНА «ДЖЕН ЭЙР» К РОМАНУ «ГОРОДОК» ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ.....	127

***ЯЗЫК И КОММУНИКАЦИЯ. ПРИКЛАДНЫЕ
АСПЕКТЫ ЯЗЫКОЗНАНИЯ***

Аникушина М.В. РЕЛИГИОЗНЫЙ ДИСКУРС КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ.....	131
Белая О.А. УРОВНИ СОЗДАНИЯ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ОТНОШЕНИЯ К ФИЛЬМУ В ТЕКСТЕ РЕЦЕНЗИИ НА МАТЕРИАЛЕ ЖУРНАЛА О КИНО “TOTAL FILM”.....	133
Болванович А., Березнякова А. ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИКИ СМИ.....	136
Болушевская И.Н. ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ СЕМАНТИКИ ЯДРА ЯЗЫКОВОГО КОНЦЕПТА «ПОХИЩЕНИЕ».....	139

Валуева С.А. АНАЛИЗ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОГО И ЛЕКСИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЕДИНИЦЫ КАК МЕТОДИКА ВЫЯВЛЕНИЯ КОНЦЕПТОВ РАЗНЫХ ТИПОВ.....	142
Гарбинская А.Ю. РОЛЬ ЛОГИЧЕСКОГО ОТРИЦАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ВЫСКАЗЫВАНИЙ МЕНАСИВНОЙ СЕМАНТИКИ.....	145
Евчик Н.С., Сырец М.А. КАТЕГОРИЯ ЭКСПРЕССИВНОСТИ И СРЕДСТВА ЕЕ ВЫРАЖЕНИЯ НЕСЛЫШАЮЩИМИ БЕЛОРУСАМИ И АМЕРИКАНЦАМИ В ЯЗЫКЕ ЖЕСТОВ.....	146
Коломиец А.Н. К ПРОБЛЕМЕ УСЕЧЕННЫХ ЕДИНИЦ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА.....	150
Мартынович А.А. СЛЕНГ В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ПРЕССЫ).....	151
Мейкшане Т.А. ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СУБЪЕКТА ДЕЙСТВИЯ В НОВОСТНЫХ СООБЩЕНИЯХ О КРИЗИСНЫХ СИТУАЦИЯХ.....	153
Порицкий В.В. К УТОЧНЕНИЮ ТИПОЛОГИИ ИСКУССТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ.....	155
Родионова О.И. НАРУШЕНИЯ ГОЛОСОВОЙ ФУНКЦИИ У ПЕДАГОГОВ.....	158
Свищук Т.И. ЭВФЕМИЗМЫ КАК СРЕДСТВО МАНИПУЛИРОВАНИЯ В РЕЧИ ПОЛИТИЧЕСКИХ ДЕЯТЕЛЕЙ.....	160
Тимофеева Ю.В. К ВОПРОСУ О ФАКТОРАХ ЛОКАЛЬНОЙ МАРКИРОВАННОСТИ АВСТРАЛИЙСКОЙ ЛЕКСИКИ И ФРАЗЕОЛОГИИ.....	164
Фролова О.А. ПОНИМАНИЕ АРГУМЕНТАЦИИ В ИНОЯЗЫЧНОМ НАУЧНОМ ТЕКСТЕ КАК КОГНИТИВНО-КОММУНИКАТИВНОЕ ДЕЙСТВИЕ В СТРУКТУРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧИТАТЕЛЯ-ИССЛЕДОВАТЕЛЯ.....	168
Хомич Г.В. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ТЕМЫ «ВООДУШЕВЛЯЮЩАЯ РЕЧЬ» В КУРСЕ РИТОРИКИ НА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТАХ ВУЗОВ.....	170

**ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ,
НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЙ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Алабугина И., Салина К.

ОСНОВНЫЕ ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ЦИКЛЕ НОВЕЛЛ

П.Г. ВУДХАУЗА «НЕПОДРАЖАЕМЫЙ ДЖИВС»

Пэлем Грэнвил Вудхауз является одним из самых талантливых писателей первой половины XX века и создателем целого цикла юмористических произведений о Дживсе и Вустере. Несмотря на всемирную известность, творчество этого автора долгое время не изучалось должным образом на постсоветском пространстве, так как он считался «несерьезным» писателем. Действительно, Вудхауз – создатель собственной реальности, которой чуждо влияние проблем окружающего мира. В то же время, несмотря на ее искусственность, ситуации и характеры остаются узнаваемыми, но определенно литературными. Герои не меняются на протяжении произведения, представляя перед нами как носители какой-либо заостренной черты, которая придает им юмористическую окраску. Хотя герои представлены в карикатурном виде, никакого обличения в этом нет, так как они оцениваются с точки зрения юмора.

Юмор – это вид комического наряду с сатирой, иронией и сарказмом, он характеризуется позитивно-насмешливым отношением к объекту смеха. Противоречие, которое составляет основу юмора можно объяснить как несоответствие между тем, что утверждается как норма, и тем, что происходит на самом деле. Таким образом, юмор базируется на эффекте обманутого ожидания [1, с.9].

Oswald? Is that the kid?

Yes. Pestilential to a degree.

Pestilential! That reminds me, I m lunching with my Aunt Agatha [3, с.36].

Отдаленность от проблем окружающей действительности заставляет автора обращаться к более изысканному и изощренному литературному мето-

ду. Чтобы привлечь внимание читателей и направить его на несерьезное понимание текста, автор использует прием, позволяющий дистанцироваться от текста, а именно – иронию.

Ирония – выражающее насмешку иносказание, когда слово или высказывание обретает в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или ставящее его под сомнение [2, с.132].

Do not offer him coffee, for he considers it the root of half the nerve-trouble in the world. I should think a dog-biscuit and a glass of water would about meet the case, what? [3, с.68].

Ироничное отношение может реализовываться различными художественными средствами, в том числе парадоксом, пародией и перифразом. Парадокс – это суждение, резко расходящееся с общепринятым традиционным мнением или здравым смыслом [2, с.267]. Парадоксы Вудхауза необычайны, странны и невероятны, для автора парадокс – еще один способ позабавить читателя.

My own idea is that he thinks the kid has exactly the amount of intelligence of the average member of the audience, and that what makes a hit with him will please the general public [3, с.82].

Пародия – комическое подражание художественному произведению или группе произведений; она строится на несоответствии стилистических и тематических планов произведения [2, с.268]. Вудхауз не создает пародии ради пародии. Использованные автором пародии гармонично вписываются в контекст.

I appreciate your splendid defiance of the outworn fetishes of a purblind social system...a slave to the idiotic convention which we call Class Distinction (пародия на дамские романы) [3, с.18].

Автор использует такой прием, как перифраз, для создания комического эффекта. Он состоит в том, что название предмета, человека, явления заменяется указанием на его наиболее характерные признаки, благодаря чему усиливается изобразительность речи. Потенциальные возможности перифраза самого по себе в создании иронии достаточно велики. Однако Вудхауз идет дальше, и ему удается придать перифразу еще большую выразительность, употребляя его в самых неожиданных речевых ситуациях.

*I took it that he wanted my opinion of **the female poisoner** [Mabel, the waitress] who had just left us [3, с.12].*

Столкновение стилей – один из излюбленных приемов Вудхауза. Его манера повествования и способность к созданию неповторимых портретов и языковой характеристики каждого персонажа часто основывается на смешении стилей речи. В новеллах о Дживсе и Вустере, это – столкновение чрезвычайно формальной манеры речи Дживса и разговорного стиля его хозяина Вустера.

A somewhat curious character, sir. Since retiring from business he has become a great recluse, and now devotes himself almost entirely to the pleasures of the table.

Greedy hog, you mean? [3, с.15]

Такой прием, как сравнение, широко используется в произведениях Вудхауза, чаще всего в портретных характеристиках.

She had a penetrating sort of laugh. Rather like a train going into a tunnel. [3, с. 59]

Сравнение также служит как выразительный способ показать отношение говорящего к предмету речи.

He lugged them out of the drawer as if he were a vegetarian fishing a caterpillar out of the salad [3, с.91].

С помощью таких необычных сравнений автор помогает читателю ярко представить ситуацию. Сравнения Вудхауза неизбитые и оригинальные, при их создании автор использует лексику разной стилевой окраски.

Одним из самых обычных для Вудхауза приемов является метафора – перенос смысла слова на объект, с которым он не соотносится. Слова и фразы, вырванные из привычного для них контекста и окружения, начинают работать в новых, непривычных речевых ситуациях.

*To me the girl was simply nothing more nor less than **a pot of poison**... she had gone in for every kind of sport and developed the **physique of a middle-weight catch-as-catch-can wrestler**.* [3, с.103].

Перечень средств, приведенных в данной работе, не является полным. Автор также использует такие приемы, как игра слов, гиперболы, аллюзии, повторы. Особенностью его стиля является использование слов разной стилевой ок-

раски (диалектизмы, элементы разговорного и высокого стиля). В его произведениях собрано все лексическое разнообразие английского языка.

Литература:

1. Болдирева, А.Е. Мовні засоби створення гумористичного ефекту: лінгвокогнітивний аспект/ Болдирева Анжела Євгенівна. – Одеса, 2007. – 24 с.
2. Литературный энциклопедический словарь/Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
3. P.G. Wodehouse. – The Inimitable Jeeves. – Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1935. – 255 с. – Collection of British and American authors.

Байеш Жабар Зияра

РУБАИ ОМАРА ХАЙАМА В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Омар Хайям — великий персидский поэт и ученый. Он достиг выдающихся результатов в математике и астрономии и серьезно занимался философией. В настоящее время есть все основания утверждать, что большинство из рубаи, автором которых считают Хайяма, были написаны не им. Дело в том, что при жизни рубаи Хайяма не были изданы. На протяжении столетий хайямовские рубаи передавались из уст в уста, и с каждым годом их становилось все больше и больше. Появление многих новых рубаи объясняется тем, что поэты, жившие после Хайяма, часто боялись под собственным именем выражать недовольство своим временем или своим властелином (или правителем) и призывали на помощь авторитет Хайяма (пользовались его именем).

Биография поэта и его творчество является предметом многочисленных исследований и научных дискуссий. Жил в XI-XII веках. О первой половине его жизни не известно ничего, о последних годах — тоже. Поэт, математик, философ, астролог, астроном, царедворец. К 30-м годам XX века стихи Омар Хайяма были переведены на арабский, английский, бенгальский, венгерский, иврит, идиш, немецкий, норвежский, турецкий, урду, русский, французский, эсперанто.

Всемирное признание Омар Хайям получил после появления замечательных английских переводов Эдварда Фицджералда (1809-1883), впервые опубликованных в 1859 г. Фицджералд уже в зрелом возрасте начал заниматься персидским языком и интересоваться персидской поэзией. "Рубайат Омара Хайяма" в английском переводе вышел тиражом в 250 экземпляров и поначалу не была замечена публикой, и издатель был вынужден пустить ее в продажу по бросовой цене. Среди купивших эту книгу оказался известный поэт Чарлз Суинберн (1837–1909), который смог оценить ее по достоинству. Однако именно этот перевод сделал Омара Хайяма необычайно популярным.

Первым, кто перевёл рубаи Омара Хайяма на русский язык, был Василий Львович Величко (1891 г.).

Сравнивая переводы Хайяма на русский язык, лучше понимаешь мысли и образы, которые хотел выразить великий мыслитель и поэт.

Популярность творчества Омара Хайяма привела к тому, что многие стихи в переводе на русский язык с трудом поддаются идентификации с оригиналом.

Увидел я птицу на стене Туса
Положив перед собой череп Кай-Кавуса,
Она говорила черепу: "Увы! Увы!
Где звон Колокольчиков? Что стало с громом литавр?"
(подстрочный перевод выполнен Р.М. Аиевым и М.-Н. Османовым)

В старой крепости было видение мне:
Черный ворон сидит на высокой стене,
Царский череп когтит и с усмешкой вещает:
"Где же слава и власть? Всё прошло как во сне"! (перевод Н. Стрижкова)

В стихотворении раскрывается одна из главных тем творчества Омар Хайяма, которую можно определить как смысл жизни, бытия. В этой печали поэта о неумолимо бегущем времени — вечный закон бытия: "из праха вновь произрастает жизнь".

Хайям вспоминает великий город Тус, который во всех литературных переводах рубаи не упоминается. Город Тус находился в Восточной Персии (остатки этого города находятся неподалеку от современного Мешхеда), в этом городе родился великий персидский поэт Фирдоуси. Переводчики заменяют его на: *"В старой крепости", "стене городской", "здесь город был — теперь руины, прах..."* В переводах понять, о какой "крепости", "стене" идет речь, практически невозможно.

Многочисленные переводы рубаи вносят путаницу в вопрос о поэтическом наследии Хайяма. Воссоздать образный строй рубаи, их афористичную форму и глубокую философскую мысль — задача не всегда выполняемая для переводчика.

Литература:

1. Омар Хайям Сад желаний: Рубаи.— СПб.: Азбука-классика, 2005. — 304 с.
2. Омар Хайями. Рубаи. (Четверостишия). Перевод с таджикского-фарси. В.Державин. – Душанбе 'Ирфон', 1978. 136 с.
3. Омар Хайям: Трактаты / Ред. : В.С. Сегаль, А.П. Юшкевич. — М., 1961. — 338 с. русск., 179 с. араб.
4. Комиссаров Д.С. Садек Хедаят. Жизнь после смерти. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 214 с.
5. <http://hojja-nusreddin.livejournal.com/1545698.html>
6. Голубев И.А. Омар Хайям. Рубаи. – Смоленск: "Русич", 2007. 480с.
7. <http://feb-web.ru/feb/ivl/v12/v12-2632.htm>.
8. Омар Хайям. Когда песню любви запоют соловьи...: рубайат / Омар Хайям. Перевод с персидского Г.Плисецкого. – М. "Хранитель", 2007. 251 с.
9. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. М., "Азбуковник", 1999.

Башири Сонукеш Атаоллах

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ РУССКО-ПЕРСИДСКОГО ПЕРЕВОДА

Перевод — деятельность по интерпретации смысла текста на одном языке и созданию нового, эквивалентного текста на другом языке. Задачей перевода является установление отношений эквивалентности между исходным и переводным текстом; говоря иначе, оба текста несут в себе одно и то же сообщение. Иногда это различие минимально: в определённых ситуациях переводчик мо-

жет сознательно осуществлять буквальный перевод. К примеру, переводчики художественной литературы и религиозных текстов часто максимально придерживаются исходного текста. Однако, как правило, между оригинальным и переводным текстом существуют отличия. Более того, на практике переводчик должен преодолевать препятствия, которые ещё больше усложняют процесс перевода. Соответственно, этот процесс требует глубоких знаний грамматики, семантики, синтаксиса, идиом и других тонкостей иностранного языка и его культуры.

Количество проблем многократно возрастает, когда речь идет о художественном переводе. А ведь художественный перевод – это наиболее активная форма литературных связей, важная для любой национальной литературы. При переводе с персидского на русский язык классических произведений следует учитывать тот факт, что по всем параметрам (морфология, синтаксис, лексика, фонетика) классический язык Персии отличается от современного.

Иранские писатели всегда имели особенно интенсивные творческие связи с русской литературой. Однако первые переводы произведений русских писателей на персидский язык были не очень удачны из-за того, что персидские переводчики недостаточно владели русским языком и допускали грубые ошибки.

Общие языковые проблемы русско-персидского перевода состоят в том, что языковые структуры в этих двух языках отличаются друг от друга. Иногда структура русского предложения сильно отличается от персидского, и это структурное и грамматическое различие этих языков становится главной проблемой русско-персидского и персидско-русского перевода.

В качестве примера можно привести перевод полных и кратких прилагательных с русского на персидский язык. Например:

Он болен. او مريض است [y mariz ast]

Он больной. او مريض است [y mariz ast].

Как известно, полное прилагательное в русском языке сообщает существительному постоянную, атрибутивную характеристику, а краткое – предика-

тивную, характеризующую объект только в данной ситуации. Перевод на персидский язык не учитывает этого различия. И наоборот, при переводе таких персидских предложений на русский язык переводчик сталкивается с проблемой использования в переводе полной или краткой форм. В этом случае он должен ориентироваться на контекст, определять, говорится ли в этом случае о постоянном качестве или о временном состоянии.

Вот еще один пример. В персидском языке, где отсутствует грамматический род, предложение типа:

من امروز او را در خیابان دیدم. *Man emruz u ra dar khiaban didam.*

можно перевести четырьмя способами:

Я сегодня встретила её на улице.

Я сегодня встретила его на улице.

Я сегодня встретил его на улице.

Я сегодня встретил её на улице.

И наоборот, предложения:

Я сказал, что...

Я сказала, что...

будут звучать по-персидски одинаково:

من گفتم که... *man goftam ke...*

и для обозначения пола говорящего переводчик будет вынужден добавлять лексические средства выражения категории рода.

Конфликт между оригинальным и переводным текстом может возникнуть и на уровне лексического значения.

Например, лексическом значении глаголов движения отсутствует сема, указывающая на вид транспорта. Соответственно, переводчик не знает, как правильно перевести следующее персидское предложение

اگر شما آماده هستید برویم. .. *[agar shoma amade hastid beravim]:*

Если вы готовы, пошли...

или

Если вы готовы, поехали...

Культурные аспекты также могут сделать перевод проблематичным. Особенно трудно поддаются переводу культурные понятия исходного языка, отсутствующие в целевом языке. Если же автор и читатель принадлежат к различным культурам, задача информационного обмена между ними усложняется многократно. Факт наличия непереводаемых языковых конструкций является результатом различия культур. Например, при переводе персидских религиозных текстов на русский язык переводчик должен быть хорошо знаком с важнейшими религиозными понятиями и способами их представления в языке.

Но даже в светском тексте на пути переводчика могут возникнуть неожиданные трудности. Такой проблемой в русско-персидском переводе является перевод текстов с календарными числами. В Иране и в Европе используются разные календари. Календарь *Солнечная хиджра*, разработанный Омаром Хайамом, который используется в Иране и Афганистане, является, пожалуй, единственным календарем, в основу которого положена продолжительность тропического года в чистом виде. Таким образом, даже человеку с развитыми математическими способностями достаточно сложно быстро и без погрешностей осуществлять перевод дат из одной календарной системы в другую. Соответственно, при переводе календарных чисел переводчик должен найти точное совпадение этого числа с числом на другом календаре, существующем в стране целевого языка, в данном случае русского или белорусского.

Таким образом, перевод, осуществляемый в границах таких разнотурных языков, как русский и персидский, требует от переводчика постоянного совершенствования, обучение использованию всех ресурсов языка для достижения задач межъязыковой коммуникации и адекватности переведенного текста оригинальному.

Литература:

1. Русско-Персидский словарь, Восканян Г.А., Тегеран, Иран.
2. Рубинчик Ю.А., Грамматика современного персидского литературного языка, Москва, изд. Фирма, 2001.

ФОРМИРОВАНИЕ МЕХАНИЗМА САМОКОНТРОЛЯ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ

В современной психолого-педагогической литературе существует множество исследований, посвященных самостоятельному контролю (самоконтролю), который рассматривается как один из неотъемлемых компонентов процессов саморегулирования систем различной природы. Механизм самоконтроля заключается в функционировании умственных, двигательных и чувственных компонентов деятельности человека, которые позволяют ему на основе намеченной цели и плана следить за ходом выполнения действий и конечными результатами этих действий, и, в зависимости от этого, сознательно управлять ими.

Что касается формирования механизма самоконтроля речевой деятельности, то данную проблему исследовали Д.Н. Александров, М.Е. Брейгина, И.А. Зимняя, И.И. Китросская, К.А. Мичурина, Г.В. Ейгер, Н.А. Пыркина, И.А. Сотова и др. Все исследователи отмечают, что самоконтроль является важнейшим условием владения человеком речевой деятельностью, так как только при сформированном самоконтроле человек становится самостоятельным в своей деятельности. Являясь внутренним механизмом речемышлительной деятельности, самоконтроль регулирует внешнюю сторону овладения речевой деятельностью и формируется как при обучении видам речевой деятельности, так и при обучении языковому материалу, произношению, интонации и орфографии. Исследования показывают, что самоконтроль является важным средством создания «иммунитета» против ошибок и выступает как способ овладения иностранным языком [2,с.94]. Поэтому на занятиях по иностранному языку обучение студентов самоконтролю должно выступать в качестве важного объекта целенаправленного формирования.

Применительно к обучению иностранному языку, мы определяем *самоконтроль* как механизм речемыслительной деятельности, осуществляющий сопоставление процесса и результата речевых действий и операций с внутренней программой, эталоном высказывания и ситуацией общения с целью регулирования процесса речевой деятельности и совершенствования ее продукта.

От степени совершенства самоконтроля говорения зависит безошибочность высказывания, а также его смысловая сторона. На основе утверждения А.А.Леонтьева о том, что в речевом механизме человека существует звено, осуществляющее содержательную оценку языковой информации независимо анализа языковой структуры предложения, Г.В.Ейгер выделяет два механизма самоконтроля речевой деятельности: механизм самоконтроля языковой правильности высказывания и механизм самоконтроля содержания высказывания [1, с.5]. Механизм самоконтроля языковой правильности высказывания следит за соответствием значения и формы выбранной структуры эталону в языковой памяти индивида и замыслу в целом. При порождении речи это проявляется в уверенности субъекта в правильности и точности избираемого им способа оформления высказывания, а также в самооценке и самокоррекции языковых ошибок. Механизм самоконтроля содержания высказывания оценивает содержательную сторону высказывания со стороны осмысленности, истинности, адекватности ситуации, точности, однозначности, эффективности. При высоком уровне владения языком, самоконтроль языковой правильности высказывания осуществляется в произвольной форме, а самоконтроль содержания высказывания осуществляется всегда сознательно, то есть в произвольной форме. Этот факт объясняется самим характером речевой деятельности: сознание направлено на смысловой уровень устного высказывания, в то время как операции лексико-грамматической и моторной реализации автоматизированы и выполняются на уровне неосознанности. Соответственно, самоконтролю подвергаются как технический, так и содержательно-прагматический аспекты коммуникации.

Таким образом, необходимость формирования механизмов самоконтроля языковой правильности и содержания высказывания подтверждается многочисленными исследованиями в психологии и педагогике, а также в методике преподавания иностранных языков.

Литература:

1. Ейгер, Г.В. Механизмы контроля языковой правильности высказывания. – Харьков: Основа, 1990. – 184 с.
2. Салистра, И.Д. Очерки методов обучения иностранным языкам. – М.: Высшая школа, 1966. – 290 с.

Глушко М.О.

ЛИНГВОЭТНИЧЕСКИЙ БАРЬЕР КАК ДЕТЕРМИНАНТ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

Проблема лингвоэтнического барьера при переводе, конечно, является одной из самых неоднозначных из всех, с которыми сталкивается переводчик в процессе своей работы. И основная её сложность заключена, пожалуй, в различном понимании способов её решения в зависимости не только от взаимодействия в реальности языков исходного текста (ИТ) и переводного текста (ПТ), но и от личных предпочтений того или иного специалиста в переводческой сфере.

Структура лингвоэтнического барьера



Основным назначением перевода является создание ПТ, максимально приближенного к ИТ как в структурно-семантическом, так и в коммуникативно-функциональном аспектах. Если вопросы структуры и семантики текста решаются на уровне языковой системы и норм языка, то коммуникативно-функциональные нюансы рассматриваются, скорее, на уровне так называемого узуса, т.е. конкретных реализаций языковой системы, возможных в данной коммуникативной ситуации. Именно на этом уровне решается вопрос об уместности конкретной языковой единицы, рассматриваемой в плане её формального выражения, в рамках данной ситуативно-коммуникационной модели. Среди факторов, определяющих любую ситуативно-коммуникационную модель, в первую очередь, назовём культурологический и исторический аспекты той или иной территории, тематические условия, а также время и место действия, (где место рассматривается не только в широком понятии: часть света, страна, но и в более узком: на улице, в помещении). Таким образом, варианты «Как (какое) у тебя имя?» или «На что похожа погода сегодня?» невозможны в ПЯ (русском), хотя совершенно уместны в рамках ИЯ (английского). Ещё одним важным фактором лингвоэтнического барьера, помимо узуса, является несовпадение преинформационных запасов носителей ИЯ и ПЯ. Но здесь речь пойдёт уже об экстралингвистических аспектах знаний потребителей переводческого продукта, где под носителем ИЯ подразумевается не просто свободно владеющий языком, но и хорошо ознакомленный с основными аспектами культурно-исторического процесса данного региона. Другими словами, при реализации той или иной языковой единицы необходимо учитывать и уровень информированности носителя ПЯ (но здесь важно различать стилистико-семантический уровень в плане ориентации переводческого продукта на определённую группу внутри носителей ПЯ и лингвоэтнический в плане действительного преинформационного запаса каждого ПЯ, родившегося и выросшего на данной территории). Но здесь проблема не только в установлении преинформированности носителя ПЯ, но и в соотношении его с тем же у носителя ИЯ. Говорить о том, что

данный аспект актуален только при работе с ИЯ и ПЯ, территориально крайне отдалёнными, было бы не совсем справедливо. Фраза «Почти вся новая белорусская литература отсидела по пятьдесят восьмой» едва ли может быть адекватно переведена на не «крайне территориально отдалённый» немецкий (в пределах Европы) без особого историко-культурологического комментария, в то время как носители ИЯ не нуждаются в дополнительном объяснении.

Проблема лингвоэтнического барьера при переводе становится сегодня особенно актуальной в связи с появлением и распространением синкретических постмодернистских жанров, нацеленных на активный синтез различных видов искусств, а также на использование различного рода аллюзий, исторических ретроспекций, зашифрованных цитат, элементов национальной культуры, апеллирующих к памяти носителя ИЯ, что в то же время может стать непреодолимой преградой в понимании текста носителем ПЯ.

Литература:

1. Алексеева И.С. Теория перевода // М., 2008.
2. Базылев В.Н. Обусловленность переводческих трансформаций // Вестник ВГУ, Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация», 2005№1
3. Гарбовский Н.К. Теория перевода // М., 2008.
4. Зражевская Т.А., Беляева Л.М. Трудности перевода с английского языка на русский // М., 1972
5. Латышев Л.К., Семёнов А.Л. Перевод: теория, практика и методика преподавания // М., 2003
6. Фененко Н.А. Способы лингвоэтнической ретрансляции // ВГУ, 2004
7. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика // М., 1973

Жданович А.А., Левко М.С.

RENDERING NAMES IN “ALICE’S ADVENTURES IN WONDERLAND” BY LEWIS CARROLL

“Alice's Adventures in Wonderland” belongs to one of the most difficult literary works for translation due to great number of translation variants. It goes without saying that there is a great number of difficulties in translation of foreign texts con-

ned with common realities of the source language, historical realities, ideology, etc.

Lewis Carroll was a great literary man who experimented a lot with the English language. Playing with language, "philosophical playing", lies in the basis of his literary method. It creates special difficulties even for a very experienced and talented translator. In translation it is necessary to show special, crafty and naughty, deeply personal, lyrical and philosophical spirit of Carroll's fairy tales, to reproduce the originality of author's speech – reserved, accurate, deprived of "beauty" and "figures", but extremely dynamical and expressive. [5]

The most difficult problem for a translator seems to be in the beginning of Carroll's fairy tales. It is rendering names and places. Names of heroes are the unique codes. They are chosen not accidentally; they are signs which hide a lot: personal hints, literary allusions, even whole layers of national culture.

It was clear for the authors of first translations which were published before the October, 1917. They tried to make the sense of Carroll's fairy-tales closer to small Russian readers. That's why they transposed figurative and speech system into Russian language. In this case Alice became Соня, Housemaid Mary Ann – Марфушка, Cheshire Cat – Сибирский Кот. [3]

There are several methods of rendering names. Main of them are transcription and transliteration. However, it's not so simple, as it seems at first sight. The Red Queen is a chess figure and consequently, in Russian it should be named "Чёрная Королева". One more example appears in the chapter II of "Alice's Adventures in Wonderland". In "The Ocean of Tears" we meet "a strange society": "a Duck and a Dodo, a Lory and an Eaglet, and several other curious creatures"[1].

From M.Gardner's comment (and Earlier from works of biographers and Carroll's contemporaries) we know that the Duck – is Duckworth, the Lory – is Lorina, the senior from Liddell sisters; the Eaglet – is younger sister Edith; the Dodo – is Lewis Carroll. [4] The main difficulty is the name of Duckworth, because the English "duck" in Russian is female, "утка", which denies any connection with Robinson

Duckworth. The translators named him “Робин Гусь” to show his male gender. After it the translators decided to follow this principle of translation: Eaglet – Орлёнок Эд, Lory – Попугайчик Лори, Dodo – Птица Додо.

Names in "Alice's Adventures in Wonderland" are connected not only with real people but are also taken from English folklore. For example, in the chapter VI appear “Mad People”, in Russian we don't have such conceptual analog of it; it is a monopoly of the English folklore. The closest image in the target language is “Дураки”. That's why “Hatter” (it was translated as “Шляпник”) became “Болванщик” what reflects his essence. [5]

It is generally presumed that in the English language there is no grammatical category of gender. According to the old tradition in English folklore, poetry and fairy-tales common nouns are understood in masculine gender. A translator should save the tradition as much as possible. For example, Frog in English variant is Лягушонок in Russian and Fish is Лещ. As we see, "names transposing" in Carroll's books got paramount importance. The choice of a new name for Carroll's heroes is a definition and even determination of their characters and their further behavior. [5]

One more peculiarity of rendering Carroll's names is casuistry. For example, in the phrase “Do cats eat bats? Do bats eat cats?” which is repeated by Alice, this shift of subjects is not casual; it is characteristic for that "game" which distinguishes Carroll's nonsense. However to have possibility to change the place of the subject and the object in the given statements, some conditions should be followed: these two nouns should rhyme (in Carroll: cats and bats) and the humoristic effect should appear after that replacement. For the achievement of this effect in the Russian language, the best variant of translation is not literal translation but this variant: "Едят ли кошки мошек? Едят ли мошки кошек?" [2]

There is a great amount of other peculiarities and fine points in rendering Carroll's masterpiece, but, as The King of Hearts said: “Begin at the beginning and go on till you come to the end: then stop.” [1] Sometimes it is very difficult to follow this principle, because a lot would be possible to said, and because the end is invisible...

“Alice” in Russian lives and will live being born again and again, as our notion about the English literature, children, our language and science will develop. And consequently we put an end here, though it is still far up to the end.

References:

1. Lewis Carroll. Alice's adventures in wonderland. Through the looking-glass and what Alice found there.
2. Льюис Кэрролл. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье. – М., "Наука", Главная редакция физико-математической литературы, 1991.
3. Соня в царстве дива. – М., 1879
4. Martin Gardner. The Annotated Alice. – New York, 1960
5. Н.М.Демурова. О переводе сказок Кэрролла. – М., "Наука", 1991

Качалова Л.Е.

СПОСОБЫ ДОСТИЖЕНИЯ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ПРИ ПЕРЕВОДЕ БЕЗЭКВИВАЛЕНТНЫХ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В РАССКАЗАХ К. МЭНСФИЛД

Сопоставительное исследование оригинальных (английских) рассказов известной английской писательницы конца XIX – начала XX века К.Мэнсфилд и их переводов на русский язык выявило безэквивалентные лексические единицы.

Необходимо отметить, что в данном случае феномен безэквивалентности рассматривается в английском языке, являющемся языком-источником (ЯИ), а лакунарность выявляется в русском языке, в языке-перевода (ЯП).

Продемонстрируем анализ безэквивалентных лексических единиц в следующих рассказах: “The Doll`s House” – «Кукольный домик», “Her First Ball” – «Первый бал», “Life of Ma Parker” – «Жизнь матушки Паркер», «The Tiredness of Rosabel» – «Усталость Розабел», “The Fly” – «Муха», “Je Ne Parle Pas Français” – «Я не говорю по-французски», “Prelude” – «Прелюдия».

Нижеследующий пример является иллюстрацией наличия в проанализированном языковом материале этнографических лакун, связанных непосредственно с культурными явлениями и требующих при переводе наличия у переводчика экстралингвистических знаний для максимально полной передачи их значения: *Its two solid little chimneys, glued on to the roof, were painted red and white, and the door, gleaming with yellow varnish, was like a little slab of toffee.* [The Collected Stories of K. Mansfield 2006, p. 319] – *Две маленькие трубы, прочно приклеенные к крыше, были красные с белым, а дверь, покрытая желтым лаком, напоминала тянучку.* [Мэнсфилд 2005, с. 21] (“The Doll’s House” – «Кукольный домик»).

В данном случае переводчику удалось подобрать соответствующий эквивалент, передать смысл, заложенный в лексических единицах, и максимально сохранить колорит передаваемых единиц.

Среди проанализированных лексических единиц есть единицы, при переводе которых следует обратить внимание на способ передачи плана выражения данных единиц, что достигается в нижеприводимых примерах с помощью использования трансформаций (в данном случае речь идет об антонимическом переводе): *She (Leila) quite forgot to be shy...* [The Collected Stories of K. Mansfield 2006, p. 274] – *Она (Лейла) уже не помнила, как страшилась этого бала...* [Мэнсфилд 2005, с. 141] (“Her First Ball” – «Первый бал»). *Strange faces smiled at Leila – sweetly, vaguely.* [The Collected Stories of K. Mansfield 2006, p.275] – *Лейла видела на чужих лицах ласково-безразличные улыбки...* [Мэнсфилд 2005, с. 142] (“Her First Ball” – «Первый бал»).

В некоторых случаях при переводе использована не просто нейтральная лексическая единица, передающая лишь значение оригинальной единицы, а лексическая единица, содержащая в себе и соответствующий стилистический компонент: *All the girls stood grouped together at one side of the doors, the men at the other, and the chaperones in dark dresses, smiling rather foolishly, walked with little careful steps over the polished floor towards the stage.* [The Collected Stories

of K. Mansfield 2006, p. 275] – *Девушки скупились по одну сторону двери, мужчины – по другую, а в образовавшемся между ними проходе, глупо улыбаясь, семеняли по скользкому полу на свое место пожилые дамы.* [Мэнсфилд 2005, с. 142]. (“Her First Ball” – «Первый бал»).

*She used to snatch away her letters from home before she'd read them, and throw them in the range because **they made her dreamy...*** [The Collected Stories of K. Mansfield 2006, p.246] – *Она отнимала у нее письма из дому, не давая дочитать до конца, и бросала в плиту, потому что, говорила она, «от писем судомойка становится сонная, как муха».* [Мэнсфилд 2005, с. 130]. (“Life of Ma Parker” – «Жизнь матушки Паркер»).

При переводе некоторых лексических единиц переводчик использовал идиоматические сочетания, ярко передающие в данном контексте специфику и колорит реалии: *Rosabel could not help smiling; **the excuse was worn so thin...*** [The Collected Stories of K. Mansfield 2006, p. 434] – *Розабел не удержалась от улыбки – уж очень это было шито белыми нитками...* [Мэнсфилд 2005, с. 62] («The Tiredness of Rosabel» – «Усталость Розабел»).

*They think because we're over there having a look around **we're ready to pay anything.*** [The Collected Stories of K. Mansfield 2006, p. 346] – *Думают, раз мы приехали, значит, у нас денег куры не клюют.* [Мэнсфилд 2005, с. 53] (“The Fly” – «Муха»).

*Poor old chap, **he's on his last pins,** thought the boss. And feeling kindly, he winked at the old man...* [The Collected Stories of K. Mansfield 2006, p. 345] – *“Бедняга, его песенка спета”, подумал шеф, и в нем шевельнулось доброе чувство к старику. Он подмигнул ему...* [Мэнсфилд 2005, с. 51] (“The Fly” – «Муха»).

I opened my eyes very wide. [The Collected Stories of K. Mansfield 2006, p. 46] – *У меня глаза полезли на лоб.* [Мэнсфилд 2005, с. 231]. (“Je Ne Parle Pas Français” – «Я не говорю по-французски»).

Приведенные выше примеры являются иллюстрацией использования идиоматических выражений в качестве способа передачи как плана содержания, так и плана выражения рассматриваемой лексической единицы.

Подчеркнем, что в некоторых из выявленных лексических единиц переводчик в качестве единицы перевода использует коннотативно окрашенную единицу, несмотря на то, что в оригинале, как нам кажется, использована нейтральная лексическая единица: *Her cheeks were very white but she smiled and curled her fingers into the big red hand she held.* [The Collected Stories of K. Mansfield 2006, p. 12] – **В лице у Линды не было ни кровинки, но она улыбнулась, и ее пальцы уютно устроились в его большой красной руке.** [Мэнсфилд 2005, с. 166] (“Prelude” – «Прелюдия»). Выражение «**в лице у Линды не было ни кровинки**» является эмфатической конструкцией в данном случае, поскольку, оценивая оригинальную лексическую единицу, можно заключить, что лексическая единица, использованная при переводе, содержит в себе элемент усиления.

Итак, отметим, что особенностью перевода проанализированных рассказов является то, что при переводе данных рассказов с английского языка на русский использованы следующие приемы:

1. коннотативно окрашенные единицы
2. идиоматические сочетания
3. эмфатические конструкции
4. лексические единицы, содержащие в себе стилистический компонент
5. трансформации (в данном случае антонимический перевод).

В заключение подчеркнем, что в ряде случаев лакуна в русском языке может быть заполнена однословной лексической единицей, в то время как безэквивалентная лексическая единица ЯИ может требовать дополнительных средств для ее адекватного и корректного выражения.

Литература:

1. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980.
2. Мэнсфилд К. Медовый месяц: Рассказы/Пер. с англ. – М.: Б. С. Г. – ПРЕСС, 2005.

3. The Collected Stories of Katherine Mansfield. Wordsworth Editions Limited 8B East Street, Ware, Hertfordshire SG12 9ET. Typeset in Great Britain by Antony Gray. Printed and bound by Clays Ltd, St Ives plc., 2006.

Крукович О.И., Гучек Е.Ю.

ПЕРЕВОД КАЛАМБУРА

С моей точки зрения, “непереводимой игры слов” почти не существует. Дело мастера боится.

Н.А. Любимов.

Перевод, как устный, так и письменный (включая перевод художественных текстов) – процесс довольно сложный и многогранный. Перевод – это не просто замена одного языка другим. В переводе сталкиваются различные культуры, личности, уровни развития, традиции и установки. И основная задача переводчика – помнить про все сложности перевода и постараться как можно точнее выразить мысль автора, при этом не забывая передавать различные авторские художественные приемы.

Данная работа посвящена наиболее сложному элементу для перевода художественного текста – каламбуру.

Широкое использование каламбура в ряде литературных жанров, агностическое отношение многих исследователей к каламбуру, зачисленному ими в список “непереводимых” явлений, диктует необходимость разработки приема его перевода с одного языка на другой. Ведь каким бы уникальным ни был каламбур, решение для его перевода должно существовать.

В лингвистике до сих пор нет единого понимания сущности каламбура, что отражается и в терминологическом разном. Этот прием еще часто называют “игрой слов”, “словесной остротой”, “двойным смыслом” и т.д.

Словом каламбур мы обязаны вестфальскому барону Каленбергу, прославившемуся при дворе Людовика 15 постоянными двусмысленными, невольными остротами: не владея в достаточной мере языком, он безбожно коверкал

французскую речь. Французы жестоко отомстили барону, исковеркав его фамилию и завещав в таком виде поколениям. С течением времени из значения слова «каламбур» исчез элемент случайности, и теперь это «стилистический оборот речи или миниатюра определенного автора, основанные на комическом использовании одинакового звучания слов, имеющих разное значение, или сходно звучащих слов или групп слов, либо разных значений одного и того же слова и словосочетания».

Итак, каламбур – это игра слов, построенная на столкновении привычного звучания с непривычным и неожиданным значением.

Стилистическая цель каламбура – создание комического эффекта, сосредоточения внимания читателя на определенном пункте текста – должна получить полноценное отражение и в переводе; при этом переводчик обязан держаться строго в рамках соответствующего «комического жанра» – от безобидной шутки до острой иронии и едкой сатиры. Замысел автора будет в корне разрушен, если вместо грубого зубоскальства в переводе появится изящная ирония, вместо искрометного остроумия – клоунада дурного вкуса.

В.С. Виноградов предпринял попытку создать общую схему построения каламбура. По его мнению, каламбуры состоят из двух компонентов, каждый из которых может быть словом или словосочетанием.

Первый компонент такого двучленного образования является своеобразным лексическим основанием каламбура, опорным элементом, стимулятором начинающей игры слов, ведущей иногда к индивидуальному словотворчеству. Опорный компонент (стимулятор, основание) можно также рассматривать в качестве лексического эталона «игровой инструкции», который всегда соответствует существующим орфографическим, орфоэпическим и словоупотребительным нормам языка.

Второй член конструкции – слово (или словосочетание) – «перевертыш», результирующий компонент, или результата, представляющая собой как бы вершину каламбура. Лишь после реализации в речи второго компонента и мыс-

ленного соотнесения его со словом-эталоном возникает комический эффект, игра слов.

Следует предупредить, что опорный компонент (стимулятор) каламбура необязательно находится в непосредственной близости от результирующего компонента. Он может появляться в более широком контексте, занимать пост-позицию по отношению к результату или подразумеваться.

Существует множество классификаций каламбура. В их основу могут быть положены следующие критерии:

- 1) структура каламбура
- 2) функционирование в тексте
- 3) информативность

Например, С.Н. Флорин и С.К. Влахов приводят классификацию каламбура по функционированию в тексте. Каламбур может быть:

а) оборотом речи, т.е. элементом данного текста. Здесь он является частью целого, тесно связан с контекстом и зависит от него, что, с одной стороны, затрудняет перевод, а с другой, является основой для нахождения наиболее удачного решения;

б) самостоятельным произведением, миниатюрой, родственной эпиграмме. Каламбур – миниатюра переводится как законченное целое, без учета иных соображений, что, возможно, предоставляет переводчику больше свободы в подборе средств.

в) Игра слов используется ещё в качестве заголовков (в особенности газетных заметок, фельетонов, юмористических рассказов). В каламбуре – заголовке, как в фокусе, собрано все идейное содержание данного произведения, выражен максимально точный замысел автора, а это, за отсутствием узкого контекста, чрезвычайно трудно передать при переводе. А также может содержаться в подписях к рисункам и карикатурам. Успех перевода подписи к карикатуре зависит от умения переводчика найти и передать связь между кистью и пером.

Переводчик, воссоздающий каламбур, подчиняется сверхзадаче, которую хорошо определил Н.М. Любимов: «Если каламбур имеет совершенно определенный социально – политический адрес, если он имеет идейное значение, переводчику надлежит напрячь все усилия и передать его с художественной точностью. Там, где присутствует чисто звуковая игра, переводчик вправе отступить от буквы оригинала, если иначе ему не создать того самого комического эффекта, которого добивался автор». Это сложно, но по словам того же Н.М. Любимова “непереводимой игры слов” почти не существует. Дело мастера боится». [3;245].

Одной из ошибок переводчиков при переводе каламбура является нечаянное столкновение или совмещение в одном тексте слов. Н. Галь приводит пример: влюбленный говорит что-то женщине, «целуя ее в шею и теряя при этом голову». В отличие от перевода обычного текста, при котором его содержание (в том числе образы, контонации, фон, авторский стиль) нужно влить в новую языковую форму, здесь, при переводе, каламбура, перевыражению подлежит и сама форма подлинника – фонетическая и/или графическая. Более того, нередко приходится менять содержание в угоду форме – на новое, если невозможно сохранить старое. Это необходимо потому, что для полноценного перевода художественного или публицистического произведения план выражения может оказаться важнее плана содержания. Нетрудно понять, что добиться при этом стопроцентно верного перевода, т.е. передать неизменным содержание, не меняя при этом и форму, удастся сравнительно редко, так как между обыгрываемыми словами/фразеологизмами языком оригинала и соотносительными единицами языка перевода должны существовать не просто эквивалентные отношения, но полная эквивалентность с охватом двух (или более) значений. Однако даже при таком положении не всегда можно рассчитывать на стопроцентно удачный перевод.

Следовательно, можно сделать вывод: буквального перевода (т.е. передачи не только содержания, но и формы), к которому переводчик стремится как

к идеалу при переводе каламбура, можно добиться скорее в виде исключения; как правило же, здесь не обходится без потерь. Вот почему перед ним всегда стоит основной вопрос: чем пожертвовать? Можно передать содержание, отказавшись от игры слов, или же сохранить каламбур за счет замены образа, отклонения от точного значения, затушевки идейного замысла, даже вообще сосредоточиться только на игре, полностью абстрагировавшись от содержания, надо только решить, что будет меньшим злом.

Вывод простой: взвесив внимательно все возможности передачи каламбура, переводчик должен остановиться на той, которая предоставляет наибольшие преимущества, независимо от употребленного автором приема. Когда передать каламбур нужно во что бы то ни стало, а текст не поддается, то можно постараться отыскать рифму, сочетать ее с антонимическим употреблением (если этого требует оригинал). Или даже ограничиться рифмой, но хоть как-нибудь подсказать читателю каламбурную сущность подлинника.

Практически непереводаемыми в узком контексте следует считать каламбуры, опирающиеся на осмысление кусков немотивированно расчлененных и иногда измененных в некоторой степени слов. Получается игра, напоминающая шараду и основанная на созвучиях [2; 300].

Литература:

1. Большая Советская Энциклопедия
2. С. Влахов, С. Флорин. Непереводимое в переводе М.: Международные отношения, 1980
3. Н.М Любимов. Перевод – искусство//Мастерство перевода 1963 М., 1964.

Кулинка Ю.Ю.

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ МОДАЛЬНОСТИ НА УРОВНЕ ТЕКСТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА ОСНОВЕ РОМАНА АГАТЫ КРИСТИ «КОШКА СРЕДИ ГОЛУБЕЙ»

Темой данной работы является изучение проблемы модальности в художественном тексте, а также исследование модальных глаголов как основного

средства выражения модальности. Практической основой исследования послужил роман Агаты Кристи «Кошка среди голубей» и его русский перевод. В состав модальности включаются самые разнородные по своей сущности, функциональному назначению и принадлежности к уровням языковой структуры значения, так что при этом категория модальности лишается какой-либо определенности. В теоретической грамматике английского языка Е. Г. Хомякова пишет что, «в языкознании модальность включается в число существенных характеристик предложения и трактуется как категория, выражающая отношения высказывания к реальной действительности» [5, с. 148]. Однако В.В.Виноградов в своем труде «Русский язык» дал более широкое определение модальности. Из него следует, что «модальность – не только характеристика реальности и нереальности, но и отношение говорящего к высказываемому». [2, с. 23] Из определения видно, что выделяются два типа модальности: объективная, в основе которой лежит противопоставление реальной – нереальной модальности, и субъективная, которая представлена в виде отношения говорящего к содержанию высказывания в плане его достоверности или недостоверности. Но в тексте сложно выделить четкую границу между ними. Модальные глаголы в английском языке являются одним из средств выражения модальности, то есть отношения действия к действительности. Этот тип модальности является субъективным, т. е. выражает субъективное отношение говорящего к высказыванию. Говорящий считает то, о чем говорит, необходимым, целесообразным, допустимым, невозможным или предполагаемым и т.п. Наиболее явно модальное значение проявляется при употреблении повелительного наклонения.

В группу модальных глаголов включают единицы (*can, may, must shall, will, should, would, ought to и др.*), которые обладают четкими морфологическими характеристиками – имеют дефектную парадигму и ограниченную способность сочетаться только с инфинитивом. Модальными глаголами являются также личные и неличные формы глаголов *to be* и *to have* в некоторых случаях их употребления. Эти глаголы не имеют ни одной собственно глагольной грам-

матической категории; у них могут быть лишь формы наклонения и времени, являющиеся показателями сказуемого. В силу этого, а также в силу отсутствия у них непредикативных форм (инфинитива, герундия, причастий), модальные глаголы стоят на периферии глагольной системы английского языка.

Из романа Агаты Кристи «Кошка среди голубей». было выбрано более трехсот предложений, содержащих модальные глаголы, анализируя которые можно выделить то, что самыми частотными глаголами являются те глаголы, которые выражают вероятность или возможность совершения действия. Таковыми глаголами обычно являются *might, could, would, should* в перфектной форме. Также используются глаголы, выражающие долженствование, желание, необходимость, упрек и способности. Выбранные примеры могут служить иллюстрацией выражения модальными глаголами выше перечисленных функций. Опираясь на выборку примеров, можно составить таблицу:

<i>Функции</i>	<i>Примеры</i>	<i>%</i>
Физическая и умственная способность	But certainly, excellence, your niece can study modern ballroom dancing.	45
Возможность/вероятность	It seems possible that Prince Ali Yusuf gave your brother something to keep for him and that your brother thought it would be safer among your possession than if he kept it himself.	55
Необходимость	What he needed was some person, perfectly ordinary person who was leaving the some perfectly ordinary way	25
Обязанность, долг	I think you ought to have a drink of tea or something, Mrs. Sutcliffe.	15
Уверенность	I would not trust any women with these. But I shall trust you.	5
Желание	And I would like to add now that if there can be as little publicity as possible about Miss Springer's death – the better it will be for me.	10
Просьба	Couldn't the Embassy do something? / Can I have some money, please?	10

Анализируя текст романа Агаты Кристи «Кошка среди голубей», выяснилось, что самыми употребляемыми глаголами являются те, которые выражают функцию вероятности/возможности. И самым частотным глаголом в этом случае является глагол *could*, составляющий 65% из всех выбранных примеров. В меньшей степени автор употребляла модальные глаголы, выражающие функцию долженствования, уверенности, просьбы и желания. В результате анализа примеров из текста романа выяснилось, что модальные глаголы могут выражать разные степени достоверности сообщаемого. Таким образом, модальные глаголы несут оценку излагаемых фактов с точки зрения субъективной модальности, а также служат для выражения достоверности сообщаемого, показывают степень уверенности говорящего в его реальности. Модальные глаголы передают различные оттенки модальности, начиная с предположения, граничащего с уверенностью, и заканчивая предположением, в котором говорящий не уверен.

Литература:

1. *Виноградов, В. В.* Русский язык / В. В. Виноградов; под ред.
2. *Хомякова, Е. Г.* Модальность / *Е. Г. Хомякова* // Теоретическая грамматика английского языка учеб. пособие / С. П. Балашова [и др.]; под ред. В. В. Бурлакова – Ленинград, 1983 – с. 148 – 153.

Рудницкая Н.

ПЕРЕВОД, КАК ОДИН ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ВИДОВ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Перевод – это очень древний вид человеческой деятельности, который с самого начала выполнял важнейшую социальную функцию, делая возможным межъязыковое общение людей. Распространение письменных переводов открыло людям широкий доступ к культурным достижениям других народов, сделало возможным взаимодействие и взаимообогащение литератур и культур.

Перевод – это сложное многоязыковое явление. Хотя обычно говорят о переводе «с одного языка на другой», но в действительности в процессе пере-

вода происходит не просто замена одного языка другим. В переводе сталкиваются различные культуры, различные личности, разные складывания мышления, разные литературы, разные эпохи, разные уровни развития, разные традиции и установки.

Преобладание в лингвистической науке идей структурализма привело к отсутствию у многих языковедов интереса к переводческой проблематике в первой половине XX ст. Стремясь обеспечить объективное описание языка приблизить лингвистику к «точным» наукам, учёные с готовностью восприняли призыв Фердинанда де Соссюра (швейцарского учёного-лингвиста) изучать язык «в себе и для себя», ограничиваясь областью «внутренней лингвистики», или иначе «микрولينгвистики». Добиваясь научной точности и объективности, языковеды сосредоточили своё внимание на тех сторонах языковой структуры, которые непосредственно призваны наблюдать, измерять, подсчитывать, доказательно описывать и классифицировать: звуковой, морфемный и логический состав языка, его синтаксический строй, сочетаемость и т.п.

В результате языковедение достигло значительных успехов в научном анализе структурной организации многих языков. Однако из структуралистского подхода к изучению языка логически возникла необходимость отказа от исследования содержательной стороны языка. По той же причине максимальной единицей языка, подвергавшейся анализу, оказалось предложение, поскольку более крупные речевые единицы – тексты – невозможно было объективно анализировать, не обращаясь к их семантической структуре. Понятно, что такая лингвистика не способна была заниматься проблемами перевода, суть которого заключается в передаче содержания иноязычного текста средствами другого языка.

Но лингвисты не только игнорировали переводческую проблематику, они ещё и дали дополнительное основание для появления т.н. «теории неперево-димости», согласно которой перевод вообще невозможен. Если поэты, критики и филологи высказывали сомнения в возможности точно воспроизвести в пере-

воде художественные особенности оригинала, его национальную специфику, литературные, исторические и культурно-бытовые ассоциации и тому подобные тонкости, то известная языковедам уникальность словарного состава и грамматического строя каждого языка позволяла утверждать, что полное тождество текстов оригинала и перевода в принципе невозможно, а, следовательно, невозможен и сам перевод. Получалось парадоксальное положение: практическая деятельность, которая осуществлялась на протяжении многих веков, оказывалась теоретически невозможной и как бы несуществующей.

Большую роль в привлечении внимания лингвистов к проблеме перевода сыграло и качественное изменение в переводческой деятельности. Хотя по-прежнему во всём мире переводилось большое количество произведений художественной литературы, на первое место по объёму и значимости вышли нехудожественные (информативные) переводы: научно-технические, общественно-политические, экономические, юридические и др.

Приступив к изучению переводов, учёные быстро обнаружили, что не только лингвистика может внести большой вклад в теорию перевода, но и перевод может дать много самой лингвистике. Переводы оказались ценным источником информации о языках, участвующих в процессе перевода. Благодаря переводческой деятельности удаётся обнаружить некоторые особенности структуры и функционирования языка, которые ускользали от внимания при использовании иных методов исследования.

Перевод – это деятельность, заключающаяся в передаче содержания текста на одном языке средствами другого языка, а также результат такой деятельности.

Цель перевода состоит не в подгонке текста под чьё-то восприятие, а в сохранении содержания, функций, стилевых, стилистических, коммуникативных и художественных ценностей оригинала. Если эта цель будет достигнута, то восприятие перевода в языковой среде перевода будет относительно равным восприятию оригинала в языковой среде оригинала.

Переводя с одного языка на другой, человек использует как свои языковые знания и способности, так и самые разнообразные экстралингвистические знания (о физической природе мира, об обществе и его культуре, о ситуациях, в которых был порождён переводимый текст и будет восприниматься его перевод и т.д.)

В процессе перевода устанавливаются определённые отношения между двумя текстами на разных языках. Сопоставительный анализ переводов даёт возможность выяснить, как преодолеваются типовые трудности перевода, связанные со спецификой каждого из языков, а также какие элементы оригинала остаются не переданными в переводе. В результате получается описание «переводческих факторов», дающее картину реального процесса.

Максимально возможное сохранение синтаксической организации оригинала при переводе способствует более полному воспроизведению содержания оригинала. Кроме того, синтаксический параллелизм оригинала и перевода даёт основу для соотношения отдельных элементов этих типов.

Однако нередко стилистический компонент оригинала оказывается до некоторой степени утраченным в переводе. Но такое нарушение может быть компенсировано воспроизведением в переводе иных слов в пределах высказывания или же в одном из соседних высказываний, обеспечивая необходимую ступень стилистической эквивалентности. Такого рода компенсация необходима при переводе художественной литературы, где особенно важно сохранить стилистические особенности оригинала. Достижения переводческой эквивалентности требуют от переводчика умения произвести многочисленные и качественно разнообразные межъязыковые преобразования – так называемые переводческие трансформации – с тем, чтобы текст перевода с максимально возможной полнотой передавал всю информацию, заключённую в исходном тексте, при строгом соблюдении норм ПЯ. Таким образом, перевод можно считать определённым видом преобразования, а именно – межъязыковой трансформацией.

Литература:

1. Бреус Е. В. Основы теории и практики перевода с русского языка на английский: 3-е изд. – М.: Изд-во УРАО, 2002. – 208 с.
2. Гак В. Г. Теория и практика перевода/Григорьев Б. Б. Москва Высш. Школа, 1985. – 255 с.
3. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Учеб. пособие для институтов и факультетов иностр. яз. 1 – М.: высш. школа, 1990. – 253 с.
4. Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). – М., 1988. – 269 с.
5. Попович А. Проблемы художественного перевода. – М., 1980. – 338 с.
6. Латышев Л. К. Эквивалентность перевода и способы её достижения. – М.: международные отношения, 1981. – 248 с.

Савко М.В.

АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ПЕРЕВОД: ДУБЛЯЖ КАК ОСНОВНАЯ ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ТЕХНИКА

При аудиовизуальном переводе каждая из переводческих техник — субтитры, дубляж, закадровый перевод и все их разновидности [1, с.9–10] — имеет свои особенности и диктует переводчику свои правила. Так, сравним, не углубляясь в детальный анализ, субтитры и дубляж. Субтитры — это текст, ориентированный на визуальное восприятие. Центральная задача переводчика состоит в том, чтобы текст перевода получился удобным для чтения и помещался в игровые эпизоды.

При дубляже (именно этой технике отдается предпочтение в нашей стране) создается (правильнее будет сказать «воссоздается») текст, рассчитанный на устное восприятие, равно как и воспроизведение. Язык кино и телевидения ориентирован на слушателя, поэтому в переводе будут неуместны, например, сложные синтаксические конструкции, инверсии и т.д., ведь у слушателя нет возможности вернуться назад, перечитать или прослушать текст еще раз, чтобы лучше понять содержание адресованного ему послания. Кроме того, текст пе-

ревода произносится актерами, поэтому он должен быть адаптирован и ритмически выстроен так, чтобы его можно было не только легко понять, но и артикулировать, произнести.

Дубляж, вероятно, является для переводчика одной из самых сложных техник, ведь на выходе должен получиться фильм, где создается иллюзия того, что актеры говорят на языке перевода. Дубляж представляет собой один из видов «переозвучивания» (revoicing). При выделении видов аудиовизуального перевода одним из основных критериев является его синхронность, или simultанность (Gambier, Karamitroglou и др.). Так, по признаку simultанности противопоставляются синхронный дубляж и перевод скриптов (сценариев) к фильму с целью дальнейшего дублирования (т.е. озвучивания).

В рамках нашего исследования анализировались тексты, относящиеся к последнему случаю, таким образом, мы имеем дело с письменным переводом аудиовизуальных текстов.

Процесс дублирования распадается на несколько этапов. Получив копию фильма (телепередачи и т.д.) и скрипт (сценарий) к нему, телекомпания передает его переводчику. Переводчик работает одновременно с текстом, т.е. скриптом, и видео. Скрипты оформлены согласно определенным правилам и включают указание на соответствующий отрезку текста видео– или аудио ряд (например, музыкальное сопровождение), протяженность текста («тайм код»), его интонационное оформление (возгласы, паузы и т.д.). Аналогично оформляется и текст перевода. Очень часто текст, записанный в сценарии, и текст, звучащий в фильме, не совпадают. В худшем случае письменный текст вообще отсутствует, тогда переводчик вынужден работать только с фильмом.

Первый этап работы над аудиовизуальным текстом – перевод. Помня о триединстве слова, аудио– и видеоряда, переводчик начинает свою работу со знакомства с каждым из этих компонентов. Наличие скриптов, с одной стороны, облегчает задачу переводчика, которому не приходится полагаться лишь на собственный слух. Однако нередко переводчик, особенно начинающий, фоку-

сирует внимание именно на письменном тексте и отталкивается в первую очередь от него, забывая, что аудио– и видеоряд не менее важны для аудиовизуального текста, они также несут в себе значимую информацию. Не стоит сводить этап ознакомления с аудиовизуальным текстом и его перевод к простому прочтению и переводу скрипта. Опора на аудио– и видеоконтекст необходима не только на этапе первого знакомства с текстом, но также в процессе самого перевода и на завершающем его этапе, что обусловлено жестким требованием соразмерности текста перевода и его оригинала.

Следующий этап работы над аудиовизуальным текстом — синхронизация. Переводческая техника строго подчинена этому понятию. R. Paquin выделяет три типа синхронизации: фонетическую, семантическую и драматическую [3]. Зачастую основная проблема для переводчика состоит в том, как синхронизировать тексты (оригинал и его перевод) и не перенести в текст перевода структуры исходного языка. Не всегда синхронизация входит в обязанности переводчика. Возможен вариант, когда эту часть работы над аудиовизуальным текстом выполняет редактор дубляжа или специалист по адаптации диалогов. Однако в случае перевода документальных фильмов, а именно такой тип фильмов составил материал нашего исследования, работа по синхронизации полностью ложится на плечи переводчика.

Заключительным этапом аудиовизуального перевода является его редакция, после чего уже готовый текст попадает в руки актеров.

Литература:

1. Gambier, Y. La traduction audiovisuelle un genre nouveau//Les Transferts linguistiques dans les médias audiovisuels. — Paris, 1996. — P. 7–14.
2. Karamitroglou, F. Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation. — Amsterdam: Rodopi, 2000. — 300p.
3. Paquin, R. Translator, Adapter, Screenwriter. Translating for the audiovisual // Translation Journal. —1998. — Vol. 2, № 3. [Electronic resource] — Mode of access: <http://accurapid.com/journal/05dubb.htm>. — Date of access: 15.01.2009.

STYLISTIC ASPECT OF TRANSLATION

Translation and Style

The problem of **translation** equivalence is closely connected with the **stylistic aspect** of **translation** – one cannot reach the required level of equivalence if the **stylistic** peculiarities of the source text are neglected. Full **translation** adequacy includes as an obligatory component the adequacy of style, i.e. the right choice of stylistic means and devices of the target language to substitute for those observed in the source text. This means that in translation one is to find proper stylistic variations of the original meaning rather than only the meaning itself.

The expression of stylistic peculiarities of the source text in translation is necessary to fully convey the communication intent of the source text. Special language media securing the desirable communication of the text are called stylistic devices and expressive means [1, 77].

First of all, a translator is to distinguish between neutral, bookish and colloquial words and word combinations, translating them by relevant units of the target language. Usually it is a routine task. It sometimes is hard to determine the correct stylistic variety of a translation equivalent. But, as in almost all instances of translation, the final decision is taken on the basis of context, situation and background information.

Stylistic devices are based on the comparison of primary (dictionary) meaning and that dictated by the contextual environment; on the contradiction between the meaning of the given word and the environment; on the association between words in the minds of the language speakers and on the purposeful deviation from accepted grammatical and phonetic standards [1,80].

The following stylistic devices and expressive means are most common and frequently dealt with by the translators of publicistic style texts.

Metaphor is the transfer of some quality from one object to another based on resemblance, in other words, on a covert comparison. Not only objects can be com-

pared in a metaphor, but also phenomena and actions: Some books are to be tasted, others swallowed, and some few to be chewed and digested (Bacon); virgin soil; a treacherous calm.

A trite metaphor is one that is overused in speech, so that it has lost its freshness of expression.

Usually the metaphors (especially, clichés) are rather easy for translation: they are translated either by keeping to semantic similarity [2,101].

Metonymy denotes a transference of meaning which is based on contiguity of notions, not on likeness. It may be called “similarity by association”. In metonymy, the name of one object is used instead of another, closely connected with it.

Irony is based on simultaneous realization of two opposite meanings: the stable, direct meaning of the words and their contextual (covert, implied) meaning. Usually the direct meaning in such cases expresses a positive evaluation of the situation, while the context contains the opposite, negative evaluation.

Cases of irony do not present a serious problem for translation and the approaches similar to those mentioned above (semantic or pragmatic equivalence) are commonly used [2,115].

Semantic and syntactic irregularities of expression may be used as a stylistic device called transferred qualifier. A good example of this device is He paid his smiling attention to her – here the qualifier smiling refers to a person, but is used as an attribute to the state (attention). The translator’s task in this case consists in rendering the idea in compliance with the lexical combination rules of the target language [2, 121].

A Pun, the so-called “play on words”, is rightfully considered the most difficult for translation. Pun is the realization in one and the same word of two lexical meanings (direct and figurative) simultaneously.

A pun can be translated only by a word in the target language with a similar capacity to develop two meanings in a particular context. English is comparatively rich in polysemantic words and homonyms, whereas in Russian these word types are

rather rare. Consider an example of a pun and its fairly good Russian translation [2,125].

Periphrasis is another device. It denotes the process of renaming – the use of a different name instead of the traditionally used one. Its frequent use is characteristic of the publicistic style.

A different, more gentle or favourable name may be used for an object or phenomenon so as to avoid undesirable or unpleasant associations. This case of renaming is represented by euphemisms. Thus, the verb die may be replaced by euphemisms like expire, be no more, join the majority, be done, depart; a madhouse may be called a lunatic asylum or a mental hospital; euphemisms for toilet, lavatory are ladies' (men's) room, rest-room, bathroom.

Periphrasis may use a description instead of a person's name, creating a kind of nickname.

Some of the periphrases are borrowed from classical sources (myths and the Bible); others are typically English.

As a rule, periphrases do not present difficulties for translation, however, their correct translation strongly depends on the situation and appropriate background information [2, 139].

Allusion is an indirect reference to (a hint at) a historical or literary fact (or personage) contained in the text. It presupposes the knowledge of the fact by the reader or listener, so no particular explanation is given (although this is sometimes needed by the readers). Very often the interpretation of the fact or person is broadened, generalized or even symbolized [2,141].

Allegory is a device by which the names of objects or characters of an article are used figuratively, representing some more general things, good or bad qualities. We often find allegory in parables, essays and pamphlets. It is also a typical feature of proverbs containing generalizations (expressing some moral truths).

As a type of allegory we distinguish Personification, i.e. ascribing human qualities to inanimate objects, phenomena or animals [2,145].

In English personification is often represented grammatically by the choice of masculine or feminine pronouns for the names of animals, inanimate objects or forces of nature. The pronoun He is used for the Sun, the Wind, for the names of animals that act like human beings, for strong, active phenomena, or feelings. The pronoun She is used for what is regarded as rather gentle; e.g., Fair Science frowned not on his humble birth, but Melancholy marked him for her own (Gray), or in some way woman-like (in Aesop's fable about The Crow and the Fox, the pronoun She is used for the Crow, whose behavior is coquettish and light-minded, and He – for the Fox) [3].

In neutral style there are also some traditional associations of certain nouns with gender. These are apparent in the use of personal or possessive pronouns. The names of countries, if the country is not considered as a mere geographical territory, are referred to as feminine.

The names of vehicles may also be referred to as feminine, especially by their owners, to express affectionate attitude to these objects [3].

While translating the cases of personification and traditional use of personal and possessive pronouns, a translator should render the English pronouns in accordance with the norms of the target language.

A translator is to be ready to render dialect forms and illiterate speech in the target language forms. It goes without saying that one can hardly render, say, cockney dialect using the target language dialect forms. There is no universal recipe for this translation problem. In some cases the distortions in the target grammar are used to render the dialect forms but then again it is not 'a cure-all' and each such case requires an individual approach [4].

Resources:

1. Darwish, Ali (1999). "Towards a Theory of Constraints in Translation".
2. Parks, Tim, *Translating Style: A Literary Approach to Translation—A Translation Approach to Literature*, Manchester, St. Jerome, 2007.
3. Articles about translation, different cultures and languages (<http://ru.wikipedia.org/wiki>)
4. Articles for Translators (<http://www.translationdirectory.com>)

THE IMPORTANCE OF ACHIEVING SEMANTIC AND STYLISTIC IDENTITY – WHILE TRANSLATING IDIOMS

The term *idiom* may be defined as an institutionalized multiword construction, the meaning of which cannot be fully deduced from the meaning of its constituent words, and which may be regarded as a self-contained lexical item. For example, in Modern English the expression *bawl over the coals* makes little sense if each word is interpreted separately and literally; it has to be decoded as a single semantic unit: «to admonish severely.»[1,497] In linguistics, idioms are usually presumed to be figures of speech contradicting the principle of compositionality; yet the matter remains debated. John Saeed defines an “idiom” as words collocated that became affixed to each other until metamorphosing into a fossilized term.[2,60] This collocation — words commonly used in a group — redefines each component word in the word-group and become an idiomatic expression. The words develop a specialized meaning as an entity, as an idiom. Moreover, an idiom is an expression, word, or phrase whose sense means something different from what the words literally imply. Idioms usually are not translated well; in some cases, when an idiom is translated into another language, either its meaning is changed or it is meaningless. Idioms might be the most difficult language for a learner of a new language.

The difficulties in translating idioms arise from two different characteristics of language. The first is that language is constantly developing, and that new terms and phrases are frequently incorporated into language to describe new ideas. This is especially true for technical fields, where advancements in technology necessitate new terminology and language.

Secondly, the meaning of many idioms often does not correspond to their individual components. For example, the idiomatic meaning of "can of worms" bears little resemblance to a literal can of worms. This presents unique problems for translation software that may operate on a word-to-word basis, as literal translations of the word component often produce inaccurate or unintelligible target-language text.

Some say, translation is art based on knowledge. Of course, an interpreter must have a good knowledge of the idioms of the two languages as well as take decisions to the best of his (her) knowledge and taste. Suppose, one has to interpret the idiom "*метать громы и молнии (в чей-л. адрес)*" which is rather frequently used in the Russian press. The interpreter who wants to make his translation idiomatic has to look up a dictionary of Russian idioms to be sure of the idiom's meaning, and then to find in a dictionary of English idioms an adequate English idiom. This process seems to be ideal but our interpreter soon realizes that translation begins where dictionaries end. The interpreter would realize that the idiom "*метать громы и молнии*" may mean three things in one: (1) *быть в страшном гневе*, (2) *выкрикивать бранные слова* и (3) *что подобные действия — "гнев" и "крик"— дело напрасное или неразумное.*

So, it seems impossible to find a single English equivalent for all contexts. At first glance, however, it appears quite possible to find several English idioms and translate the Russian idiomatically 'by parts', that is,

(1) "*быть в страшном гневе*" may be expressed by '*to be beside oneself with rage*' or '*to go up into the air*' (i.e. explode with rage) or '*to fly off the handle*' (which may, sometimes, correspond to the Russian "*он словно с цепи сорвался*");

The shortest way of translating the idiom "*метать громы и молнии*" may well be '*to hurl thunderbolts at smb.*', that is, by means of a metaphor devised by experienced translators. This metaphor does not exist in the English language but is well understood when the context helps. We realize, at the same time, that the latter part of our combined equivalents, that is, '*to jump down smb.'s throat*' and '*to go off the deep end*' seem to be satisfactory for the purpose because their usage cannot be imagined beyond the scope of anger.

As one can see now, interpreters are not able to deal, in their work, only with the idioms (e.g., "*Привычка—вторая натура*") that may have, in English, their ready-made equivalents (e.g., '*Custom is second nature*'). Interpreters have to be

ready to create what we might call 'contextual equivalents' which do not exist in dictionaries.

And it is not at all enough to know the existing types of translation, that is, for example, to know that Russian idiomatic phrases can be translated by means of

(1) an English absolute monoequivalent ("*складывать оружие*" – 'to lay down one's arms'),

(2) or by a relative equivalent ("*встречать что-либо в штыки*" – 'to meet smth. at dagger-point'),

(3) or by a selected synonym ("*метать громы и молнии*" might, depending on a context, be translated either as 'to jump down smb.'s throat' or 'to go off the deep end' or 'to go up into the air', etc., etc., etc.),

(4) or metaphorically ("*метать громы и молнии*"- 'to hurl thunder bolts at smb. '),

(5) or, the last and the least, by a description ("*встречать что-либо в штыки*"- 'to give smth. a hostile reception' or 'to meet smth. with resistance', or the like).

The choice of a particular type of translation is secondary and subordinate to the requirements that our translation should be (a) adequate and (b) idiomatic. Besides, the choice also depends on (c) the circumstantial factors of the language.

Литература:

1. McArthur, Tom. The Oxford Companion to the English Language. New York 1992, p. 497.
2. Saeed, John I. (2003), Semantics. 2nd edition. Oxford: Blackwell. p. 60.
3. Катцер, Ю., Кунин, А., Письменный перевод с русского языка на английский. – М.: 1964. - с. 94-100, 104-109.

Тарасюк Г.А.

ДЗВЕ МАНАГРАФІІ

В. Дуніну-Марцінкевічу належыць імя пачынальніка новай беларускай літаратуры. Яго дзейнасць прыходзіцца на ХІХ ст. – надзвычай няпросты як у

палітычных, так і ў культурных адносінах для беларускага рэгіёну час. Аднак першаму прафесійнаму беларускаму пісьменніку ўдалося шмат здзейсніць дзеля нашай новай літаратуры, развіцця беларускай літаратурнай мовы і нацыянальнага тэатра. Зразумела, вакол імені гэтага таленавітага пісьменніка – шмат неадназначных меркаванняў, часам несправядлівых.

Так, адным з прыкладаў падобных уяўных высноваў з’яўляецца манаграфія Ю. Галомбака “W.Dunin-Marcinkiewicz”. Г. Кісялёў сцвярджаў, што асноўнымі крыніцамі для яе стварэння былі “Успамінак” А. Ельскага і некралог В.Дуніна-Марцінкевіча ў “Краі” [2, с. 86 – 87].

Ю.Галомбак тэндэнцыйна выказваўся наконт нацыянальнай самасвядомасці пісьменніка і прыроды яго стылю: “ Marcinkiewicz był bardzo dokładnie obznajomiony z polską literaturą, choć śladów jego lektury niewiele znajdziemy w jego utworach.

Za wybitniejszych więc pisarzy uważa Kraszewskiego, Szyrmera, Korzeniowskiego, Siemieńskiego, Pola, Rzewuskiego, Odyńca i Czajkowskiego. Jednakże do gustu trafia mu najbardziej Syrokomla i tutaj znów zahwycy się jego mową, wdzięcznym i miłym stylem. Uważa dalej, że epoka, w której żyje, jest obfita w dzieła literackie, a na potwierdzenie swego wywodu wymienia “Mohorta” Pola, Kraszewskiego “Dwa światy” i Syrokomli “Dębioroga”, które tu utwory uważa za najwybitniejsze” [1, с. 131]. “ Marcinkiewicz był bardzo dokładnie obznajomiony z polską literaturą, choć śladów jego lektury niewiele znajdziemy w jego utworach”, – сапраўдная навука, вядома, грунтуецца на фактах, а не на асабістых амбіцыях даследчыка, таму тэзіс Ю. Галомбака можа ўспрымацца толькі скептычна.

Аўтар манаграфіі нават крытыкуе нашага пісьменніка за яго – быццам бы – непераборлівае стаўленне да “ўзораў для пераймання”: “<...> pogląd Marcinkiewicza jest dość bezkrytyczny. Nie umie on wyodrębnić pisarzy bardziej wybitnych i utalentowanych od tych, którzy do literatury nie wnieśli nic nowego i w przyszłości uznania nie znaleźli” [1, с. 131]. Думаецца, пра актуальнасць дадзенай манаграфіі сёння гаварыць не выпадае.

У айчынным жа літаратурнаўстве былі спробы станоўчага аналізу творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча. Напрыклад, у 1955 г. С. Майхровіч напісаў манаграфію “В.І. Дунін-Марцінкевіч”. Адразу пасля яе выхаду ў свет на старонках беларускай перыёдыкі з’явіліся адпаведныя рэцэнзіі А.Макарэвіча, С. Александровіча і А. Есакова. Даследчыкі адзначалі пэўныя станоўчыя бакі манаграфіі: пададзены падрабязны аналіз стану беларускай літаратуры да прыходу ў яе В. Дуніна-Марцінкевіча, згадка пра ролю пісьменніка ў развіцці беларускай мовы, даследаванні твораў “Быліцы. Расказы Навума”, “Халімон на каранацы”, “Літаратарскія клопаты”.

Разам з тым даследчыкі ўказвалі і на недахопы працы С. Майхровіча. А.Макарэвіч пісаў: “В своей монографии С. Майхрович говорит о том, что драматические произведения “Пинская шляхта” и “Сватовство” представляют собой новый, высший этап развития литературной деятельности Дунина-Марцинкевича <...> Но вызывает недоумение то обстоятельство, что анализу этих произведений в монографии отведено совсем незначительное место (26 страниц из 208). <...>

Серьёзный разговор об особенностях драматургического мастерства Дунина-Марцинкевича подменяется общими, возвышенными фразами. <...> В подтверждение своих слов С. Майхрович приводит огромную цитату в две с половиной страницы из комедии “Сватовство”, предоставляя читателю возможность самому разобраться в особенностях мастерства писателя. Конечно, читатель и сам разберётся, какими путями, средствами достигает писатель своих целей, какие особенности характерны для его творческой манеры, но задача литературоведения и критики состоит в том, чтобы помочь ему в этом” [3, с. 2]. На жаль, названыя недахопы значна зніжаюць навуковую каштоўнасць гэтай манаграфіі.

Творчая спадчына В. Дуніна-Марцінкевіча заслугоўвае сапраўднага навуковага аналізу – аб’ектыўнага, доказнага і этычнага.

Літаратура:

1. Gołąbek, J. W. Dunin-Marcinkiewicz / J. Gołąbek. – Wilno: Wydawnictwa towarzystwa romосу naukowej im. E. i E. Wróblewskich, 1932. – 141 с.;
2. Кісялёў, Г.В. Спасцігаючы Дуніна-Марцінкевіча / Г.В. Кісялёў – Мн.: Універсітэцкае, 1988. – 160с.;
3. Макаревич, А. О достоинствах и недостатках одной монографии // Советская Беларусь. 1955. 19 октября, С. 2.

Хомасуридзе М.Н.

СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА ПРИЧАСТНЫХ КОНСТРУКЦИЙ С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА БЕЛОРУССКИЙ

При переводе художественного текста неизменно возникает необходимость в сопоставительном анализе грамматического строя языка оригинала и целевого языка. Сравнение является основой перевода, имеющего своей целью преобразование высказывания одного языка в речевую структуру другого при обязательном соблюдении норм и правил этого языка. Критерием же правильности перевода является не правильная передача отдельных слов, а точность передачи данного речевого произведения, которое не является простой суммой входящих в него элементов [1, с. 47].

На грамматическом уровне между английским и белорусским языками существует значительное типологическое сходство, обусловленное их принадлежностью к одной языковой семье. Однако то же грамматическое сходство создаёт ряд переводческих проблем, т.к. общие грамматические категории языков чаще всего совпадают в теоретическом плане, но по-разному реализуются в узусе.

Оптимальным подходом к переводу художественного текста является сохранение оригинальных синтаксических конструкций, где это не нанесёт ущерба коммуникативным и художественным достоинствам произведения. В остальных случаях следует руководствоваться сугубо функционально-стилистическим подходом к грамматическим проблемам перевода.

Проведём переводческий анализ оригинального произведения Дж. Оруэлла “Animal Farm” и его перевода С. Шупы на белорусский язык. При переводе причастных конструкций были использованы следующие переводческие приёмы и трансформации:

1. Перевод частью сложного предложения

With the ring of light from his lantern dancing from side to side, he lurched across the yard. **Ідучы за кругам святла ад ліхтара, якое скокала з боку у бок, ён прайшоў, хістаючыся, праз двор.** Причастный оборот *dancing from side to side* переведён определительной придаточной частью, так как предложение перегружено обстоятельствами, выраженными деепричастиями, кроме того в переводе части *with the ring of light from his lantern* употреблено деепричастие *ідучы*, которого нет в оригинале.

2. Перевод деепричастием и деепричастным оборотом

Проводя анализ данного типа трансформаций, необходимо отметить, что в белорусском языке деепричастные обороты характерны для письменной речи и для так называемых книжных стилей. В рассматриваемом переводе сказки-антиутопии Дж. Оруэлла передача английских причастий и причастных оборотов деепричастием достаточно распространена. Думается, обилие деепричастий в переводе намеренно подчёркивает канцелярско-бюрократическую атмосферу предствленной реальности. В остальных случаях злоупотребление причастиями существенно утяжеляет речь.

He did his work in the same slow obstinate way as he had done it in Jones's time, never shirking and never volunteering for extra work either.

Ён працаваў з самай маруднай упартасцю, як і за часоў Джоўнза, ніколі не ўхіляючыся, але і не беручы ніколі дабраахвотна дадатковае працы. С грамматической точки зрения перевод в данном примере корректен, однако нагромождение деепричастных оборотов усложняет восприятие фрагмента. Более оправдано было бы использовать однородные сказуемые: *ніколі не ўхіляўся, але і ніколі не браў...*

3. Перевод разными частями речи

Jones and his men suddenly found themselves being butted and kicked from all sides. На Джоунза і яго людзей раптам насыпаліся з усіх бакоў удары рагоў і капытаў. В данном случае при переводе не только происходит изменение страдательной конструкции с причастием на действительную, но и уточняется в необходимой мере содержание.

Данные трансформации обусловлены различиями в объёме грамматического значения причастий в английском и белорусском языках. Это ещё раз подчёркивает важность осознания переводчиком специфики рассматриваемых конструкций и необходимости пристального внимания к ним при художественном переводе.

Литература:

1. Бархударов, Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). – М., 1975. – 240 с.
2. Каўрус, А.А. Стылістыка беларускай мовы. – Мн., 1992. – 169 с.
3. Комиссаров, В.Н. К вопросу о сопоставительном изучении переводов. // Тетради переводчика. – М., 1970 г., Вып.7 – С. 46-50.

Бельский А.Л.

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПЬЕСЫ Е. ГРИШКОВЦА “ДРЕДНОУТЫ”

Жанровая модель пьесы Е. Гришковца “Дредноуты” (2002) представляет собой монодраму. Известно, что монодрама – драматическое произведение, исполняемое одним актером [1]. В литературоведении данный жанр изучен недостаточно глубоко. В начале XX века интерес к нему был проявлен в работах таких исследователей, как Н. Евреинов, А. Кугель, В. Иванов, А. Белый. И в то же время Я.Л. Морено относит монодраму к разновидностям психодрамы [2].

Сюжетная основа пьесы “Дредноуты” представляет рассказ героя о самых крупных артиллерийских кораблях в начале XX века, о событиях Первой мировой, о грандиозной Ютландской битве 1916 года. Герой Е. Гришковца, словно мальчик, излагая друзьям увлекательную сказку о больших кораблях и морских боях, рассказывает историю битвы. Он дробит большую историю на крошечные осколки человеческих судеб. Гришковец соединяет в спектакле короткие эпизоды сражений. Причем только те из них, в которых запечатлелась история людского благородства.

Спектакль “Дредноуты” имеет подзаголовок “Пьеса для женщин. Монолог”. (Спектакль, который не получился). На первый взгляд, это провокация. На самом же деле спектакль “Дредноуты” очень даже получился и, как и любой другой спектакль драматурга, содержит множество признаков монодраматического дискурса, т.е. монодрамы. Тема здесь – не только исторические события, но героическая смерть мужчин во время войны и попытки объяснить все это женщинам [3].

История создания спектакля следующая: спектакль “Дредноуты” был задуман зимой 1998 года в Москве. В нем должно было быть восемь актеров и множество декораций. Однако репетиции и подготовка к спектаклю совпали с

гибелью подводной лодки “Курск”. Это событие принесло много горя народу России, и драматург на время решил отказаться от постановки. 14 ноября 2001 года в Москве спектакль все же был сыгран, а в январе 2002 года в Калининграде был записан на бумаге. После постановки в театре им. В.С. Мейерхольда спектакль “Дредноуты” имел необычайный успех.

Причина возврата к созданию пьесы такова: Е. Гришковца поразило то обстоятельство, что женщины никогда не читают книг о военных кораблях и грандиозных битвах, они “эти книги в руки не берут, близко к ним не подходят, и в музеях их, этих женщин, не найти”. Несмотря на то, что как раз в этих книгах так много важного сказано о мужчинах: их мечтах, разочарованиях, амбициях, надеждах, отваге, сентиментальности и верности долгу. То есть о том, о чем ни в книгах по психологии, ни в других литературных источниках не прочитаешь.

Анализируя пьесу Е. Гришковца, следует сказать, что многие критики неоднозначно оценивают те вещи, о которых говорит драматург: некоторые диковинные примеры соблюдения правил чести, воинской доблести, мужества и даже самоотверженности, – сейчас все это неоднозначно воспринимается не только женщинами, но и современными мужчинами. И вовсе не потому, что все эти качества им не присущи, просто не востребованы.

Художественное пространство пьесы достаточно объемно, оно вбирает в себя жизненные перипетии героя, детали быта, географию событий. Нарративная структура пьесы фрагментарна, она состоит из историй и воспоминаний героя, его внутренних монологов, не лишенных экспрессии и сумбурных эмоций. Такой способ повествования позволяет читателю воспринимать происходящее глазами героя и глазами автора одновременно, что присуще монодраме [3].

Реальное и виртуальное пространство пьесы образует оппозиции “замкнутое – разомкнутое”. “Разомкнутое” пространство (география событий: Трафгангальская битва, события Второй мировой войны, Ютландская битва) сочетается с “замкнутым” (событиями “здесь и сейчас”), внутренне локальным, отражающим микромир героя. Также можно выделить оппозиции “прошлое – на-

стоящее”. К событиям в “прошлом” можно отнести события “разомкнутого” пространства. Они в свою очередь сочетаются с событиями в “настоящем”, отражающими пространство “замкнутое”.

Несмотря на кардинальную смену жанра с автобиографического (“Как я съел собаку”, “Одновременно”) на историографический (“Дредноуты”), Гришковец не обманул ожиданий зрителя: историческую тему драматург раскрыл с той же, уже полюбившейся всем подкупающей искренностью. Принцип историзма раскрывается следующим образом: в пьесе упомянуто множество исторических событий (парад военно-морских сил Великобритании, Трафангальская битва, Вторая мировая война, Ютландская битва и др.) с участием различных военно-морских судов (“Дредноут”, “Нассау”, “Остфрисланд” крейсера “Эмден”, “Честер”, “Шарнхост”, “Лейпциг”, “Дрезден”, “Нюрнберг”, “Монмут”, “Глазло”, “Инвинсибл”, “Инфлексибл” и др.), исторических лиц (королева Великобритании, принц Уэльский, кайзер Германии, адмирал Нельсон, капитан I ранга Карл фон Мюллер, контр-адмирал Кристофер-Крейдок, адмирал Максимилиан фон Шпее, юнга Британского флота Джон Корнуэлл и др.).

Также в пьесе следует отметить значимые “точечные” локусы (Москва, книжный магазин, крейсер “Честер”), образующие “круговое” пространство пьесы. Художественное пространство пьесы вбирает также различные страны, где происходят события: Германия, Великобритания, Россия, Аргентина, Новая Зеландия, Чили, Япония, Австралия. В целом, художественное пространство пьесы органично сливается с “точечными” локусами, что создает и ощущение постоянного перемещения из одного места в другое, и ощущение движущейся панорамы “частной жизни”. Эпизоды, воспоминания в пьесе объединяются, во-первых, темой; во-вторых, образом рассказчика (в спектакле – исполнителем); в-третьих, общим настроением пьесы, который можно было бы охарактеризовать как “лирический”, в-четвертых, интимным характером повествования; в-пятых, косноязычным языком, представляющим “рваную”, сбивчивую речь, напоминающую “поток сознания”. При этом субъективное восприятие героя выглядит

объективным, а его личный опыт кажется убедительным и не вызывает у нас сомнения.

Специфична в пьесе и реализация конфликта: раскрывая историческую тему, герой подсознательно вступает в конфликт с объективной реальностью, женским мировоззрением и укоренившимися стереотипами относительно мужчин в современном мире. “Я хочу рассказать о том состоянии мужчин, в котором женщины их никогда не видели, то есть о том, как мужчины умирают где-то там, далеко от дома.” Многие женщины видят мужчин такими, как они есть, но не чувствуют, что у них внутри, они не имеют никакого представления о мужских мечтах, разочарованиях, амбициях, надеждах, отваге, сентиментальности и верности долгу. Но, как говорит герой пьесы, “...ведь можно почитать книги про корабли и может появиться надежда на нас, здесь...”

Исходя из наблюдений над жанровой спецификой пьесы “Дредноуты”, можно выделить следующие признаки монодраматического дискурса:

а) моногерой – “молодой человек 30-40 лет”, единственный персонаж, главное действующее лицо, который выступает в качестве alter ego самого автора; маленький человек с огромной душой, в меру способный задуматься над происходящим. Если быть точнее, то главной интенцией Гришковца как драматурга является стремление к поиску тех условий, в которых человек может наиболее ярко ощутить, почувствовать действительность текущего момента [5];

б) композиция представляет многособытийную ассоциативную структуру, упорядоченную системой лейтмотивов;

в) пьесе свойственна доля исповедальности, в которой и заключается “универсальность” произведений Е. Гришковца, позволяющая зрителю и читателю соотнести все, о чем говорит герой, со своим личным опытом;

г) главную роль играет слово, именно оно движет сюжет. Обычно навязчивое повторение в литературе ведет к уничтожению смысла, но слово Гришковца зачастую работает не по законам литературы, а по законам обыденной, современной жизни. Ему важно не только донести то, что он имеет в виду, но и прежде всего то, в чем принципиальное различие между его точкой зрения и

точкой зрения укоренившейся и привычной. Он актуализирует смысл каждого значимого слова, но делает это средствами современной разговорной речи. За основу автор берет какую-либо фразу, заключающую в себе довольно понятную мысль (эмоцию, состояние), и конкретизирует ее значение, опираясь на контекст описываемого действия. Основными чертами его стиля являются прежде всего возвраты в речи, повторы и уточнения. Причем уточнения строятся не посредством подбора наиболее точных эпитетов, а при помощи повторов. Гришковцу достаточно повторить какую-либо фразу или ключевое слово без нового уточняющего контекста, чтобы сфокусировать внимание зрителя на значимости нового смысла слова [5];

д) в художественном пространстве произведения присутствует двоемие, что отражено в постоянном наложении реального и воображаемого пространства, а также посредством метода рефлексии наложения временных пластов: прошлого, настоящего и будущего;

е) при постановке пьесы использованы различные технические приемы: “дублирование”, “зеркальное отражение”, “обмен ролями”; а также реплики в сторону, техника пустого стула; ретроспекция времени;

ж) в монодраматической структуре пьесы активно присутствуют лирическое и эпическое начало. Лирическое отражено в монологах героя, в которых происходит самораскрытие чувств героя; эпическое – в отражении исторической хроники, а также в традиционном приеме контаминации субъекта, адресата и ситуации.

з) сцена представляет строго очерченное пространство, сценография пьесы минимальна: два венских стула, тазик с водой, несколько бумажных корабликов, столик, покрытый белой скатертью, пепельница, бутылка красного вина, бокал, сигарета и спички;

и) в пьесе использован прием, базирующийся на бинарных оппозициях, т.е. вспомогательных “Я”, предназначенных для изображения реальных и воображаемых лиц, внутренних чувств персонажа;

к) в пьесе можно выделить следующие ролевые категории: соматические, психические, социальные и трансцендентальные;

Перечисленные признаки, присущие пьесе “Дредноуты”, свидетельствуют о том, что Е. Гришковец следует традиции жанра монодрамы, но в то же время модифицирует его канон, обновляя его в русле новой эстетики театра конца XX — начала XXI века.

Литература:

1. Монодрама // Театральная энциклопедия. – М., 2000.
2. Морено Я.Л. Психодрама – М., 2001.
3. Гончарова-Грабовская С.Я. Драматургия Е. Гришковца (проблема жанра) // Театр и драматургия. – Тверь, 2007.
4. Гришковец Е.В. Зима. Все пьесы – М., 2007.
5. Ефросинин С. Актуальное одиночество Евгения Гришковца // Новый мир. – М., 2006.

Весялуха М.М.

ЗМІТРОК БЯДУЛЯ ЯК ПАЧЫНАЛЬНІК БЕЛАРУСКАЙ УРБАНІСТЫЧНАЙ ПАЭЗІІ

Змітрок Бядуля па праву лічыцца адным з пачынальнікаў беларускай урбаністычнай паэзіі. Амаль адначасова з М. Багдановічам ён пачынае апяваць гарадскую прыгажосць. І не выпадкова: прамежак часу з 1912 да 1915 г. прынята лічыць «віленскім перыядам у творчасці З. Бядулі» [2, с. 71] — не толькі таму, што ў гэты час літаратар жыве і працаваў у Вільні, а таму, што менавіта гэтыя гады сталі лёсавырашальнымі ў яго жыцці. Шмат дала Вільня маладому паэту. Цікаўны ад прыроды, ён не абмінуў увагай музеі і асабліва тэатры. Старасветчына — казкі, легенды, паданні, з аднаго боку, і тэатральнае жыццё — з другога — вабілі Бядулю найбольш [2, с. 22]. У гэтым горадзе ён працаваў некаторы час адказным сакратаром у рэдакцыі «Нашай нівы», на старонках гэтай газеты надрукаваў свае творы. Самым непасрэдным чынам пісьменнік прычыніўся да стварэння беларускай нацыянальнай літаратуры, распрацоўваў новыя тэмы і вобразы ў ёй. Вільня і віленскія гарадскія пейзажы займаюць значнае месца ў лірыцы З. Бядулі.

С. Плаўнік з дзяцінства захапляўся гісторыяй свайго краю, а таксама містычнымі з’явамі. Горад для яго перш за ўсё — сведка падзей мінулага, загадка, цуд; ён поўніцца зданямі, ценямі «...забытых, мінулых часоў...» [1, с. 318]. У вершы «Руны жрацоў» паэт параўноўвае гарадскія вуліцы з рунамі «...паўночных жрацоў, // На скрыжалях багіні зямлі...» [1, с. 318]. Ён сцвярджае, што тут паэт павінен адчуваць сябе шчаслівым, бо ў Вільні «Кожны куток — цэлы свет. // Неспадзеўкі, таемнасці ўсюды» [1, с. 318], і руны гарадскіх вуліц пад уздзеяннем навакольнай прыгажосці, а таксама красы «...Літвінак, сэмітак і поляк...» [1, с. 318] (якіх у горадзе, натуральна, шмат) ператвараюцца ў «руны душы» [1, с. 318].

У паэзіі З. Бядулі можна вылучыць матыў боскага паходжання горада, такая ідэя прасочваецца ў вершах дастаткова часта, бо паэт не ў стане зразумець, як «малюсенькія гномы-людзі» [1, с. 315] (на фоне гарадскіх велічных будынкаў яны сапраўды падаюцца мурашкамі) здолелі «збудаваць гэтых волатаў-замкаў» [1, с. 315]. Для З. Бядулі горад «чароўны», ён «...нібы казка, // Напісана Богам самім...» [1, с. 314]; ён вялікі сфінкс, «...Што загадку людзям загадаў адгадаць: // — Дзе захован ў цябе, чалавек, // Геній шчасця і творчы агонь?» [1, с. 315]. Аўтар сам дае адказ на гэтае пытанне: « дух творчы ўсюды. // Мяжы ён не мае нідзе, // Як нябесная далеч» [1, с. 315]. І менавіта гэты дух творчасці прымушае людзей «тварыць красу», «будаваць усё болей і болей», і ў выніку такой творчай працы ўзнікаюць гарады.

Зачароўвае паэта і прыгажосць, веліч гарадскіх храмаў, а менавіта касцёл св. Ганны (гэтаму храму годам раней прысвяціў свой верш і М. Багдановіч). Ён захапляецца дасканаласцю іх архітэктуры: «Бы сон хараства гмах з’явіўся, // Як геній казаў: “Няхай будзе!”» [1, с. 319]; і сілай уплыву гэтых будынкаў на свядомасць чалавека: «Людзей, адароных душою, // Ён кліча на шчыру малітву» [1, с. 319].

Для З. Бядулі горад—яшчэ і барацьба розных поглядаў, стыляў. Так, у вершы «У чарах» ён паказвае ідэйную розніцу паміж двума архітэктурнымі стылямі — Готыкай і Візантыяй. Готыка імкнецца «ўвысь да пасаду нябёс» [1,

с. 319], у той час як Візантыя лічыць, што трэба «Ушырку ўсе грудзі зямлі // У абоймах... трымаць» [1, с. 319]. Але, нягледзячы на поўную супрацьлегласць поглядаў, яны глядзяцца ў адно лустэрка — раку Вілію і, адзінокія, любуюцца самі сабой.

Ва ўяўленні паэта містыка горада ўдала спалучаецца з містыкай народных легендаў і паданняў. Менавіта гэта спалучэнне з'яў, на першы погляд, не спалучальных прыцягвае ўвагу да верша «На беразе Віллі». Тут аўтар апавядае гісторыю пра тое, як ён трапіў у падводны горад, у якім жывуць багі, яны «ўцяклі ад людзей» [1, с. 316]. У гэтым царстве спакойна, тут «Здалёку шум горада чуцен, // Як гул дзікіх пчол у даліне...» [1, с. 316]. Нягледзячы на ўсю чароўнасць і прыгажосць горада, паэт усе ж такі імкнецца на ўлонне прыроды, у вёску, бо душой ён «...бліжэй да каплічкі // Убогіх, гаротных людзей» [1, с. 320], а не да велічных гарадскіх храмаў.

Не ўсе, аднак, гарадскія рэаліі паэт прымае і ацэньвае станоўча. У вершы эпічнага складу «Віленскія помнікі» З. Бядуля расказвае пра падзеі, якія моцна абурылі і павесялілі яго: арышт вясковай сямейнай пары за абразу высокай асобы ў выглядзе помніка гэтай жа асобе, выпадак з «канцэртам катой», справакаваным валяр'янкай, пасля якога была ўзмоцнена варта помніка.

Такім чынам, для З. Бядулі горад — цуд, загадка, сведка падзей мінулага. Ён поўны містыкі, ён зачароўвае і натхняе на роздум пра сэнс жыцця. Ён хавае таямніцы мінулага і дае магчымасць пакінуць след для будучыні. Паэмы і лірычныя вершы З. Бядулі пра горад сталі працягам традыцый А. Міцкевіча і М. Багдановіча, закладвалі асновы мастацкага урбанізму, а таксама сталі трывалым падмуркам для далейшага развіцця беларускай урбаністычнай паэзіі.

Літаратура:

1. Бядуля, З. Збор твораў: у 5 т. / З. Бядуля. — Мінск: Маст. літ., 1985. — Т. 1: Вершы, паэмы. — 407 с.
2. Навуменка, І. Змітрок Бядуля / І. Навуменка. — 2-е выд. — Мінск: Беларус. навука, 2004. — 227 с.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ О ВОРОНЕ ТЕДА ХЬЮЗА КАК ОБЪЕКТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Тед Хьюз – одна из самых значительных фигур в британской поэзии двадцатого века. Вершина его творчества приходится на семидесятые годы прошлого столетия, когда практически друг за другом вышло несколько этапных книг стихотворений.

Первым в этом ряду является цикл стихов о Вороне (в оригинале «Crow», т.е. ворона), своеобразного синтетического авторского мифа, повествующего о рождении и странствиях желающего духовного перерождения главного героя.

Этот цикл сразу же поставил критиков в тупик. Причиной тому стала и необычная, часто шокирующая образность, и ясно ощущаемая незавершенность, разомкнутость текста, явно не полностью воплотившего авторский замысел. Поэтому попытки разгадать его породили поначалу множество неточных либо вовсе неадекватных интерпретаций как образа главного героя, так и всей художественной картины мира произведения (отдельные примеры таких интерпретаций цитирует в своей статье «Ted Hughes's Crow: An Alternative Theological Paradigm» английский исследователь Райан Хиббет (Ryan Hibbet)[1]).

В дальнейшем эта первоначальная тенденция к поспешной и неправильной интерпретации центральных образов поэмы была преодолена усилиями первых серьезных исследователей его творчества (Кейта Сагара (Keith Sagar), Энн Ски (Ann Skea), Бет Линды Трубелл (Beth Linda Truebell). Тем не менее, каждый исследователь, взявшийся за исследование этого поэтического цикла, до сих пор сталкивается с определенными затруднениями, связанными с определением предмета исследования.

Решение этой проблемы предполагает постановку двух ключевых вопросов:

- 1) Что включает в себя цикл? Где проходят его границы?
- 2) Как соотносятся текст и контекст цикла?

Чтобы ответить на первый вопрос, необходимо обратиться к истории написания и печати стихотворений цикла.

В 1965 году друг Теда Хьюза, американский художник-оформитель Леонард Баскин (Leonard Baskin), показал ему серию своих гравюр с антропоморфными изображениями ворон и попросил сопроводить их стихами, рассчитывая в дальнейшем издать их как книгу в собственном издательстве *Gehenna Press*[4]. Творческий импульс оказался настолько сильным, что эти несколько стихотворений стали основой для нового поэтического цикла, а главный герой гравюр стал главным героем цикла.

К 1968 году собственно стихотворения цикла были дополнены своеобразной «легендой о Вороне», выполняющей по отношению к ним функцию контекста, дающего общее представление о мире, в котором происходит действие всех стихотворений, происхождении героя и основных этапах его духовного перерождения (представленных через различного рода похождения)[5]. Она описывает только события, соотносимые с имеющимся текстом цикла и дает лишь самые общие сведения том, как в дальнейшем могло бы развиваться повествование, будь оно продолжено и закончено. «Легенда» никогда не публиковалась при жизни автора и до 2000 года была реконструирована лишь в общих чертах, таким образом, выпадая из поля зрения исследователей полностью либо частично.

К 1969 году было написано около двух третей потенциального текста цикла, однако личная трагедия оборвала исполнение замысла, после чего сам поэт к нему больше не возвращался [5].

Неоконченный характер текста цикла наложил свой отпечаток на историю публикации его стихотворений. По оценкам исследователей (Энн Ски, Бет Трубелл (B. Truebell)[5],[8]), около трети относящихся к нему произведений до сих пор не опубликованы и находятся в личном архиве автора, а все изданные стихи ни разу не были изданы отдельной книгой [5]. Только в 2005 году все они впервые были собраны под одной обложкой.

Но несмотря на то, что замысел цикла так и не был реализован полностью, Тед Хьюз все же решился опубликовать ту часть текста, которая была завершена.

На протяжении всего периода написания цикла отдельные стихотворения из него публиковались в различных периодических изданиях. В августе и октябре 1970 года малым тиражом вышли два сборника *Four Crow Poems* и *A Few Crows*, вместившие полтора десятка стихотворений. Практически все они вошли в изданный лондонским издательством *Faber&Faber* в том же году сборник *Crow: From The Life And Songs Of Crow*, объединившим большинство написанных стихотворений цикла.

Уже через несколько месяцев, в марте 1971 года, последовало американское переиздание, расширенное несколькими стихотворениями. В том же году часть стихотворений цикла, не опубликованных ранее, была издана малым тиражом в двух сборниках *Crow Wakes* и *Poems with Ruth Fainlight and Alan Sillitoe* («Совместный сборник с Руфь Фэйнлайт и Аланом Силлитоу»).

Сборник *Crow: From The Life And Songs Of Crow* быстро приобрел широкую известность [5], так что уже в декабре 1972 вышло расширенное английское переиздание, практически полностью повторяющее американское (было исключено одно стихотворение) [2, с. 1254]. Этот сборник в дальнейшем стал базовым для всех дальнейших перепечаток текста цикла и зачастую отождествляется с циклом вообще.

Часть стихотворений, относимых к циклу, была включена Тедом Хьюзом в другие сборники, вышедшие позже. Так, четыре стихотворения, не включенные в английское издание 1972 года, вошли в сборник *Earth-numb* (1979), а еще одно не изданное ранее стихотворение вошло в сборник *Cave Birds* (1978).

В дальнейшем стихотворения цикла включались в сборник *New Selected Poems* (1995) (не все) и сборник *Complete Poems* (2005).

Таким образом, единого варианта текста цикла не существует. Условно все стихотворения цикла можно разбить на следующие категории:

1) Стихотворения, вошедшие в сборник *Crow: From The Life And Songs Of Crow* (1972) и его переиздания.

2) Стихотворения, вошедшие в другие сборники, но не включенные ни в одну из редакций сборника *Crow: From The Life And Songs Of Crow* (включая стихотворения, вошедшие впоследствии в другие циклы).

3) Стихотворения, на данный момент не опубликованные (находящиеся в архиве поэта)

Часть исследователей (например, Райан Хиббет (Ryan Hibbet) [1] или русская исследовательница творчества Теда Хьюза В. М Татейшвили[10]), отождествляют цикл о Вороне с текстом сборника *Crow: From The Life And Songs Of Crow* (1972) и изучают лишь его как цельное законченное единство. Этот подход представляется неправомерным по следующим причинам:

1) при последовательной реализации такого подхода из текста цикла полностью исключается «легенда о вороне», через которую косвенно реализуются синтагматические связи между стихотворениями цикла; поскольку синтагматические связи в самом сборнике сведены к нулю; ее исключение приводит к искажению структуры цикла;

2) включение же в объект исследования «легенды о вороне» приводит к необходимости констатации неполноты текста сборника по отношению к потенциальному тексту цикла, границы которого заданы ею, и необходимости включения в текст цикла также и стихотворений, относящихся к категории 2 (а в перспективе и 3) как реализующих эту потенцию;

Из этого следует необходимость рассматривать в качестве объекта исследования и «легенду о вороне», и стихотворения, относящиеся к категориям 1 и 2, не исключая возможности включения туда в дальнейшем стихотворений, относящихся к категории 3.

Однако такой ответ на первый вопрос задает необходимость четкого разделения собственно текста цикла и его контекста, предполагающие в то же время их взаимосвязанное изучение.

Связь между «легендой о Вороне» и собственно текстом цикла очевидна. Однако сами стихотворения никоим образом не могут быть сведены к простой цепочке иллюстраций к этой «легенде». Их соотношение может быть описано как аналогичное соотношению между песнями «Старшей Эдды» и древнескандинавской мифологией, где мифы, изначально знакомые слушателю либо читателю, служили в качестве опорного материала, позволяющего адекватно понимать собственно песни; иными словами, мифологическая картина мира и художественная картина мира в песнях «Старшей Эдды» совпадали. Подобные взаимоотношения существовали и между текстом цикла о Вороне и «легендой», где «легенда» исполняет роль мифологической картины мира, необходимой для понимания художественной картины мира стихотворений цикла. Оправданность этой аналогии также подтверждается тем, что сам Тед Хьюз всегда рассказывал «легенду о Вороне» перед чтением стихов из цикла о Вороне, если не полностью, то в объеме, минимально необходимом для адекватной интерпретации стихов.

Таким образом, можно заключить следующее: поэтический цикл Теда Хьюза о Вороне как объект литературоведческого исследования включает в себя одновременно собственно стихи и «легенду о Вороне», дающую необходимый для их понимания контекст. Вопрос, относятся ли стихотворения к данному циклу или нет, решается в первую очередь по тому, относил ли их к данному циклу сам автор, безотносительно к времени и месту их публикации.

Литература:

1. *Hibbett, R.* Ted Hughes's Crow: an alternative theological paradigm / R. Hibbett [Electronic resource]. – Mode of access: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_moi403/is_2_58/ai_n2786998. – Date of access: 10.06.2009.
2. *Hughes, Ted.* Collected Poems / Ted Hughes. – New York, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. – 1332 p.
3. *Hughes, Ted.* Ted Hughes at the Adelaide Festival Writers' Week, March 1976 / Ted Hughes [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.zeta.org.au/~annskea/Adelaide.htm> – Date of access: 26.03.2009.

4. *Loizeaux, E. B.* Reading word, image, and the body of the book: Ted Hughes and Leonard Baskin's *Cave Birds* / E. B. Loizeaux [Electronic resource]. – Mode of access: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_1_50/ai_n6364035 – Date of access: 26.03.2009.

5. *Skea, Ann.* Ted Hughes and Crow / Ann Skea [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.zeta.org.au/~annskea/Trickstr.htm> – Date of access: 26.03.2009.

6. *Truebell, B. L.* A blending of opposites: the evolution of Ted Hughes' mythological poetry / B. L. Truebell [Electronic resource]. – Mode of access: http://books.google.com.by/books?id=pu5c4DWLXtEC&pg=PA280&lpg=PA280&dq=Truebell,+B.L.+A+blending+of+opposites:+the+evolution+of+Ted+Hughes%27+mythological+poetry&source=bl&ots=mKVUTCX2Di&sig=PXlu1z9vrsucr05vdZomgWU4jMY&hl=ru&ei=ctU5SvHRCMuPsAaL54HYBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#PPA1,M1. – Date of access: 10.06.2009.

7. *Sagar, K.* The Laughter of Foxes: a Study of Ted Hughes / K. Sagar. – Liverpool: Liverpool University Press, 2000 [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.questia.com/read/102337416?title=The%20Laughter%20of%20Foxes%3a%20A%20Study%20of%20Ted%20Hughes>. – Date of access: 10.06.2009.

8. *Truebell, B. L.* A blending of opposites: the evolution of Ted Hughes' mythological poetry / B. L. Truebell [Electronic resource]. – Mode of access: http://books.google.com.by/books?id=pu5c4DWLXtEC&pg=PA280&lpg=PA280&dq=Truebell,+B.L.+A+blending+of+opposites:+the+evolution+of+Ted+Hughes%27+mythological+poetry&source=bl&ots=mKVUTCX2Di&sig=PXlu1z9vrsucr05vdZomgWU4jMY&hl=ru&ei=ctU5SvHRCMuPsAaL54HYBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#PPA1,M1. – Date of access: 10.06.2009.

9. *Sagar, K.* The Laughter of Foxes: a Study of Ted Hughes / K. Sagar. – Liverpool: Liverpool University Press, 2000 [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.questia.com/read/102337416?title=The%20Laughter%20of%20Foxes%3a%20A%20Study%20of%20Ted%20Hughes>. – Date of access: 10.06.2009.

10. *Татейшвили, В. М.* Творческая индивидуальность Теда Хьюза в контексте английской поэтической традиции: автореф. дис. канд. фил. наук [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.avtoref.mgou.ru/ar/ar309.doc — Дата доступа: 13.06.2009

Дячок Т.В.

ОСОБЕННОСТИ МАНЕРЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ ОЛИВЕРА ГОЛДСМИТА «ВЕКФИЛДСКИЙ СВЯЩЕННИК»

За все время своего развития литература сохранила столько образцов наблюдения за «человеческой природой», по словам просветителей, и разрушила

столько абстрактных представлений о ней, что это не могло не найти своего отражения в художественной манере повествования. Понятие о повествовательной манере и рассказчике существенно при анализе художественного содержания произведения и его формы.

В широком смысле повествование – совокупность тех высказываний речевых субъектов (повествователя, рассказчика, образа автора), которые осуществляют функции «посредничества» между изображенным миром и читателем-адресатом всего произведения как единого художественного высказывания. Однако образ рассказчика¹ в собственном смысле слова не всегда присутствует в прозаическом произведении. Так, возможно нейтральное, «объективное» повествование, при котором сам автор как бы отступает в сторону и непосредственно создает перед нами картины жизни. Автор может выражать собственную позицию через сопоставление «версий самого себя», таких, как «скрытый автор» и «недостоверный рассказчик», или же разных «субъектных форм», таких как «носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте» (повествователь/автор), и «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст» (рассказчик).

В романе Оливера Голдсмита в роли рассказчика выступает Примроз, священник и глава семейства, добродушный и госте-приимный хозяин. Роман «Векфилдский священник» (1766) написан от первого лица, однако позиция рассказчика и его оценки, самооценки, повествовательная интонация и отношение автора к герою и восприятию читателя сместились, утратили свою традиционную определенность. Писатель отстраняется от повествования, предоставляя читателю самому судить о том или ином герое, т.к. человек может заблуждаться в оценках своих и чужих поступков, может помимо воли выдать истинное положение вещей, в котором он сам не отдает себе отчета. Автор не комментирует поступки и мысли героев, видимо, считая, что это можно сделать с помощью логики, а иногда создает тупиковые ситуации, сбивает с правильного

¹ Рассказчик – условный образ человека, от лица которого ведется повествование в литературном произведении.

пути читателя. Священник Примроз попадает в дом к незнакомому человеку, любящему поразмыслить о политике, где высказывает свои воззрения на политический строй Англии:

«А я бы, – вскричал я, – поставил всех подобных советчиков к позорному столбу! Долг всякого честного человека укреплять наиболее слабую сторону нашего государственного устройства – я имею в виду священную власть монарха, которая последние годы день ото дня слабеет и теряет свою законную долю влияния в управлении государством. А наши невежды только и знают, что кричать о свободе...» [1,с.180]. На данном примере, очевидно, что автор сливается с образом рассказчика воедино, а слова их становятся неотделимыми. Подтверждение взглядов автора обнаруживается в более раннем поэтическом произведении «Путник, или взгляд на общество» (1764).

В начале произведения рассказчик, описывая свою семью, быт, дом, объективно повествует о достоинствах и недостатках окружающих людей, сохраняя благодушный и самодовольный тон повествования:

«...Жилище наше стояло неподалеку от проезжей дороги, и к нам частенько навевывались путники и прохожие, которых мы непременно потчевали крыжовенной настойкой, ибо она составляла гордость дома; и должен сказать со всей беспристрастностью историка, что никто ни разу ее не хулил...» [1,с. 97]. Рассказчик, как и автор, находится над происходящими событиями и описывает их извне с долей юмора:

«...Многочисленная родня, иногда такая дальняя, что мы даже не подозревали о ее существовании, помнила о своей кровной связи с нами, не справляясь с гербовником, и частенько нас навещала. Не всегда, однако, родство это придавало нам блеск, так как среди родственников попадалось немало увечных, слепых и хромых...»[1, с.97]. Священник Примроз по ходу повествования допускает ряд оплошностей, что позволяет назвать его недостоверным рассказчиком:

- при описании жены Примроз отмечает ее покорность, кротость и домовитость, говорит о своем авторитете в семье и воспитании детей в умеренности,

однако после появления молодого Торнхилла он заявляет о своей бессилии управлять семьей:

«...Внимание к нам сильных мира сего разбудило гордость, которую я отнюдь, как оказалось, в них не уничтожил, а только усыпил. Снова, как в былые времена, на подоконнике теснились баночки с притираниями для лиц и шеи. Выйдут ли во двор – солнышко оказывалось врагом, посягающим на белизну кожи, дома ли сидят-огонь в очаге грозился испортить цвет лица...» [1,с.135];

- рассказывает о своих благочестивых поступках и добродетели, но после похищения дочери Оливии проклинает сквайра Торнхилла: «...И да покарает небо его и весь род его неустанной своей яростью! Похитить у меня мое дитя! Нет, ему не избежать кары за то, что отторгнул от меня невинную голубку мою, которую вел я по праведному пути...»[1,с.172]

- вопреки своим нравоучениям, Примроз ищет путь отмщения Берчеллу, который написал письмо к леди, представившимся светски-ми дамами, чтобы увезти с собой Софью и Оливию [1,с.159];

- похвальба своим поступкам, не уместная для сана священника: «Мой приход доставлял мне ежегодно около тридцати пяти фунтов, которые я жертвовал целиком в пользу вдов и сирот священно-служителей нашей епархии...» [1,100]. Автор, создавая такие ситуации для своего героя, внушает мысль читателю не слишком строго судить Примроза.

Вторая половина романа по используемым в ней сюжетным ситуациям – роман большой дороги/приключенческий роман (похищение дочери главного героя, поиски, встречи, неожиданные повороты судьбы и заточение в тюрьму), где автор демонстрирует свою технику повествования, сохраняя свою отстраненную позицию по отношению к происходящему. Во второй половине романа, когда идиллия сменяется драмой, священник утрачивает благодушный тон и снисходительную иронию, повествуя о происходящих событиях изнутри. Рассказчик претерпевает изменения, он становится более пронзительным и поэтому лучше понимает трагедию дочери и ее поведение. Ироническое отноше-

ние автора к своему герою проявляется, когда после проповеди в тюрьме перед заключенными неожиданно сюжетный ход поворачивается вспять и путем невероятных случайностей восстанавливается семейная идиллия священника Примроза.

Таким образом, на протяжении всего романа О.Голдсмита «Векфилдский священник» имеют место следующие особенности манеры повествования: 1) сохраняется взаимодействие повествователя и рассказчика (с помощью приемов юмора, иронии);

2) автор занимает скрытую позицию относительно происходящих событий;

3) рассказчик может быть определен как «недостоверный».

Литература:

1. Голдсмит, О. Векфилдский священник / О. Голдсмит // Голдсмит О. Избранное. Стихи. Векфилдский священник / О. Голдсмит. Пер. с англ. А. Ингера.- М.: Худ. лит., 1978. – С. 95-271.

2. Елистратова, А. Голдсмит / А. Елистратова // Елистратова А. Английский роман эпохи Просвещения.- М.: Наука, 1966.- С.204-323.

3. Озеров, Ю.А. Сентиментализм / Ю.А. Озеров // Введение в литературоведение: учеб. пособие / Н.Л. Вершинина, Е.В.Волкова, А.А. Илюшин и др.; Под. ред. Л. М. Крупчнова. – М.: Оникс, 2007. – С. 309-312.

4. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов. М., «Просвещение»,1974.

5. Goldsmith, O. The Vicar of Wakefield / O. Goldsmith // The Vicar of Wake-field [Electronic resource]. – 2001. – Mode of access: [http:// www. gramotey.com/ ?open_file =1195198168.41](http://www.gramotey.com/?open_file=1195198168.41).

Елисеева И.Б.

ЗАГОЛОВОК КАК ПАРАТЕКСТОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ ПАРОДИЙНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Одним из пяти типов интертекстуальных отношений по Ж. Женетту является «паратекстуальность», отношения текста и его «паратекста». Паратекст представляет собой своеобразную рамку художественного произведения и тем

самым является кратчайшим когнитивным путем для адресата к пониманию текста. Выполняя функции убеждения и оценки, паратекст в явной или имплицитной форме влияет на читателя, формируя и изменяя оценку текста до и после его активного прочтения [1].

Заголовок, с одной стороны является автономной единицей, но в то же самое время его невозможно рассматривать отдельно, что обусловлено диалогической природой пародийного художественного текста, который, благодаря единицам паратекста, представляет собой «сложное многомерное образование индексально-метонимического характера» [2].

Будучи эффективным средством реализации индексальных связей в околотекстовом рамочном пространстве, заголовок отражает концептуально-тематическую основу произведения. По словам Ю. Лотмана именно к началу отнесена «кодирующая функция в современном повествовательном тексте» [3].

Рассмотрим несколько примеров. Интерпретируя название романа английского писателя Т. Прэтчетта «Wyrd Sisters», можно предположить, что в первом слове названия романа автор случайно либо намеренно допустил ошибку в правописании, поэтому, заголовок следует читать как «*weird sisters*». Из этого реципиент извлекает ясный аллюзивный намек на пьесу У. Шекспира «*Макбет*». В нескольких сценах этого произведения появляются три ведьмы, которые ни разу не называются по именам, но как группа именуется «*weird sisters*».

Однако заголовок является ссылкой не только на трагедию «*Макбет*», поскольку слово, использованное автором, все-таки «*wyrd*». Можно трактовать его правописание элементом авторского стиля, но в случае Т. Прэтчетта целью автора является создание такого текста-сообщения, расшифровка которого была бы предельно затруднена и требовала бы от читателя определенных интеллектуальных усилий и способностей.

Детальный этимологический анализ показал, к примеру, что «*wyrd*» как существительное может означать «*fate*», «*destiny*» [4]. Эти значения полностью совпадают со значениями существительного «*weird*», приведенными в Oxford

English Dictionary, в то время как прилагательное «*weird*» помимо прочего может означать «*having the power to control destinies*»; «*having a strange or unusual appearance*» [5].

Данные анализа подтверждают идею о женщинах, обладающих сверхъестественными способностями, как центральных персонажах реферируемого романа.

Название романа Т. Прэтчетта «*Carpe Jugulum*» становится ключевой фразой, инициирующей развитие темы и идеи. Легко заметить, что «*carpe jugulum*» представляет собой своего рода имитацию выражения «*carpe diem*» – «*seize the day*», которое хорошо известно многим, особенно поклонникам американского художественного фильма «*Dead Poets' Society*».

«*Jugulum*» в переводе с латинского означает «*шея, горло*» [6]. Словарное значение лексической единицы: «*a jugular or jugular vein is one of the three important veins in your neck that carry blood from your head back to your heart*» [5]. Таким образом, мы можем перевести название романа на английский как «*seize the neck*» или «*seize the blood*». Поскольку в романе тема вампиров является ключевой, очевидно, что заглавие выполняет тематическую функцию.

Во всех приведенных выше заголовках также актуализируется и категория связности текста. Это происходит в основном за счет повтора заглавных слов в тексте. При этом с самим словом неизбежно происходят семантические изменения, ведущие к образованию индивидуально-художественного значения. Заглавия исследуемых пародийных текстов, связывая конец и начало, непосредственно участвуют также в актуализации категории ретроспекции, которая и формулирует читательское ожидание.

Литература:

1. Олизько, Н. С. Семиотико-синергетическая трактовка паратекста / Н. С. Олизько // Вестник Челябинского государственного университета. – Сер. Филология. Искусствоведение. – Вып. 18. – № 3 (104). – Челябинск, 2008. – С. 67-71.
2. Олизько, Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе. Автореф. дис... доктора филол. наук Челябинск. – 2009. – с.19

3. Лотман Ю. Структура художественного текста. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_14.php
4. Barnhart Concise Dictionary of Etymology. Collins Reference, 1995.
5. Oxford English Dictionary Online, Oxford University Press. Available from: <http://dictionary.oed.com.zorac.aub.aau.dk>
6. Латинско-русский словарь. – М.: Дрофа, 2005.

Захаревич В.О.

**ИНФЕРНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЭМЕ ДЖ. МИЛЬТОНА
«ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» И В РОМАНЕ М.А БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

Дж. Мильтон и М. Булгаков являются одними из величайших авторов своего времени. Дж. Мильтон создал эпическую поэму, стоящую в одном ряду с такими шедеврами мировой литературы, как «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Энеида» Вергилия, «Божественная комедия» Данте, «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо, «Неистовый Роланд» Л. Ариосто и другими авторами, заслуживающими уважения. М. Булгакову, русскому писателю, удалось воплотить в жизнь образ дьявола; наверное, впервые за всю историю русской литературы он был раскрыт так многогранно.

Образ сатаны в литературе имеет древнюю историю: он упоминается в апокрифах, не вошедших в библейский канон, в самой Библии, развивается в визионерской литературе, средневековых видениях, мистериях. В английской литературе образ, близкий к сатане, прослеживается в облике Гренделя («Беовульф»), Люцифера (К. Марло «Доктор Фаустус»), Яго, Отелло, Макбета у В. Шекспира, Архиврага у Дж. Мильтона, в поэме В. Блейка «Бракосочетание Рая и Ада», в мистерии «Каин» Дж.Г.Н. Байрона, также в облике Саурана (Р. Толкин «Властелин колец»). В более поздней литературе образ дьявола интерпретировался в виде потусторонних мифических существ, таких как вампиры, оборотни, упыри и др. ярким примером тому может служить «Дракула» Бр. Стокера и цикл вампирских хроник Э. Райс.

На мой взгляд, Джон Мильтон был одним из первых авторов, положивших традицию рассмотрения образа сатаны многогранно; его эпическая поэма «Потерянный Рай» служит ярким тому подтверждением. В русской литературе также обращались к библейским образам, примером тому могут служить рассказы о загробной жизни из житий святых, агиографическая литература, затем эту традицию продолжил Гоголь в «Вие» и ряде других фольклорных произведениях; эта тема также использовалась русскими романтиками в балладах, к ней обращались символисты. Но в особенности удачно воплотить в жизнь самый inferнальный образ – образ дьявола удалось М.А. Булгакову.

Что касается происхождения имени сатаны в обоих произведениях, здесь можно отметить следующее: Дж. Мильтон называет своего персонажа Сатана, Архивраг, Люцифер и т.д. Согласно словарю средневековой культуры, сатана (евр. Satan, арамейск.-satana) означает «противник», «противодействующий» Бога. Он олицетворяет мировое зло и всегда является искушителем, подстрекателем человека к греху. Сатана – один из павших, бывший некогда самым красивым из ангелов, об этом свидетельствует латинское название его имени Люцифер (lux, lucis – свет; fero, ferre (непр. глагол – нести). То есть это буквально можно перевести как «свет несущий», или «светоносец». « ...Who in the happy Realms of Light Clothed with transcendent brightness didst outshine myriads thought bright...»[1, p.3]. Также дьявола часто именуют «утренняя звезда», «денница», «сын зари».

Что касается происхождения имени сатаны в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», важно указать следующее: сатана в этом романе носит имя Воланд. Это имя взято Булгаковым из «Фауста» Гёте, которое можно встретить только в переводе А. Соколовского (описание шабаша ведьм в Вальпургиевой ночи, I часть «Фауста»). Воланд является одним из имен дьявола в немецком фольклоре. Слово «Воланд» близко стоит к более раннему «Фаланд», означавшему «обманщик, лукавый» и «употреблявшемуся для обозначения черта уже в средневековье»[15, с.272].

Интересно также проследить происхождение иных inferнальных образов у данных авторов. Что касается «Потерянного Рая», в этом произведении упоминается сонмище богов: первый после Сатаны – Вельзевул, что означает «бог навоза» (евр. Бааль-Зевель) и Вельзевув, т.е. бог мух.¹ На языке оригинала это имя интерпретируется как Beelzebub, т.е. «повелитель мух». После него сонм языческих богов возглавляет Молох («...страшный, весь в крови невинных жертв»)[6, с.33]. Наряду с Молохом такие идола, как и Ваал, Астарта, Риммон, упоминаются в четвертой книге Царств. Среди прочих упоминаются не только библейские божества.²

Также присутствуют боги из египетской мифологии: Озирис – бог плодородия и загробного мира, Изида – его жена. Эти божества традиционно представлялись с туловищем человека и головой животного.

Последним сонмище заключает Велиал («распутнейший из духов»)[6, с.36]. Он упоминается в Библии в значении «неверный», «недостойный».

Поднять мятеж против Бога Сатане помогали ангелы, ставшие впоследствии падшими. Среди них выделяется фигура Азазила, «гигантского Херувима», которому предоставлено право развернуть адскую «могучую хоругвь».

Происхождение этого персонажа имеет интересную традицию в еврейской истории.

Азазель – имя, состоящее из соединения слов «аз» (козел) и «азаль» (ушел), т.е. фактически «козел отпущения». Есть предположение, что это одно из имен Сатаны, обозначающее дьявола, который живет в пустыне. Также Азазель обозначает противостоящего Иегове демона[6, с.100].

Нужно отметить, что в романе М.А. Булгакова не присутствует такое множество языческих божеств и идолов; происхождение потусторонних персонажей автор «Мастера и Маргариты» черпал, в основном, из Библии, апокрифических и литературных источников. Первый помощник Воланда, Коровьев,

¹ [6, с.61]

² Таммуз – вавилонский бог растительности, отождествляется с финикийским Адонисом. Дагон – филистимлянский божество. Изображался в виде морского чудовища с туловищем рыбы и человеческими руками и головой. (Комментарии к «Потерянному раю», с.375)

носит фамилию, взятую из повести А.К.Толстого «Упырь». В ней «статский советник Теляев оказывается вампиром и рыцарем Амвросием»[12, с.113]. У М. Булгакова же Коровьев – это печальный рыцарь Фагот.

Следующий из свиты Воланда – демон-убийца Азazelло. Здесь очевидна связь происхождения его имени с мильтоновским Азaziилом, но М. Булгаков вкладывает в своего героя особый смысл: согласно апокрифической книге Еноха, Азazelь – «падший ангел, который научил людей изготавливать оружие и украшения. Благодаря ему женщины освоили блудливое искусство раскрашивать лицо»[12, с.114]. Азazelло М. Булгакова действительно отводится роль «ликвидатора»: он перебрасывает Лиходеева в Ялту, выгоняет дядю Берлиоза обратно в Кисловодск и, наконец, убивает барона Майгеля. Наряду с этим именно он дарит Маргарите крем, превращающий ее в ведьму и дающий ей возможность летать, вышвыривает Алоизия Магарыча из квартиры Мастера и выступает в качестве отравителя.

В Библии в страданиях Ионы упоминается морское чудовище Левиафан, но мало кому известно, что «в книге Еноха наряду с Левиафаном, женским чудовищем, упоминается и мужское – Бегемот»[12, с.116].

Коту-Бегемоту отведена роль шута Сатаны, также он способен менять свой облик: превращаться в людей. Из этого следует, что он оборотень.

Последний член свиты Воланда – вампирша Гелла. «Этим именем на Лесбосе называли девушек, безвременно погибших и впоследствии ставших вампирами»[12, с.117].

Также особого внимания заслуживает образ Абадонны. Аввадон (еврейск.) – образ, взятый из Апокалипсиса. Это демон бездны. По-гречески это имя можно интерпретировать как Аполлон, или Аполлион, что означает «губитель». И действительно, у М. Булгакова он предстает с завязанными глазами, так как они имеют губительную, испепеляющую силу.

Подводя итог своей работы, хотелось бы отметить следующее: образ дьявола трансформировался на протяжении всей истории, отношение к нему людей в разные исторические эпохи не было однозначным. В средневековье

дьяволу, как и Богу, приписывалась способность творить чудеса. Это описание использовали данные авторы, что мы можем видеть на примере Архиврага и магистра Воланда.

Но постепенно отношение к потусторонним силам менялось. С развитием науки и ослаблением авторитета церкви, люди начали искать ответы на свои вопросы, заинтересовались таинственным и загадочным. Образы потусторонних сил уже не заставляли человека обращаться в бегство, скорее, наоборот: они их притягивали. Появилось множество литературных произведений в разных странах, посвященных инфернальному и загробному.

Главный персонаж романа «Мастер и Маргарита» предстает в образе современного человека, наказывающего общество за его пороки. В отличие от Воланда, мильтоновский Сатана более склонен к самоанализу, его мятежный дух страдает и мечется на протяжении всей поэмы.

Как зло существует наравне с добром, так и дьявол существует наравне с Богом, но победа всегда остается за добром и истиной. Именно эти мысли и старались подчеркнуть Дж. Мильтон и М.А. Булгаков.

Литература:

1. Milton J. Paradise Lost. – Signet Classic, 2001.
2. Библия каноническая в русском переводе с параллельными местами: Объединенные Библейские Общества, 1993.
3. Боборыкин В.Г. Михаил Булгаков. – М.: Просвещение, 1991.
4. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. – Фрунзе: Политиздат, 1988.
5. Гарин И.И. Пророки и поэты. – Москва, 1994.
6. Мильтон Дж. Потерянный рай. – Москва: Художественная литература, 1982.
7. Нюстрем Э. Библейский словарь. – СПб, 1996.
8. Рабле, Сервантес, Шекспир, Мильтон. – СПб, 1998.
9. Словарь символов и знаков. – М, 2006.
10. Словарь средневековой культуры под. ред. А.Я.Гуревича. М.: АСТ, 2006.
11. Соколов Б.В. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». – М, 1991.
12. Фрэзер Дж.Дж. Золотая ветвь: исследование магии и религии. – М.: АСТ, 1998.
13. Шпренгер Я. Крамер Т. Молот Ведьм. – М.: Эксмо, 2008.
14. Яновская П.М. Творческий путь Михаила Булгакова. – М, 1983.

КАЧЕСТВЕННЫЙ И КОЛИЧЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПРИЧАСТНЫХ ОБОРОТОВ В РОМАНЕ И. ИЛЬФА И Е. ПЕТРОВА

«ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ»

Безусловно, тема «Причастие и причастные обороты» в курсе изучения морфологии русского языка в средней школе является одной из самых сложных, так как школьникам часто бывает трудно правильно определить границы оборота и верно расставить знаки препинания, а также выявить семантическое значение оборота. С целью формирования у учащихся знаний о причастных оборотах был проведен структурно-семантический анализ причастных оборотов, найденных в тексте шедевра русской и мировой сатирической литературы – романа И.Ильфа и Е.Петрова “Двенадцать стульев”. Также не менее важным мотивом проведения данного исследования послужило личностное прочтение и восприятие романа.

Изначально была выдвинута гипотеза, что причастные обороты в тексте романа «Двенадцать стульев» создают и усиливают комический эффект за счет смыслового несоответствия причастия и сказуемого в предложении. В связи с этим были поставлены следующие задачи:

- а) отобрать материал для исследования, выписав все имеющиеся в тексте романа «Двенадцать стульев» причастные обороты;
- б) распределить обороты в зависимости от их семантического значения;
- в) выявить наиболее часто используемые в романе тематические группы причастных оборотов;
- г) определить, в создании каких видов комического участвуют данные группы причастных оборотов.

В ходе работы в романе «Двенадцать стульев» было найдено и проанализировано 688 причастных оборотов.

Данные причастные обороты были обработаны по трем параметрам: семантическое значение; степень и способ выражения комического через их использование; значение причастного оборота как средства характеристики того

или иного персонажа романа. Основным параметром для структурирования причастных оборотов стало их семантическое значение. На основании проведенного анализа все причастные обороты были разделены на 17 групп (см. таблицу 1).

Таблица 1

СТРУКТУРИРОВАНИЕ ПО СЕМАНТИЧЕСКОМУ ЗНАЧЕНИЮ

Группировка причастных оборотов по смыслу	<i>Количество причастных оборотов</i>						
	<i><u>Всего в группе</u></i>	<i><u>Нейтральные</u></i>	<i><u>Юмор</u></i>	<i><u>Сатира</u></i>	<i><u>Ирония</u></i>	<i><u>Сарказм</u></i>	<i><u>Гротеск</u></i>
<i>Описание внешнего вида героев</i>	25	8	-	10	-	7	-
<i>Описание внешнего вида предметов</i>	54	26	-	21	4	3	-
<i>Описание физического состояния героев</i>	53	18	-	21	5	9	-
<i>Описание физического состояния предметов</i>	85	37	1	24	4	20	-
<i>Описание действий предметов</i>	93	30	3	32	5	26	-
<i>Описание действий героев</i>	151	58	-	60	11	22	-
<i>Описание душевного состояния героев</i>	37	8	-	12	3	14	-
<i>Описание устной и письменной речи</i>	74	20	-	27	8	19	-
<i>Описание городского пейзажа</i>	15	6	-	6	-	3	-
<i>Описание интерьера помещений</i>	20	8	-	4	-	8	-
<i>Описание местоположения предметов</i>	20	13	-	4	1	2	-
<i>Описание местоположения героев</i>	14	10	-	4	-	-	-
<i>Описание характеров героев</i>	9	2	-	3	1	3	-
<i>Описание отличительных особенностей героев</i>	18	5	-	7	-	3	3
<i>Описание обстоятельств</i>	6	3	-	3	-	-	-
<i>Интеллектуальная характеристика героев</i>	9	-	-	5	-	4	-
<i>Описание социального положения героев</i>	5	3	-	1	-	1	-
всего	688	255	4	240	42	144	3

Наиболее обширной оказалась группа причастных оборотов, передающих описание действий героев. Описания действий предметов, физического состояния предметов, а также устной и письменной речи героев произведения включают также довольно большое число причастных оборотов: 93, 85 и 44 соответственно.

Все выделенные причастные обороты были систематизированы также в зависимости от того, в создании каких видов комического они участвуют. Нами выявлено, что большая часть причастных оборотов создает сатирическую направленность произведения «Двенадцать стульев». Приблизительно столько же причастных оборотов нейтральны по общему содержанию. И только четыре (см. таблицу) соотносятся с понятием « юмор».

В результате выполненной работы было доказано, что причастные обороты в романе И. Ильфа и Е.Петрова « Двенадцать стульев» описывают разнообразные сферы жизни общества, выражая при этом авторскую оценку происходящего, и играют важнейшую роль в создании комического эффекта. Такой эффект достигается в большей степени за счет причастных оборотов, несущих в себе элементы сатиры и сарказма.

Литература:

1. Розенталь Д.Э. Справочник по правописанию и литературной правке. М., 1985.
2. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976.
3. Даль В. И. « Толковый словарь русского языка» (современная версия). М., 2000
4. Литературный Энциклопедический Словарь. М., 1987

Квачек А.В.

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННАЯ МОДЕЛЬ МИРА

В ПРОЗЕ Ж.-М.Г. ЛЕКЛЕЗИО

Французский писатель Жан-Мари Гюстав Леклезлио стал лауреатом Нобелевской премии по литературе в 2008 году. Он получил почетную награду как «автор новых направлений, поэтических приключений и чувственного экстаза, исследовавший суть человека за пределами господствующей цивилизации и

внутри ее». Последний раз этой премии Франция удостоилась в 1985 году (Клод Симон).

Зрелый период творчества Леклезю начинается в середине 1980-х гг. Он связан с биографией писателя и представляет собой сложное сочетание традиций и новаторства. Пространственно-временные образы в этих романах позволяют понять мировоззрение автора. В 1980-е годы, когда в мусульманских странах происходили различные события на религиозной почве, писатель последовательно сопоставил европейскую культуру с другими. Он показал, что личность с западным менталитетом менее устойчива к внешнему миру. Только в заключительном романе этого периода «Карантин» (1995) герой обретает единение с природой в традициях восточного мирозерцания.

Мотив творчества Леклезю – мечта о бессмертии и вера в переселение душ и реинкарнацию, т. е. вера в преодолимость природных законов, заключенная в рамках художественной реальности. Писатель находит вдохновение в самых разных мифологиях – зороастрийской, египетской, индийской, иудейской, мусульманской, в разных периодах культурной реальности. Автор вплетает в художественную ткань произведения образы из Библии, Античности, эпохи Средневековья и романтизма, объединяет архетипические сюжеты в новое смысловое единство. Таким образом, литературные и исторические аллюзии не только получают новое значение, но изменяют идейное содержание романа. Автор и читатель благодаря путешествиям во времени и пространстве находят в контексте диалога между прошлым и будущим.

В романах Леклезю проявляется характерная черта современной литературы – тенденция к переработке и актуализации мифа. Миф устанавливает гармоничные отношения между человеком, природой и культурой. Леклезю понимает миф как фундамент человеческой личности, как внутренний язык психики. Он создал его заново в своих романах, написал авторский миф, сохранив элементы стилистического орнамента и местного колорита.

В мифе именно время и пространство как универсальные категории определяют отношения героя и окружающего мира. Леклезю предлагает свой ори-

гинальный взгляд на мир, человека, искусство, сочетая в своем творчестве интерпретацию традиционных архетипов, мифологем с созданием нового мифа.

В романах Леклезлио пространство конкретно и в то же время символически обобщено. Леклезлио создает философско-гуманистическую концепцию бытия человека. Пейзаж и образы природы содержат в себе символично-философский подтекст. Особенное место занимает мотив звездного неба как символа вечности, единения человека и Вселенной. Художественный смысл ночного пейзажа соотносится в произведениях с моральными проблемами. Ночью воспоминания обостряются, после чего герой начинает новую жизнь. Герой Леклезлио склонен к самопознанию, к эксперименту с собственной судьбой, к поиску новой духовной родины.

Писатель увлекается философией дзен, описывая в произведениях медитативные практики. Фирменный стиль Леклезлио – особым образом ритмизованная проза. Она отражает единение человека и окружающего мира – времени и пространства. Пространственно-временные образы служат основой для сюжета о современной личности, вступившей на путь самосовершенствования. Писатель превращает текст романа в средство освоения пространства и времени.

Леклезлио ставит вопрос о внутренней свободе личности. Писатель выделяет два вида свободы. Это, с одной стороны, дикая свобода в традиции Руссо, жизнь на лоне девственной природы. С другой – это свобода по закону, которая подходит человеку в обществе. У Леклезлио значение этих свобод противоположно. Для него важнее свобода чувствовать, доверять интуиции. Человеку неизвестна его судьба, и он ждет помощи от религии. Но на фоне неисчерпаемых природных стихий – моря, неба и света страх перед будущим отступает.

Леклезлио критикует европоцентризм как философию превосходства и распространения европейской культуры по всему миру. По мысли писателя, в мегаполисе человек не может полноценно развиваться в личностном плане, так как западноевропейское общество определяет личность как совокупность имени, расы, места рождения и т.п. Произведения Леклезлио – это пример сосуще-

ствования и диалога культуры с цивилизациями, отдаленными от современного читателя. Подобный синтез играет особую роль для русскоязычного пространства, принадлежащего исторически и Европе, и Азии. В творчестве Ж.-М.Г. Леклезие представлен диалог Запада и Востока как возможность перехода к более совершенному устройству общественной жизни и культуры.

Козейко Е.М.

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ДЖЕЙН ОСТЕН В РОМАНЕ «ГОРДОСТЬ И ПРЕДУБЕЖДЕНИЕ»

"Стиль – общий тон и колорит художественного произведения; метод построения образа и, следовательно, принцип мироотношения художника, которые в завершительной фазе творческого процесса как бы выступают на поверхность произведения в качестве зримого и осязаемого единства всех главных моментов художественной формы..." [7;188с.] Исследование стиля в том числе характеризуется рассмотрением языковых явлений, которые, в силу своей повторяемости, симптоматичны для построения произведения как целостной структуры. Типичные формы называются стилистическими приметам. Эти стилистические приметы легче распознаваемы в случаях, когда речь идет о явлениях, которые не укладываются в рамки общепринятости, нормативности. Так, наличие либо отсутствие некоторых грамматических и пунктуационных компонентов, обусловленных семантикой текста, (отсутствие артиклей, избыточность/недостаточность знаков препинания, замена внутри категории рода, числа и т.д.) может стать приметой авторского стиля.

Главная задача моего выступления – рассмотреть такие особенности стиля Джейн Остен в романе «Гордость и предубеждение», как структура предложения и употребление артиклей.

Начиная с 30-х годов XX века Джейн Остен превращается у себя на родине в едва ли не самого популярного, самого читаемого автора. О ней написаны сотни статей, её творчество стало предметом не одного десятка диссертаций. Тем не менее, стиль писательницы должным образом в отечественном ли-

тературоведении исследован не был, что опять-таки определяет актуальность нашей статьи.

Хотелось бы коснуться наиболее ярких примет стиля Джейн Остен, проявившихся в романе «Гордость и предубеждение»: особенностей структуры предложения и употребления артиклей.

Чаще всего автор в вышеуказанном произведении использует прямую речь для раскрытия образа характера героя, передачи чувств, психологического состояния действующих лиц, для характеристики героя другими персонажами, самохарактеристики героев и выявления взаимоотношения между ними. Прямая речь также минимизирует субъективный фактор, подчеркивая тем самым самоотстранение писателя. Поэтому в романе нередки случаи использования семантически и структурно сложных предложений в речи героев.

“When I said that he improved on acquaintance, I did not mean that either his mind or manners were in a state of improvement, but that from knowing him better, his disposition was better understood” [1;123c.]

“His fear of her, has always operated, I know, when they were together; and a good deal is to be imputed to his wish of forwarding the match with Miss de Bourgh, which I am certain he has very much at heart” [1; 89c.]

В английском языке повествовательные предложения имеют твердый порядок слов, обусловленный синтаксической ролью каждого члена предложения: 1) подлежащее, 2) сказуемое, 3) дополнение, 4) обстоятельство. Что касается определения, то оно не имеет фиксированной позиции в предложении и играет роль атрибутива при существительном. В данном случае прямой порядок слов нарушается: обстоятельство переносится в начало предложения. Это необходимо для смещения смысловых акцентов, так как данная позиция в тексте является семантически сильной.

“I never in my life saw anything more elegant than their dresses[1;17c.]”

“You, who so well know my feelings towards Mr Darsy, will rapidly comprehend how sincerely I must rejoice that he is wise enough to assume even the appearance of what is right [1;123c.]”

Порядок слов в вопросительном предложении отличается от порядка слов в повествовательном предложении. Указанная разница заключается в том, что

вспомогательный или модальный глагол, входящий в состав сказуемого, ставится в начале предложения перед подлежащим. В романе данные глаголы нивелируются и сохраняется прямой порядок слов, таким образом максимально приближая речь героев к разговорной:

“*And you saw him frequently?*” [1;164с.].

Таким образом, можно выделить две противоположные и стилистически значимые черты: использование длинных предложений в прямой речи, что не соответствует ситуации разговора/диалога, и реализация неправильного порядка слов как своеобразного маркера устной речи.

В английском языке артикли – *a, an, the*, – являются основными определителями имён существительных. Неопределённый артикль *a (an)* произошёл от числительного *one (один)* и употребляется поэтому только с исчисляемыми существительными в единственном числе. *Something* в английском языке является неопределённым местоимением. Джейн Остен в романе «Гордость и предубеждение» неоднократно употребляет местоимение *something* с неопределённым артиклем, таким образом местоимение субстантивируется и подчеркивается его значимость:

“There was a something in her countenance which made him listen with an apprehensive and anxious attention, while she added”.

Повторное явление употребления артикля с данным словом позволяет считать это приметой авторского стиля.

Таким образом, для стиля Джейн Остен характерно использование семантически и структурно осложненных предложений в прямой речи героев, неправильного порядка слов и неуместного употребления артиклей для подчёркивания значимости лексемы.

Литература:

1. Jane Austen. *Pride and Prejudice*: Книга для чтения на английском языке. – СПб.: КАРО, 2009.- 480с.
2. Bush D. “Jane Austen”. – New York: Macmillan, 1975.
3. Auerbach Emily. *Searching for Jane Austen*. – The University of Wisconsin Press, 1992.

4. Повзун Елена Викторовна. Поэтика романов Джейн Остен и сестёр Бронте: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.03. – Литература народов стран зарубежья. – Минск, 2008.

5. Артёменко Ольга Эдуардовна. Семантика лексических интерпретаций в языке романа Джейн Остен «Гордость и предубеждение» и их переводов на русский язык: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.02.09. – Теория языка. – Краснодар, 2003.

6. Качалова К.Н., Израилевич Е.Е. Практическая грамматика английского языка. – М: «Юнвес», 1998.

7. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. – М., 1991

Корнейчик Ю.

МОТИВАЦИЯ ПОВЕДЕНИЯ ГЛАВНЫХ ГЕРОЕВ ПЬЕСЫ

Дж. Б. ШОУ «ПИГМАЛИОН» (С ПОЗИЦИЙ ЭДИПОВА КОМПЛЕКСА)

Среди многочисленных пьес, написанных Бернардом Шоу в период между 1905-1914 гг., «Пигмалион» является одной из лучших и наиболее популярных пьес, обойдя все ведущие театры мира, она и до сих пор пользуется сценическим и кинематографическим успехом. Спустя многие десятилетия после выхода в свет пьеса, благодаря своей оригинальности и художественному изяществу, не могла не вызвать интерес как литературоведов и театральных критиков, так, конечно же, и читателей, и зрителей. Широкая проблематика пьесы позволяла интерпретировать ее по-разному. Остроумная комедия Шоу привлекала внимание приверженцев социологического метода, сторонников мифологической критики, последователей аналитической философии, логического позитивизма, а также адептов фрейдизма. Однако наиболее интересным и наименее представленным в критической литературе подходом к пьесе Б.Шоу «Пигмалион», является фрейдизм.

В данной работе мне бы хотелось рассмотреть поведение двух главных героев пьесы Б.Шоу «Пигмалион», Генри Хиггинса и Элизы Дулитл, опираясь на одно из центральных понятий фрейдизма – Эдипов комплекс.

При исследовании поведения героев пьесы «Пигмалион», мною были поставлены три вопроса, отвечая на которые, я попыталась определить причину

поведения Генри Хиггинса и Элизы Дулитл. При ответе на вопросы я опиралась на основные характеристики Эдипова комплекса, которые, на мой взгляд, как нельзя лучше подходят для объяснения действий главных героев пьесы:

1. Мотив (что побуждало героя к действиям и какая цель преследовалась);
2. Бессознательное отношение героя к матери/отцу (какое влияние, с позиций Эдипова комплекса, это отношение оказывало на действия героя);
3. Последствия (к чему привели действия героя);

Генри Хиггинс:

1) Буквально с первых строк Генри Хиггинс предстает перед нами как человек, полностью поглощенный своей профессией, которая стала для него не только работой, но превратилась в саму жизнь, в смысл его существования: «Ничего сложного — просто фонетика. Произношение. Это моя профессия и хобби тоже. Мне повезло, что они совпали!»; «...как это захватывает — превращать одного человека в другого, создавая заново его речь. Это значит строить мост через глубочайшую пропасть, которая лежит между классами и отдельными людьми».

Хиггинс не сразу соглашается приняться за обучение Элизы. Однако, когда Пикеринг предлагает пари, Хиггинс принимает все условия: «Что есть жизнь, как не ряд глупостей? Но совершить их не так уж легко. Главное — не упустить шанс, а он дается не каждый день. Я сделаю из этой драной кошки герцогиню...» Главная цель, которая первоначально стояла перед Хиггинсом — это научный эксперимент. Хиггинс не смотрит на Элизу как на девушку, у которой есть свои мысли и чувства. Для него первостепенной задачей является доказать всем, что он непревзойденный мастер своего дела, способный «превратить одного человека в другого, изменив его речь».

2) Генри Хиггинс боготворит свою мать. Она для него идеал во всем и ничто не способно затмить ее. Отношение к матери является объяснением поступков Хиггинса, которые непосредственно связаны с Элизой Дулитл. Хиггинс никогда не рассматривал Элизу как девушку, в которую он мог бы влюбиться, хотя, «созданная» им самим по его же стандартам, она как нельзя лучше

подходила на роль возлюбленной. Такое равнодушие Генри Хиггинса можно объяснить с позиций Эдипова комплекса. Для Хиггинса мать — это образец женщины, которая совершенна во всех отношениях, поэтому будущая избранница Хиггинса должна была бы приблизиться к этому идеалу, чтобы быть удостоенной внимания профессора. Но как следует из текста пьесы, этому не суждено сбыться никогда: «Мне некогда возиться с девушками. Мой идеал женщины — это ты. Ни одна девушка меня не прельстит: некоторые привычки остаются на всю жизнь ... Вдобавок они все набитые дуры».

3) В связи с тем, что Хиггинс никогда не смог бы влюбиться ни в Элизу Дулитл, ни в какую-либо другую женщину, ему не остается ничего другого, как сублимировать всю свою страсть, любовь на свой труд — фонетику. Отсюда финал пьесы.

Элиза Дулитл.

1) Элиза Дулитл в начале пьесы всего лишь бедная цветочница с лондонских окраин, для которой жизнь это череда горестей и испытаний. Элиза типичная представительница лондонской бедноты, и это определяется не только по ее внешнему виду, но также и по ужасному выговору. Однако именно ее ужасное произношение сыграло наиважнейшую роль в ее жизни. Генри Хиггинс, услышав на улице разговор цветочницы, обронил как бы невзначай: «Видите это убожество с ее уличным английским: она всю жизнь не вылезет из канавы. Так вот, сэр, через три месяца на великосветском приеме она у меня сошла бы за герцогиню...» А мечта ее была проста: научиться правильно говорить, чтобы «продавать цветы, как леди». Поскольку этой идеей она обязана Генри Хиггинсу, то и учиться языку она пришла именно к нему. Таким образом, цель Элизы – получить образование и по возможности хорошие манеры. Генри Хиггинс виделся ей только лишь в роли наставника.

2) Отношение, сложившиеся между Элизой и ее отцом, мистером Дулитлом, достаточно сложные. Элиза никогда не видела никаких проявлений отцовской любви и заботы, а являлась лишь грушей для битья да средством наживы. И, конечно же, Элиза в ответ не отвечает большой любовью и уважением к сво-

ему отцу. Она видит в нем только лишь пьяницу и обманщика. Элиза не испытывает бессознательное сексуальное влечение к отцу, а скорее презирает его. Однако, почему же она, наблюдая такое же грубое отношение Хиггинса по отношению к себе, так долго терпит это и бесспорно чувствует огромную привязанность к нему? Объяснением этому может послужить то, что Элиза, чувствуя недостаток отцовской любви, хочет восполнить этот пробел любовью Хиггинса, так как Хиггинс во многом напоминает Элизе ее отца, хотя бы своим одинаково плохим отношением к людям. Она была готова терпеть грубость Хиггинса, его издевательства, так она чувствовала себя нужной. Но терпеть равнодушные ей было не под силу: «Я могу снести обиду. Я готова терпеть вашу брань. Мне не страшен даже подбитый глаз — это бывало и прежде. Но... я не дам себя раздавить ... мне не нужен человек, которому не нужна я ...каждая девушка имеет право быть любимой ...»

3) Попытка Элизы в лице Генри Хиггинса найти и отца, и мужа не увенчалась успехом. Слишком по-разному они относились друг к другу. Однако, несмотря на то, что формально Генри Хиггинс не является для Элизы ни мужем, ни другом, он все равно «останется одним из главнейших интересов в ее жизни». На мой взгляд, Элиза, безусловно, находила в Генри Хиггинсе черты своего отца, но в то же время она идеализировала эти черты, в поисках защиты и любви. Их союз был невозможен в реальности, однако, в ее фантазиях мечта о счастливой любви все еще жила.

После рассмотрения поведения двух главных героев пьесы ДЖ.Б.Шоу «Пигмалион» с позиций Эдипова комплекса можно сделать следующие выводы:

Во-первых, поведение Генри Хиггинса может быть объяснено, исходя из одного из главных принципов Эдипова комплекса: бессознательное сексуальное влечение сына к матери, что в свою очередь привело к негативному отношению к женщинам и сублимации нерастраченной страсти на работу. В итоге Хиггинс навсегда остается холостяком, помешанным на работе, а любовные отношения между ним и Элизой никогда не станут возможными.

Во-вторых, поведение Элизы Дулитл не может быть полностью объяснено исходя из Эдипова комплекса. Некоторые черты данного комплекса, безусловно, улавливаются, но они не лежат на поверхности, а лишь заметны в отдельных действиях героини, например, терпеливое отношение Элизы к Хиггинсу вследствие желания Элизы видеть в Хиггинсе не только любимого, но и отца. В итоге Элиза выходит замуж за Фредди, а Хиггинс остается ее тайной страстью. В реальности же она относится к нему так же враждебно, как и к родному отцу.

Литература:

1. Bernard Shaw. Pygmalion. Caesar and Cleopatra. – М.: «»Антология, Каро, 2006. – С. 5-149.
2. Алекс Кронин. К вопросу о поэтике пьесы Д.Б.Шоу «Пигмалион». <http://www.proza.ru/2008/05/10/44> – [Эл.ресурс]. – 15.01.09, 18⁰⁰.
3. Балашов П.С. Художественный мир Бернарда Шоу. – М.,1982. – С. 179-180.
4. Бернард Шоу. Пигмалион / пер.с англ. В. Бабкова – СПб.: «Издательский Дом «Азбука – классика»», 2007. – С. 123-253.
5. Пирсон Хескет. Бернард Шоу. – Ростов: Издательский дом «Феникс», 1997. – С. 539.
6. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: «Аграф», 2001. <http://www.philosophy.ru/edu/net/rudnev/index.htm> – [Эл.ресурс]. – 29.01.09, 14³⁰
7. Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина). – Мн.: Издательский центр «Экономпресс», 1998. – С. 29-31, 149-154.
8. Ярошевский М.Г. История психологии.2-е переработанное издание. – М.: «Мысль», 1976. — С. 357-373.

Максимова С.Е.

КОГНИТИВНО-ПРОПОЗИЦИОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА КОНЦЕПТА «РЕЛИГИЯ» В РОМАНЕ ДЭВИДА ЛОДЖА «РАЙСКИЕ НОВОСТИ» («PARADISE NEWS»)

Материалом для концептуального анализа послужил роман Дэвида Лоджа «Райские новости» («Paradise News»), опубликованный в 1991 году.

Ключевые понятия данной работы – «концепт» и его «когнитивно-пропозициональная структура» [1].

Анализ текстового материала показывает, что концепт «религия» в романе Дэвида Лоджа представляет собой когнитивно-пропозициональную структуру, состоящую из субъекта религии, внешнего проявления религии и атрибутивной характеристики религии. Данная когнитивно-пропозициональная структура составляет ядро концепта «религия», периферическую зону которого образуют наиболее часто встречающиеся лексические средства его репрезентации, эмоционально-оценочные слова, система образных средств, а также стилистических приемов, выявленных в анализируемом тексте.

В сильную позицию романа, в позицию заглавия, вынесено слово «рай». Используемое далее в эпиграфе высказывание, несомненно, подчеркивает концептуальную значимость данного слова:

«The Earthly Paradise! Don't you want to go to it? Why of course!» – Harry Whitn: The Hawaiian Guide Book (1875) [2].

Лексема «рай» (paradise) наряду с другими ключевыми словами (*relax, anxious, bored, boring, religious, confused, journey, pleasure, anxiety, frustration, customer, satisfied, repetitive, depressed, sun, relax, Honolulu, sand, heaven, money, travel, confused, tropical*) формируют центральную зону концептосферы «религия».

Позиция субъекта религии.

Главный герой романа – теолог Бернард Уолш – сравнивает себя с туристическим агентом, продающим путевку в счастливую жизнь:

«For my parishioners, I was a kind of travel agent, issuing tickets, insurance, brochures, guaranteeing them ultimate happiness...» [2, 52].

Некоторые лингвистические особенности проявления религии в изучаемом тексте.

Анализ лексических репрезентаций концепта «религия» обнаруживает, что религия в современном понимании приравнивается к туристическому бизнесу.

Один из героев романа, антрополог Роджер Шелдрейк разоблачает туристический бизнес, ставший новым опиумом для народа после того, как в упадок пришла религия:

«It's no coincidence that tourism arose just as religion went into decline. It's new opium of the people, and must be exposed as such.» [2, 250]. *«Catholics, Protestants, Hindus, Muslims, Buddhists, atheists – the one thing they have in common is they all believe in the importance of seeing the Parthenon. Or the Sistine Chapel, or the Eiffel Tower.»* [2, 254].

Содержание писем Роджера Шелдрейка отличается не только наличием статистических данных, но и огромным количеством словосочетаний, в состав которых входит слово «рай» или его однокоренные слова.

«Paradise Bakery. Paradise Video. Paradise Pets. Paradise Finance Inc. Paradise Parking. Paradise Gems etc.» [2, 240].

Его «райские» находки удивляют с точки зрения исследования феномена современного туризма.

Позиция атрибутивной характеристики религии.

Многие лексические единицы, входящие в состав семантического поля «религия», имеют негативную коннотацию: *anxious, bored, boring, money, travel, confused, anxiety, frustration, customer, satisfied, repetitive, depressed* и т.д.

Таким образом, автор обращает внимание читателя на кажущуюся идеальность внешнего мира. Именуемые райским местом, Гавайи в действительности оказываются рекламной вывеской для привлечения туристов, которые даже не подозревают о том, что перед ними всего лишь очередное «достижение» потребительского общества, укомплектованного и выставленного на продажу:

«Paradise lost? I said.- Paradise stolen. Paradise raped. Paradise infected. Paradise owned, developed, packaged, Paradise sold» [2, 177].

Итак, ядром концепта «религия» в данном романе можно считать представление религии как одной из форм общественного сознания, обусловленной верой в силу земного рая. С помощью ярких рекламных проспектов все в этом мире продается и покупается. К сожалению, не исключением становится и рай.

Литература:

1. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум-2-ое изд. М. : Флинта, 2004.
2. David Lodge «Paradise News», Penguin Books, 1991

Марабян Э.

EMERSON'S CONCEPT OF PERSONALITY IN GENERAL

According to Emerson, 'the genius' is set off against 'the crowd' not as an extraordinary personality, a super-man, but as a genuine, authentic, having-realized-his-full-potential human being contrasted with a throng of mediocre people, who are anxious to oppress his human essence: "Society everywhere is in conspiracy against the manhood of every one of its members. Society is a joint-stock company, in which the members agree, for the better securing of his bread to each shareholder, to surrender the liberty and culture of the eater. The virtue in most request is conformity. Self-reliance is its aversion".

In Emerson's opinion, 'the genius' demonstrates the average, adequate, normal state of a human being, whereas the so-called 'mob' is the immediate result of separate individuals' and whole society's degradation .

The genius bears a close resemblance to a child or a youth in his daring and nonconformist inclinations. "Infancy conforms to nobody: all conform to it, so that one babe commonly makes four or five out of the adults who prattle and play to it. So God has armed youth and puberty and manhood no less with his own piquancy and charm, and made it enviable and gracious and its claims not to be put by, if it will stand by itself..."

It was Emerson's conviction that a century or a millennium yields one or two real human beings, that is one or two nearest approximations to the normal condition of every individual. For the transcendentalists, as opposed to the German romantics, creative work closely concerned with real life ('life-affirming', pragmatic, applicable activity) took precedence over abstract artistic ('good-for-nothing', non-applicable) creative activity. Therefore, the transcendentalists were inclined to call 'a genius' not

poets, musicians, painters, but a versatile person whose abilities were manifest in a range of different spheres and, first of all, in life itself and in his influence on other people”.

Emerson's Concept of Personality in the Essay 'Self-Reliance'

A genius (that is 'a fully-fledged' individual):

S “believes his own thought, believes that what is true for him in his private heart is true for all men”;

S “sets at naught books and traditions, and speaks not what men but what he thinks”;

S is guided by Spontaneity or Instinct (“We denote this primary wisdom as Intuition') 'He abides by his spontaneous impression with good-humoured inflexibility then most when the whole cry of voices is on the other side”);

S “has arrived at the conviction that envy is ignorance; that imitation is suicide; that he must take himself for better or for worse as his portion”;

S realizes that “the power which resides in him is new in nature, and none but he knows what that is which he can do, nor does he know until he has tried”;

S “trusts himself... accepts the place the divine providence has found for him, the society of his contemporaries, the connection of events... confides himself child-like to the genius of his age, betraying his perception that the absolutely trustworthy is seated at his heart, working through his hands, predominating in all his being”;

S is a non-conformist (“Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind”);

S “what he must do is all that concerns him, not what the people think... It is harder because you will always find those who think they know what is your duty better than you know it”;

S “speaks what he thinks now in hard words, and tomorrow speaks what tomorrow thinks in hard words again, though it contradict everything he said today...he doesn't let foolish consistency scare him from self-trust and isn't afraid of being misunderstood, since he realizes that 'to be great is to be misunderstood”;

S “is a cause, a country, and an age; requires infinite spaces and numbers and time fully to accomplish his design;- and posterity seem to follow in his steps as a train of clients”;

S “knows his worth and keeps things under his feet... doesn't peep or steal, or skulk up and down with the air of a charity-boy, a bastard, or an interloper, in the world which exists for him”;

S “lives in the present and doesn't with reverted eyes lament the past, or, heedless of the riches that surround him, stand on tiptoe to foresee the future”;

S “doesn't rove... sits at home with the cause... stuns and astonishes the intruding rabble of men and books and institutions, by a simple declaration of the divine fact”;

S loves quiet solitude, but his isolation isn't mechanical, but spiritual, a state of peace and elevation;

S speaks the truth only, is in no way hypocritical, “doesn't hide his tastes or aversions” and his true nature;

S a self-helping man. (“For him all doors are flung wide: him all tongues greet, all honours crown, all eyes follow with desire”);

S stays In his own country. (“The soul is no traveler: the wise man stays at home. And when his necessities, his duties, on any occasion call him from his house, or into foreign lands, he Is at home still, and shall make man sensible by the expression of his countenance, that he goes the missionary of wisdom and virtue, and visits cities and men like a sovereign, and not like an interloper or a valet”).

Summing up Emerson's Concept of Personality

Judging from the views conveyed in 'Self-Reliance', Ralph Waldo Emerson considered that a real fully-fledged personality ('a genius') stands higher than laws and traditions imposed by society and society itself, which is tantamount to an unwise mob (“Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind..”; “No law can be sacred to me but that of my nature...”; “ I shun father and mother and wife and brother, when my genius calls me”).

Man is inseparably bound to the concepts of Solitude, Society, the Over-Soul and can't exist without them. Together they constitute a virtuous circle of interdependence. Nature, created by God (the Over-Soul), is divine; Man is Nature's child, therefore there is an intrinsic godlike quality in him. Apart from that, Man is deified by God's presence in his soul. Consequently, God's mind encompasses everything, everything bears his stamp and his genius is spread everywhere, but just as the child is better than the parent, who 'has cast his ripened being into' his offspring, so Man is deemed greater than God, the creator of Nature, and Nature, the creator of Man.

References:

1. Ральф Уолдо Эмерсон: Писатель и время/ Э. Ф. Осипова— Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991— С.15-40.
2. The American Renaissance/ A Literary Coming of Age 1840-1860/Elements of Literature/ Fifth Course, Literature of the United States— Holt, Rinehart and Winston, Harcourt Brace & Company, Austin, 1997— P. 210-218.
3. Беликова, Н. Т. Эмерсоновская идея Вселенской души как основания концепции социо-природного синкретизма//Ноумен.— Вып. 2: Сб. научн. работ аспирантов фак. философии и соц. наук БГУ/Редкол.: А. И. Зеленков и др.— Минск: БГУ, 2002.— С. 62-68.
4. Emerson R. W. Self-Reliance /Donald McQuade, Robert Atwan, Martha Banta, Justin Kaplan, etc. //The Literature of the American Renaissance: 1836-1865 —The Harper American Literature, Harper & Row, Publishers— New York, 1987.
5. Паррингтон, В. Л. Основные течения американской мысли: в 3 т., т.2//Революция романтизма в Америке (1800-1860)— М.: Изд-во иностранной литературы, 1962— С. 580-592.

Науменко Я.М., Наумова А.В.

TALENT IS ENDLESS (THE CREATIVITY OF SERGEI YESENIN IN THE WORLD CULTURE)

First of all we'd like to say that last year, when we were the students of the 11th form in gymnasium № 12, we wrote a report. The topic of our report was "Talent is Endless (The Creativity of Sergei Yesenin in the World Culture)". We were awarded with the 1st prize at the scientific conference in Minsk after the presentation of our work. We think that the topic of our work meets with one of the themes of this con-

ference as we were trying to find out the connection between the language of Yesenin's literary works and his appreciation abroad by the people who are not able to read his poems in the Russian language. And we are going to share the results of our research with you.

I do not regret, and I do not shed tears,
All, like haze off apple-trees, must pass.
Turning gold, I'm fading, it appears,
I will not be young again, alas.

Any subject of creativity plays a great role in formation of state's cultural and historical unity. Talented people enrich our souls with their ingenious works, so humanity learns to apprehend the beauty of the visual environment. But all genius people not only become parts of state inheritance, but also make a contribution to the world civilization history. For these reasons are we allowed to be convinced that current heritage can be boarded especially by ethnic framework? Language barrier usually becomes an interception on the way of glorification of Russian cultural workers' names. So the aim of our work was to understand whether true creators are able to unify their potential in integrated world cultural heritage. Therefore we have chosen the life and poetry of Sergei Yesenin as the main theme of our work.

We have used various means in order to prove that he made the greatest contribution not only to Russian culture, but also to the world literature treasury. Practical work in making scientific research is extremely effective: for instance, holding an opinion poll gave us the opportunity to realize what place Yesenin takes in mind of Russian speaking readers and especially foreigners. The results of the second opinion poll has shown that a great number of pupils of gymnasium № 12 know much information about Yesenin's life and poetry. These opinions encouraged us and helped us a lot in our work, especially in making decisions, helped us to understand the attitude to Sergei Yesenin of pupils of that gymnasium.

The second stage of our research was converted into accomplishment of practical activities: holding social events, which popularize national culture.

Moreover in order to develop our research and get authentic information about different aspects of this famous person's life we set off to Moscow.

In fact we familiarized with museum's exhibits and got the interview with the guides of this museum and its director who is Yesenin's niece. We also were asked to write an entry to the visitor's book. According to the words of the staff, foreigners visit Yesenin's museum as well as Russian speaking readers.

We also visited the Vagankovskoye cemetery where Yesenin was buried.

To say more, we were trying to favour the spreading of poet's creativity among foreigners.

Our gymnasium became an associated member of UNESCO in 2001. It also collaborates with school № 1018 in Moscow, Turkish educational and cultural institution «Dostluk» and with the department of education of China. In February 2008 there was a grand opening of literature club "The lyre" in gymnasium № 12. Even an honorable guest ambassador from the Russian Federation Sir Surikov attended the ceremony. At one of the meetings the members of the club were talking about Sergei Yesenin's poetry which is highly valued in our school.

In order to improve the comprehension of the pupils and develop the concept of multicultural integration we suggested an idea to organize a new type of work – combined lessons, which include the elements of Russian literature, the English language and Music. Moreover, we are really glad to say that Sergei Yesenin's poetry turned into a consolidating factor during our lessons.

The first secretary of education of People's Republic China in the Republic of Belarus Mr. BEI Venli gave us an interview too. To our mind it was necessary to ask that respected foreigner several questions about Sergei Yesenin and the place of his creativity in the world art culture.

So our visit to Moscow and research conducted after that helped us to make sure of the fact that nowadays Sergei Yesenin is one of the most famous writers in the world. Yesenin's poems were published in numerous European countries and also in several countries of Asia and Africa. The results of our research transformed into an endeavour to spread the popularity of Slavic culture abroad. We would be very glad if we succeeded in making a contribution to world culturology and if by means of our work one more foreigner fell in love with magnificent Yesenin's poetry. Scientific

character of our research can be proved by the analysis of the methods and results of the work done.

We studied the biography of the poet and his psychological condition in order to soak into his mind, understand his lyrics in detail and make indispensable foundations for further studying of this subject. “My life is in my poems” – Sergei Yesenin said. That’s why we spent some time making inferences connected with the linguistic side of versification. No matter how talented the translator is, because the originality of authors approach is self-evident. Maybe it is the only answer to the main question: why it is far more difficult to evoke a response from the foreign readers rather than from the Slavs.

At the present in time our work is finished. Nevertheless we will never stop at what has been accomplished and don’t intend to finish our research. We are really happy that we have chosen the life and poetry of our favorite poet Sergei Yesenin as an object for study. Thanks to the scientific character of our work we have made certain achievements and have drawn several conclusions.

We are all to perish, hoping for some favour,
Copper leaves flow slowly down and sway...
May you be redeemed and blessed forever,
You who came to bloom and pass away...

We had a possibility to ascertain once again that the poetry is immortal and the talent is endless.

Bibliography:

1. Collected works, Yesenin S., Moscow, “Pravda”, 1983
2. “Early in the morning...”, Koshechkin S. Minsk, “Yunaztva”, 1989
3. Enciclopedia universal illistrada Europeo – Americana. Barsezona, Espasa – Calpa, v.5 (Sequnda Parte), p. 2701.
4. Encyclopaedia Britannica. London – New York, v. 8, p. 706.
5. “In the world of Yesenin”, symposium. Moscow, “Soviet writer”, 1986
6. Modern Russian poetry. An Anthology. Deutsch, Babette and Yarmolinsky, Avrahm. Harcourt, Brace and Co., N. Y., 1921.
7. Russian Literature Since the Revolution. – “The Dial” (January 1922), v. 72, p. 72.
8. References to <http://vagalecs.narod.ru>, <http://esenin.niv.ru/>

ПРИЕМ СИНЕКДОХИ В ИДИОСТИЛЕ Ф. ГАРСИЯ ЛОРКИ

Прием синекдохи характеризовался неоднозначностью своего понимания. В античной риторике Квинтилиан сводил к синекдохе такие случаи переноса, как часть – целое, вид – род, предыдущее – последующее, а также улавливание из контекста того, о чем умалчивается, при этом синекдоха рассматривалась в рамках метафоры. Но и сегодня, например, в трудах ученых льежской группы также утверждается связь синекдохи с метафорой. Однако в современной лингвистике синекдоху традиционно рассматривают как частный случай метонимического переноса, отражающий такие отношения, как часть – целое, отдельное – общее, род – вид, антономасия (использование имен собственных в качестве нарицательных) (М.Л. Гаспаров, А.Л. Новиков, А.А. Реформатский, Р. Якобсон, М. Le Guern, М.С. Sanchez Manzanares и др.).

Роль синекдохи в тексте заключается в выделении различных сторон объекта и его идентификации через указание на характерную для него деталь, признак, по которым весь обозначаемый объект творчески дополняется, додумывается. Такие детали передают национальный колорит или социальную характеристику объекта.

Равно как акцентирование внимания на деталях объекта, синекдоха выделяет опорные моменты в ситуации. Ярким примером такого понимания синекдохи является обозначение ситуации через один из ее элементов. Элемент, репрезентирующий ситуацию, представляет особую коммуникативную значимость в плане передачи особого смысла высказывания, он выражает дополнительную стилистическую информацию. Для интерпретации ситуации читатель должен обратиться к предшествующему контексту, либо к уже имеющемуся у него опыту, либо смысл ситуации станет понятен при дальнейшем углублении в произведение.

Мы выделили следующие типы синекдох, характерные для языка Ф. Гарсия Лорки:

– **часть тела – живое существо** – con los balidos de *lana* (шерсть – овцы); pasión de *crines* (гривы – лошади); blasfemias de *cresta* (гребешок – петухи); maldita sea mi *sangre* (кровь – человек); no quieras ablandar mis *ojos* (глаза – человек);

– **наиболее репрезентативный объект – совокупность объектов** – venía en busca del *pan* (хлеб – пища в целом); pero *dos bueyes* y *una mala choza* son casi nada (два вола и плохая хижина – имущество в целом); Las *demas*, *mucha puntilla bordada*, *muchas camisas de hilo*, pero *pan* y *ivas* por toda la herencia (вышитые кружева, льняные рубашки, хлеб и виноград – приданое и имущество, полученное в наследство). Следует отметить, что эта модель метонимического переноса особенно распространена в речи персонажей драм.

– **объект – владеющий им субъект**: *traje blanco* en las barandas de “Villa Leonarda” (белое платье – человек в платье); Antonio Torres Heredia... viene... entre los cinco *tricornios* (треуголки – жандармы); pero eran cinco *puñales* y tuvo que sucumbir (кинжалы – люди с кинжалами); por las calles empinadas suben las *capas* siniestras (плащи – жандармы);

– **объекты, характерные для ситуации – ситуация** – y luego, *un velón*, *una manta* en el suelo (свеча, покрывало – смерть); he ido flechada a *la tajada de melón*, *a la fiesta*, *a la torta de azúcar* (ломоть дыни, праздник, сахарный торт – беззаботная жизнь); las mujeres no tenemos más que ésta de *la cría* y *el cuidado de la cría* (ребенок и забота о нем – образ жизни женщины);

– **наиболее репрезентативные действия – ситуация**: *Levantarse*. *Sudar*, *comer cuatro panes* y *morirse* (образ жизни в целом); ¿Me he de quedar en plena vida para *cuidar aves* o *poner cortinitas planchadas en mi ventanilla*? (образ жизни в целом); *años lavando sus sábanas*, *treinta años comiendo sus sobras*, *noches en vela cuando tose*, *días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos* y *llevarle el cuento* (образ жизни в целом); *amasa su pan* y *cose sus faldas* (характеристика субъекта).

– **часть объекта – объект**: *los blancos hilos* aguardan por el suelo de la alcoba cuerpos pesados con el cuello herido (белые нити – саван); Ni yo sé lo que

busca una mujer fuera de su *tejado* (крыша – дом); ya no verás estas *paredes* (стены – дом).

Сингулярные модели синекдохи представлены переносами *способность – обладающий ей субъект*: *Voces antiguas que cercan voz de clavel varonil* (голоса – люди). Помимо этого была зафиксирована только одна синекдоха вида целое – часть, *совокупность лиц – субъект*: *Cuántas cosas sabéis las gentes* (люди – один конкретный субъект).

Проведенный анализ дает представление о разнообразии типов синекдох в языке Ф. Гарсия Лорки. Можно сделать заключение о метонимичности его письма, проявляющейся в акцентировании наиболее репрезентативных деталей при описании персонажей, обстановки, различного рода ситуаций.

Плешкунова А.У.

ФАНЕТЫЧНЫЯ СРОДКІ СТВАРЭННЯ КАМІЧНАГА Ў ЛІТАРАТУРНЫМ ТВОРЫ

Даследуючы лінгвістычныя механізмы камічных прыёмаў, мы прыйшлі да высновы, што найбольш удалым крытэрыем для класіфікацыі моўных сродкаў стварэння камічнага з’яўляецца паняцце “валентнасці” – здольнасці спалучацца. Спалучальнасць элементаў у камічных прыёмах можа парушацца на ўсіх моўных узроўнях: ад фанетычнага да стылістычнага. Перавага прапанаванай намі класіфікацыі камічных прыёмаў у тым, што яна можа выкарыстоўвацца іншымі даследчыкамі камічнага ў дачыненні да твораў любой эпохі і стылю. Пераканаемся ў гэтым на канкрэтных прыкладах з твораў некаторых беларускіх пісьменнікаў XIX і XX стст. Разгледзім тут выпадкі пашырэння валентнасці ў структуры камічных прыёмаў толькі на **фанетычным узроўні**.

Гукаперайманні і выклічнікі. Пашырэнне валентнасці фанем адбываецца за кошт увядзення ў мову чалавека гукаў, якія спараджаюць жывёлы і неадушаўлёныя прадметы. Гукаперайманні не проста робяць фонавы малюнак для разгортвання падзей, а яшчэ і самі ствараюць камічны эфект, як,

напрыклад, у апавяданнях беларускага пісьменніка XIX ст. Францішка Багушэвіча: “А ён – шабалдыхць у балота, а крыкнуў, як чалавек: “Ах!” [1, с. 128]; “Я ў хату шусць!” [1, с. 128]. Эмацыйна, маляўніча, гумарыстычна апісвае гульню ў бильярд селянін з апавядання беларускага пісьменніка XIX ст. Аляксандра Пшчолкі “Бильярд у вёсцы”, пры гэтым ён карыстаецца рознымі выклічкамі, гукаперайманьнямі, без якіх немагчыма ўявіць вуснае побытавае маўленне: “...А яблук летить – летить, як маланья, да у бераг – лоп!!” [3, с. 138]; “Жи-и-з! Во-о!.. Ай, у вонно отскочила... Ну-у... Ра-а-з!.. А-ай!” [3, с. 139].

Гукаперайманні і выклічнікі граюць на карысць камізму і ў апавяданнях А. Пшчолкі “Панскае ігрышча”, “У губерню з паперай”: “И-и! пошлі – троп да лоп. Жжи-и-и! У-у-у-х! Лоп-лоп-лоп! Отбегалися к вонно – скок, обхватилися – скок, крутнулися, вочами во гэдак, голову боком... И знова скок! Скок – схватилися! Лоп-лоп!.. Шш... ззз!.. Лоп-стук, брык-верт!” [3, с. 125]; “Мужчины-ж наделися у такіи пинжаки, што сзад у два хвосты – кивель-кивель...” [3, с. 125]; “Я ему “здраства”, а ен – ничего, смеецца” [3, с. 67]. Мова селяніна, які наведзе тэатр, з апавядання А. Пшчолкі “У тэатры” ўтрымлівае шмат гукаперайманьняў: “...аж сичас один у скрипку – пись...” [3 **Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 120]; “Бу-ву-ву! – во як. Опять же дудки, на вродэ жулеек, тыи больше верха, тиль-тиль-тиль, где писнить, где свиснить!” [3, с. 120]. Такое асабліва збыткоўнае выкарыстанне гукаперайманьняў і выклічкаў здольна ствараць моцнае камічнае ўздзеянне.

Рыфма. Рыфма, наогул, лічыцца непажаданай у праязным тэксце, бо яна стварае камічны эфект, зніжае змест тэксту. Але для камічнага прыёму толькі служыць на карысць пашырэнне валентнасці ў сугуччы слоў у спалучэнні, парушэнне пэўнага парадку лексем у праязным тэксце. Такі выпадак гумарыстычнага выкарыстання рыфмы сустракаем у А. Пшчолкі: “Вечный покой, нехай со святыми отпочиваить и нас не забываить!..” [3, с. 132].

У аповесці беларускага пісьменніка XX ст. Янкі Брыля “Ніжня Байдуны” даволі шырока прадстаўлены гэты прыём, бо ён з’яўляецца важным і

арганічным для народнай стыхіі, якой прасякнуты твор: “...няхай сабе, як-ніяк – панскі сваяк” [2, с. 61]; “Зноў я нашы кароўкі дяху, зноў нашым людзям дабра хачу, п’ю нашу родную чарку, ем нашу родную скварку, няхай жыве наша рабоча-сялянская ўлада і – нічога нам болей не нада!..” [2, с. 63].

Перадача дэфектаў маўлення на пісьме. Калі чалавек мае пэўныя афазіі, то маўленне яго набывае нязвычайнае гучанне, якое вельмі часта смяшыць людзей. На фанетычным узроўні тут таксама назіраецца пашырэнне валентнасці гукаў. Пэўныя фанемы не могуць выкарыстоўвацца ў нейкім іншым фанемным атачэнні без таго, каб сэнс фразы не зацямяўся ці не нагадваў якое-небудзь іншае слова ці фразу з камічным зместам. У аповесці Я. Брыля ў гаворках некаторых персанажаў мы назіраем дакладную перадачу ўсіх дэфектаў маўлення: “Завэзала пазаўчова дзве гусі і кажу свайму: “Дзявы, Захава, пеўе, каб ты на сцену дзеўсё, каб ты!..” [2, с. 27]. “Адну смякра – градзу я, другую, трэцюю, чацвёртую – градзу я. Цуес? А ўзо як восьмую смякра – узяў Арэсь ды ў момант часу з’еў!” [2, с. 71].

Такім чынам, мы бачым, што гумар можа з’яўляцца і на фанетычным узроўні. Тут можна гаварыць толькі пра знешні бок прыёмаў, бо смех выклікае ўжо сама форма выкладу матэрыялу, смехатворнае гучанне фразы.

Літаратура:

1. Багушэвіч, Ф. Творы: для сярэд. і ст. шк. узросту. Ф. Багушэвіч; уклад. і прадм. Я. Янушкевіча; камент. У. Содаля, Я. Янушкевіча. – 2-е выд. – Мінск: Маст. літ., 2001. – 206 с.
2. Брыль, Я. Запаветнае. Выбраныя творы / Я. Брыль; прадм. С. Андраюка, камент. Н. Семашкевіч. – Мінск: “Беллітфонд”, 1999. – 448 с.
3. Пшэлко, А. Р. Очерки и рассказы из жизни белорусской деревни / А. Р. Пшэлко. – 2-е изд. – Вильна: Русский почин, 1906. – 171 с.

Рудая О.П.

БИЛИНГВИЗМ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ БЕЛАРУСИ

РУБЕЖА XX-XXI вв.

Язык служит средством образования и выражения мысли, реализует множество функций, в том числе и самую главную – коммуникативную: «...Язык

как вторая сигнальная система, позволяющая ориентироваться не столько по реальным физическим процессам, сколько по их знаково-символическим, языковым обозначениям» [4, с.154]. Особую значимость не только как фактор сознания, но и как фактор национальной самоидентификации, язык обретает в ситуации сосуществования несколько языков (и, следовательно, нескольких культур) на территории одной страны. Подобная ситуация складывается и в современной Беларуси, т.к. само историческое становление белорусской нации проходило в полиэтническом (и, соответственно, поликультурном и поликонфессиональном) социуме, что не могло не повлиять и на литературу как важнейшую часть культуры, где множественность языковых кодов представляет множество мировоззрений. Это и явилось причиной возникновения такого феномена современной белорусской литературы, как русскоязычная литература Беларуси.

В конце XX – начале XXI века интерес к русскоязычной литературе Беларуси существенно активизировался. Осознание того, что произведения, созданные на русском языке, – неотъемлемая часть белорусской культуры, пришло постепенно, и данный пласт современной белорусской литературы не так давно был признан равноправным по отношению к литературе на белорусском языке. Вместе с тем говорить о явном противопоставлении русскоязычной и белорусскоязычной литературы представляется не совсем верным, ведь культурный билингвизм, в условиях которого они формировались, не мог не оказать своего влияния на оба пласта и отразиться в произведениях в качестве билингвизма художественного. «Узкий взгляд на художественный билингвизм предполагает, что художественный билингвизм – это оригинальное творчество, основанное на взаимодействии двух языков и культур» [3, с.205].

В данной работе нас будет интересовать влияние билингвизма на русскоязычную прозу Беларуси, т.к. произведения и русскоязычной прозы, и русскоязычной поэзии многими исследователями справедливо идентифицируются как произведения авторов, живущих в Беларуси и пишущих на русском языке. При этом большинство из них – коренные белорусы. В таких произведениях

представлен билингвизм т.н. «третьего типа», к которому «относятся тексты национальных писателей на русском языке» [3, с.204].

Романы Елены Поповой «Седьмая ступень совершенства» и Валентина Маслюкова «Бегство впереди себя» были выбраны нами неслучайно. Как русскоязычные прозаические произведения (подчеркнем, написанные именно авторами-белорусами), они в значительной степени противопоставляются друг другу. В творчестве Елены Поповой художественный билингвизм практически не ощущаем, максимально редуцирован – нет как такового баланса «на грани» двух языков и двух типов культур. Как фактор мировоззрения билингвизм проявляется прежде всего в хронотопе двух рассматриваемых романов: у Поповой во **всех** романах и практически во всех пьесах он абстрактен, даже ирреален, не привязан к конкретному месту, городу, стране. Места сменяют друг друга часто и практически не повторяются. Центральная героиня «Седьмой ступени совершенства» Евгения чувствует себя уютно вне своего дома (в Москве): *«Она привыкала к Городу, а гигантский Город привыкал к ней. Она знала: еще немного и он будет с ней говорить...Город знает о своих обитателях – все»* [2, с.199]. В романе Валентина Маслюкова «Бегство впереди себя» хронотоп, напротив, максимально конкретизируется: это реальные места в городе Минске, например, театр оперы и балеты, магазин «Хлеб», только внутри которых и происходит действие романа. Эти места герои соотносят с домом, им комфортно находиться и в театре, и в магазине. Именно поэтому Колмогоров так боится закрытия театра – не только по объективным причинам (потеря коллектива из-за невозможности постановки некоторых балетов на другой сцене), но и потому, что будет утеряно то место, которое «держит» всех. *«И отремонтированный, на холме, театр, в котором нет искусства»* [1, с.15].

Примечательно также явное различие языка произведений. В романе Валентина Маслюкова довольно часто встречаются языковые модели, характерные для белорусского языка: употребление «тут» в значении «здесь», *«Новосел болтал абы что»*. В языке романа Поповой «белорусизмов» нет.

Исходя из анализа произведений русскоязычной прозы Беларуси рубежа XX-XXI вв., художественный билингвизм как следствие билингвизма культурного может проявляться в русскоязычной литературе Беларуси не только на разных уровнях организации художественного текста, но и в разной степени.

Литература:

1. Маслюков В. Бегство впереди себя. Роман. – Неман. – №2. – 2006. – С. 10-91.
2. Попова Е. Г. Седьмая ступень совершенства// Восхождение Зенты: романы/Елена Попова. – Минск: Маст. літ., 2007. – 335 с.
3. Туксаитова Р.О. Художественный билингвизм: к определению понятия./ Р.О.Туксаитова/ Известия Уральского государственного университета. – 2005. – №39. – С. 198-206.
4. Философия. Учебно-методический комплекс для студентов гуманитарных факультетов БГУ/ Под ред. проф. А. И. Зеленкова. – Мн.: БГУ, 2002. – 360 с.

Соколовская А.В.

ЯЗЫК ПЬЕСЫ «РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВЫ» КАК ОСНОВНОЙ КОМПОНЕНТ ЕЁ СЦЕНИЧНОСТИ

*My preoccupation... takes the form of contriving to inject
some sort of interest and color into every line,
rather than counting on the general situation
having a general interest, which will hold an audience...*

T. Stoppard¹

Говоря о ранних драматургических произведениях Тома Стоппарда (англ. Tom Stoppard), к которым относится и пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (англ. «Rosencrantz and Guildenstern are dead»), принесшая ему мировую известность, невозможно не отметить их игровую природу.

Текст произведения становится одновременно и игровым полем, и «игралищем» (по Э. Финку), а каждое высказывание персонажей становится ходом в этой игре. Игровое начало в данной пьесе находит свое отражение как на сю-

¹ Моей главной заботой... становится скорее стремление привнести некий интерес и яркость в каждую строчку, чем расчет на то, что общая ситуация, обладающая общим интересом, удержит зрителей. (Том Стоппард)

жетном, так и на текстовом, языковом уровне. Рассмотрению последнего мы и хотим уделить пристальное внимание в данной статье.

Так, выделяя особенности стоппардовских пьес, один из критиков Стоппарда, Джим Хантер (англ. Jim Hunter), пишет следующее: «In a Stoppard play we can expect to find three particular elements: brilliant language, absurd yet inspired theatrical ideas and an intellectual frame of reference, which is never mocked, whatever else is»² [3, с.4]. Так, по нашему мнению, в большой степени благодаря богатству используемых языковых приемов, произведение «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» очень сценично: оно буквально упивается своей сценичностью, что проявляется в длинных цветистых монологах Гильденстерна. Смысл почти каждого из этих монологов можно выразить и меньшим количеством слов, однако Гильденстерн будто упивается возможностью говорить. В этих монологах – одно из главных проявлений роскошного языка Тома Стоппарда, который привлекает зрителей и, по его собственным словам, «удерживает» зал. По справедливому замечанию Эрика Бентли (англ. Eric Bentley), англо-американского театрального критика и профессора английской литературы, «похоже, никто не может обойтись без красноречия: оно нужно всем, и тяга к нему просто непреодолима» [1, с. 94].

Роскошные долгие монологи мы встречаем и в речи 1-го Актера. Он также произносит их с нескрываемым удовольствием, при этом щедро пересыпая острыми неоднозначными ремарками. К примеру: «Don't clap too loudly – it's a very old world»³ [4, с. 15]. Кроме того, данный персонаж неустанно подчеркивает «удачность» своих высказываний. Так, подобный комплимент самому себе мы встречаем уже на первых страницах произведения:

«PLAYER :...by this time tomorrow we might have forgotten everything we ever knew. That's a thought, isn't it? (He laughs generously.)»⁴ [4, с. 13]

² В стоппардовской пьесе мы можем предполагать наличие трех характерных элементов: превосходный язык, абсурдные, но тем не менее вдохновенные театральные идеи и интеллектуальную систему координат, которая ни в коем случае не высмеивается.

³ Не аплодируйте слишком громко – ведь этот мир очень стар.

⁴ 1-й Актер: ... к этому времени завтра мы могли забыть все, что мы когда-либо знали. А это мысль, не так ли? (Великодушно усмехается.)

Другое свидетельство богатства стоппардовского языка мы видим в игре слов и каламбурах, постоянно встречающихся в произведении. С их помощью драматург умело подчеркивает комичность или, наоборот, трагизм того или иного момента. Так, во время игры в орлянку, когда Гильденстерн пытается связать постоянное выпадение орла с теорией вероятности, мы замечаем следующий каламбур:

«GUIL: <...> The law of averages, if I have got this right, means that if six monkeys were thrown up in the air for long enough they would land on their tails about as often as they would land on their -

ROS: Heads»⁵ [4, с.3]

Или, например, одно из размышлений о смерти у Розенкранца превращается в следующий поток спунеризмов, усиливающий ощущение динамичности ситуации: «I tell you it's all stopping to a death, it's boding to a depth, stepping to a head, it's all heading to a dead stop...»⁶ [4, с. 29].

Интересен тот факт, что в ходе произведения центральные его персонажи – Розенкранц и Гильденстерн – иногда затрудняются сказать, кто из них – кто, однако в том, что им необходимо продолжать говорить они не сомневаются: «Words, words. They're all we have to go on»⁷ [4, с. 31]. Мы считаем, что данная фраза, кроме всего прочего, подчеркивает особенную важность языкового оформления драматургического произведения.

Полна шуток и каламбуров и речь 1-го Актера, однако у него они, как и изменения в его настроении в целом, носят подчеркнуто профессиональный характер. Так, он может «включить» или «выключить» улыбку или в секунду переменитьсь от смеха к полной серьезности, о чем свидетельствует, к примеру,

⁵ Гильденстерн: Закон вероятности означает, если я все понял верно, если подбрасывать в воздух шесть обезьян достаточно долго, то они бы падали на хвосты также часто, как и на... Розенкранц (здесь мы приводим два перевода – ситуативный и контекстуальный): Орел/Головы.

⁶ Говорю же тебе, все это заканчивается смертью, говорит о глубине, подступает к голове, все это движется в тупик...

⁷ Слова, слова. Говорить – вот все, что мы должны продолжать делать.

следующая авторская ремарка: «*He laughs briefly and in a second has never laughed in his life*»⁸ [4, с. 69]

По нашему мнению, использование приема «пьесы в пьесе» в данном произведении имеет целью исследование взаимоотношений театра со зрителем (труппа актеров во главе с 1-м Актером представляет собой театр, при этом Розенкранц и Гильденстерн становятся зрителями). Таким образом, до предела обогащая речь 1-го Актера, Стоппард повторно подчеркивает важность языкового богатства для сценического произведения.

В завершение хотелось бы снова обратиться к Эрику Бентли, высказавшему мысль о том, что «Драма – мечта любителя поговорить и реванш молчаливника» [1, с.96]. Роскошное речевое убранство драматургического произведения, по его мнению, компенсирует речевое несовершенство повседневности и позволяет вновь и вновь изумляться и восторгаться. Мы считаем, что данное утверждение полностью подходит для описания того завораживающего эффекта, который оказывает на зрителей изученная нами пьеса.

Литература:

1. Бентли Э. Жизнь драмы; перевод с англ. В.Воронина; предисловие И.В. Минакова. – М.: Айрис-пресс, 2004.
2. Финк Э. Бытийный смысл и строй человеческой игры// Проблема человека в западной философии: Переводы\ сост. и послесл. П.С. Гуревича; общ. ред. Ю.Н. Попова. – М.: Прогресс, 1988.
3. Hunter J. Post-modernism? // Jim Hunter. Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are dead, Jumpers, Travesties, Arcadia. – Macmillan, 2000.
4. Stoppard T. Rosencrantz and Guildenstern are dead. – Faber and Faber, 2000.

Стук Т.А.

РОЛЬ ОНОМАТОПЕИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Как отмечают многие исследователи, основная функция ономотопеи – экспрессивная, и в большинстве случаев звукоподражания используются как экспрессивно-стилистическое средство отображения действительности для ук-

⁸ Он недолго смеётся, а через секунду выглядит так, будто и вовсе не смеялся.

рашения речи, придания ей живости и красочности [1, 2, 6]. А, как известно, в литературе автор всегда стремится передать определенный набор эмоций в своём произведении и вызвать ответную реакцию у читателя или слушателя. В связи с этим звукоподражания нередко используются как стилистический прием для передачи полной, красочной картины повествования. Ономатопоэтические слова «полезны» в художественном произведении еще и тем, что не только изображают звуки, свойственные предметам, либо состояние предметов, но и выражают или называют, чувства носителя языка, передают его ощущения и эмоции. При этом важную роль благодаря явлению синестезии играет передача чувств, эмоций и ощущений непосредственным образом. «Синестезия – (от греч. *synaisthesis* соощущение) явление восприятия, когда при раздражении данного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств («цветной слух» звуковые переживания при восприятии цвета и т. п.)» [3, с.399]. Это отличает художественный образ, созданный ономатопоэтическими единицами, от описательного образа, создаваемого другими лексическими способами.

Звукоподражание может также являться средством создания комического эффекта в художественной речи, основанного на обыгрывании определенных звуковых эффектов. На фонетическом уровне ономотопея выступает как основная стратегия создания комизма наряду со спунеризмом (фонетической перестановкой на уровне сочетания слов), метатезой (фонетической перестановкой на уровне слова), аллитерацией (повторением одинаковых или однородных согласных звуков). Фонетическая шутка непритязательна и создаёт непринужденность обстановки, характеризуя свободное отношение к форме речи, ведя к эстетическому удовольствию.

Ономатопоэтические единицы играют важную роль в создании ритма и структуризации художественного текста, что особенно важно иметь в виду при переводе поэтических произведений. Нужно принимать во внимание характерную для сочетаний со звукоподражаниями лаконичность, то есть способность «обеспечить средства для краткого выражения, и ёмкость значений этих еди-

ниц» [5, с.13]. Используя оноματοп для описания явления, мы не только реализуем денотативный компонент создаваемого образа, но и одновременно даем ему эмоционально-стилистическую окраску, воспроизводящую эмоциональное состояние персонажа или повествователя, специфику живой индивидуальной речи.

Известно, что существенное значение как в стихотворной, так и в прозаической художественной речи имеет ее звуковая организация, в основном способствующая интонационной выразительности художественного текста, что нередко достигается за счет использования оноματοпеи. «Звуковая организация речи, или фоника (от греч. phone – звук) – это объективно устанавливаемая система различных звуковых повторов, задающая систему дополнительных корреляций между словами, строками, строфами в структуре текста, и обеспечивающая единство и взаимосвязь горизонтальных и вертикальных его рядов, а также отрасль поэтики, их изучающая» [3, с.470]. Фонику также можно определить как художественно-выразительное, выполняющее определенные стилистические функции, применение в прозаическом или стихотворном тексте тех или иных элементов звукового состава языка: согласных и гласных звуков, ударных и безударных слогов, пауз, различных видов интонаций, однородных синтаксических оборотов, повторений слов и др. с определенной художественной целью. Иногда исследователями делаются попытки понять звуковую организацию речи как автономную в эстетическом смысле систему, создающую определенным подбором звуков тот или иной звукообраз, или звуковую гамму (звукозапись), как бы уже независимо от смысла слов, в которые входят данные звуки. Однако звучащая сторона речи приобретает мощное выразительное значение именно в неразрывной связи с остальными ее сторонами, в художественном единстве с ними, что отлично представлено существованием звукоподражательных единиц в любом художественном тексте.

Любой литературный язык отличается, по мнению Л. В. Щербы, следующими признаками:

1) словарным богатством, наличием разнообразных средств выражения как для общих, так и для частных понятий;

2) богатством синонимии, так как именно синонимические ряды образуют систему оттенков одного и того же понятия;

3) степенью внутренней сложности средств выражения, то есть возможностью выражать разнообразные оттенки мысли и чувства [7, с.121-122], к чему, на наш взгляд относится и ономотопея.

Как видно из приведенного разграничения, звукоподражания занимают в нем немаловажное место, так как представляют собой весьма прочный пласт лексики словаря литературного языка, активно используемый в художественной литературе для создания образности, экспрессивности, индивидуальности звучания, для организации фонетики текста. В этом смысле звукоподражания выступают также в качестве фонетических выразительных средств языка.

Ни один писатель, ни один мастер художественной прозы – независимо от манеры его творчества, тематики и жанра произведений, – не может обойтись без употребления слов-звукоподражаний. Ведь любое художественное произведение представляет собой, помимо всего прочего, последовательность звуков. Однако, чтобы воздействовать на читателя эстетически, автору, как правило, недостаточно опираться только на звучание текста. «Музыкальный эффект художественного текста достигается в единстве звучания и значения» [4]. Такая сочетаемость означающего и означаемого наблюдается, как известно, именно у звукоподражаний. Степень и характер их использования будут индивидуальными у каждого автора.

Таким образом, прием ономотопеи становится одним из наиболее эффективных способов усиления экспрессивности, создания эмоционально насыщенной образности и эстетической неповторимости художественного произведения.

Литература:

1. *Виноградов В. В.* Русский язык: Грамматическое учение о слове / В. В. Виноградов. – М.: Высш. школа, 1972.

2. *Горохова Л. А.* Семантико-прагматические и социолингвистические особенности функционирования ономастопов в текстах современного английского языка: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.21 / Л. А. Горохова. – Пятигорск, 1998.

3. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М.: Сов. энц., 1987.

4. *Романова Е., Панасюк А.* О звукоподражании и аллитерации [Электронный ресурс] / Школа перевода В. Баканова. – М., 2006. –Режим доступа: <http://www.bakanov.org>. – Дата доступа: 04.03.2009.

5. *Румак Н. Г.* Теоретические и практические проблемы межъязыковых соответствий (на примере перевода ономастопэтической лексики в японском языке): автореф. дисс. ...канд. филол. наук: 10.02.22 / Н. Г. Румак: Московский гос. у-нт. – М., 2007.

6. *Тихонов А. Н.* Междометия и звукоподражания – слова? / А. Н. Тихонов // Русская речь. – 1981. – № 5. – С. 72-76.

7. *Щерба Л. В.* О частях речи в русском языке / Л. В. Щерба // Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957.

Точилина Е.М.

ТЕМА «ДНА» В ПЬЕСАХ М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

И А. ДУДАРЕВА «СВАЛКА»

Художественные системы и мировоззренческие позиции М. Горького и А. Дударева различны, однако в произведениях русского и белорусского авторов есть определенные точки соприкосновения в художественном осмыслении серьезнейших философско – этических проблем, отразивших усложнившееся взаимоотношение человека и мира в «переходные периоды», определившие рубежи XX в.

Видимая острая социальность пьес «На дне» (1903) и «Свалка» (1989) растворяется в мысли о трагизме существования человека в его вечной борьбе с конечностью жизни и непознаваемостью бытия. Человек, его достоинство, духовная сущность и данная свыше свобода в условиях социального «дна», вытесняемый в метафизическое небытие – тема, объединяющая пьесы авторов начала и конца XX в. Героями М. Горького и А. Дударева становятся социальные маргиналы – босяки, бомжи, местом действия – ночлежка, дом на свалке. «Не-

вписанность» человека в социум проецируется драматургами на бытийную «неприкаянность», определяющую существование героев на периферии онтологии. Данная проблема находит оригинальное выражение в пространственно – временных континуумах пьес.

Доминирующие пространственные образы – ночлежка и дом на свалке – являются лишь отдельными локусами, репрезентирующими «внутреннее» пространство пьес. В сложных пространственных моделях, созданных Горьким и Дударевым, представлены следующие «ярусы»: «внешнее» пространство (пустырь // свалка, окружающие ночлежку и дом), внесценическое пространство (трактир, базар // магазин, завод в городах, где происходят события), а также «мифическое» пространство [5, с. 26] (мир мечты в пьесе «На дне» и мир небесный в «Свалке»). В пьесах выстраиваются: горизонтальный хронотоп, образованный бинарной оппозицией *внутреннее / внешнее* пространство, и вертикальный хронотоп, формируемый оппозицией *низ / верх*, представленный различными пространственными образами. Так, «низом» в пространственной модели пьесы М. Горького становится ночлежка, расположенная в подвале квартиры Костылевых, откуда герои пытаются вырваться, воспринимая его как «чужое», враждебное. Ключевыми словами в описании ночлежки являются **пещера, тюрьма**, что подчеркивается особенностями интерьера («*тяжелые, каменные своды*», *нары* [3, с. 105]) и песней босяков – музыкальным лейтмотивом пьесы:

Солнце всходит и заходит...
А в тюрьме моей темно...
Дни и ночи часовые
Стерегут мое окно... [3, с. 127].

В пьесе А. Дударева к «нижнему» уровню хронотопа относится не дом на свалке, а пространство свалки – груды выброшенных ненужных вещей и загрязняющие экологию отходы завода – в котором рискует погрязнуть жилище бомжей. Именно дом среди этого хаоса воспринимается его обитателями, жертвами социального мироустройства, как «свое», уютное пространство, возможность спрятаться от враждебного мира.

«Верх» художественного пространства пьесы «На дне» связан с «мифическим» пространством [5, с. 26], которое ярко выражено в философии Луки. Герой уверен, что в жестокой реальности человек не может найти ни опоры, ни надежды, значит необходимо создать для него «вторую реальность», мир мечты, чтобы избавиться от страданий, возродить веру в лучшее, активизировать душевные и творческие силы.

В пьесе А. Дударева «верхнее» пространство восходит к христианской мифологеме рая, мира небесного, формирующего «библейский» хронотоп, не характерный для художественного мира М. Горького. Христианский хронотоп актуализируется уже в двойном названии пьесы: «И был день...» / «Свалка»: первый заголовок отсылает к традиции Священного Писания.

Доминирующие пространственные образы (ночлежка и дом на свалке), с одной стороны, по – разному оцениваются героями пьес, с другой — обладают рядом общих внешних характеристик: замкнутостью, локальностью, статичностью, «незаметностью». Это пространство словно застыло, лишено движения, что подчеркивается статичным положением персонажей: в начале действия пьес жители ночлежки и свалки лежат, просыпаясь утром или готовясь ко сну вечером. В пьесе А. Дударева мотив застывшего времени связан с символом сломанных часов. Авторы подчеркивают своеобразную «невидимость», незаметность «внутреннего пространства»: герои формально присутствуют, но их не видно. В пьесе «На дне» *«закрытая пологом, кашляет Анна», «на печке, невидимый, возится и кашляет Актер»* [3, с. 106]. В начале действия «Свалки» *«никто из людей не пошевелился, кто – то только промычал спросонок на печи»* [4, с. 214].

Пространственно – временные континуумы пьес объединяют эмоционально – психические модусы тоски, отчаяния, одиночества, страха, связанные с проблемой дегуманизации человека, *“заблудившегося в собственной душе»* [4, с. 262]. Основным маркером художественного мира пьес является лейтмотив смерти, который не только структурирует сюжет, разрабатывается на фабульном уровне (умирают Анна в пьесе «На дне», Пифагор в

«Свалке»), но переходит в сферу стиля: предметы интерьера, живые люди и даже силы природы характеризуются в пьесах как мертвые: «*Воет ветер в печной трубе. Протяжно, тоскливо, как пес подле мертвеца*» [4, с. 213]. Особенностью пьесы А. Дударева является введение в белорусский вариант текста «абстрактно – обобщающего условного персонажа» [1, с. 86], посланца иномира, с появлением которого в конце каждого акта усиливается напряженность действия, приближается трагическая развязка. В отличие от «Некто в сером» из пьесы Л. Андреева «Жизнь человека», «Некто» А. Дударева не персонифицирует грозный Рок, Судьбу, но сопровождает героев в мир небесный, где они смогут обрести свободу.

В пьесах формируется бинарная оппозиция *мир живых / мир мертвых*, промежуточное положение, граница между которыми отводится ночлежке и дому на свалке. Социальное «дно» проецируется на «дно» онтологическое. Локусы социальной периферии становятся пограничными зонами, «окнами» в «мифические» миры: в мир мечты в пьесе М. Горького и в мир небесный в «Свалке» А. Дударева.

Литература:

1. Аўдоніна Т. В. Жыць на зямлі...(Філасофія быцця ў драматургіі А. Дударэва і класічная традыцыя). – Гомель, 2005
2. Головчинер В. Е. Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи // Вестник ТГПУ. Серия гуманитарных наук. – 2004. – №3
3. Горький М. На дне // Горький М. Собрание сочинений в тридцати томах. Т. 6. – М., 1949
4. Дударев А. И был день...(Свалка) // Дударев А. Порог: Пьесы. Пер. с бел. – М., 1989
5. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века: Автореферат диссертации на соискание степени доктора филологических наук. Самара, 2009.

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА “Faction” В СОВРЕМЕННОЙ ИРЛАНДСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В XX веке Ирландия заняла особое место на литературной карте современной Европы. Первая половина прошлого столетия ознаменовалась периодом бурного роста национального самосознания, важнейшим выражением которого стало движение, известное под названием Ирландское Возрождение (The Irish Renaissance). Его целью стало восстановление национальной культуры, находившейся под угрозой исчезновения в результате политики ассимиляции ирландской нации, проводившейся на протяжении многих веков английскими колонизаторами [2, с.395]. Огромный вклад во весь процесс развития современной ирландской литературы внесли выдающиеся нобелевские лауреаты – У. Йейтс, С. Беккет и Ш. Хини – истинные представители Ирландии [3, с. 5].

В современной гуманитарной науке большее внимание уделено изучению ирландской поэзии и драматургии. Проза представляла собой достаточно многообразный пласт для работы.

Особую нишу в современных теориях литературы и текста занял появившийся в середине XX века жанр «faction», представляющий слияние двух направлений – публицистического и художественного (fact+fiction). Одним из примеров данного направления является исследуемый нами роман Кристи Брауна «Моя левая нога» (Christy Brown “My Left Foot”), автобиография, названная обозревателем The Irish Times Бернадом Шэрмом «...самым главным ирландским произведением после «Улисса»[4, с.10].

Проводя анализ языковых и речевых особенностей текста произведения, можно выявить его основные закономерности. Денотативное пространство текста, как индивидуально-авторское знание о мире, представлено глобальной ситуацией, состоящей из макроситуаций и микроситуаций, связанных определенными отношениями, и в совокупности раскрывающих главную тему произведения. [1, с.23]. Пространство текста изображено в виде дома, который главный герой практически не покидает на протяжении всего романа. Образ дома-

тюрьмы и в то же время дома-убежища, подробно изображенный в главе X «Дом, который построила Мама» («The House that Mother Built»), используется метафорически. «Дом» главного героя, страдающего церебральным параличом, – это тело, которое ограничивает его передвижения, но является вместилищем для его ума и переживаний внутреннего мира.

Огромное влияние на Кристи Брауна в свое время произвели произведения Чарльза Диккенса, что отразилось на стиле произведения, характере языка и выборе речевых средств для раскрытия темы произведения. Формальный, структурированный, изобилующий сложными терминами стиль в начале романа сменяется использованием большого количества разговорных форм, что «смягчает» повествование. Использование идиоматических выражений и наличие эвфемизмов является характерной чертой авторской манеры повествования. Например, использование характерных для ирландской литературы идиом: “*earning our bread and butter*” («зарабатывать на жизнь»), “*a queer, crooked little fellow*” («маленький человечек»), свидетельствует о рабочем происхождении героя. Для смягчения простонародной лексики, Кристи Браун использует большое количество эвфемизмов: например, “*do natural habits*” вместо “*go to the toilet*”, “*to pass away*” вместо “*die*”, “*collateral damage*” вместо “*civilians killed.*”

Политопичная структура пространства, с использованием большого количества пространственных топонимов является также одним из языковых средств, присущих современному ирландскому роману. В романе это места, где живет и которые посещает автор, Кристи Браун: Крумлин, район Дублина, город Лурд во Франции, один из центров паломничества в Европе.

Основа формирования темпоральной структуры текста создается с помощью грамматических структур предложения и использования видовременных форм глаголов. В исследуемом нами романе преобладают формы глаголов прошедшего времени и анафорические наречия «*yesterday*», «*then*», «*that day*», «*two days ago*», они наиболее наполнены повествовательным динамизмом, направлены к конечному результату развития повествования.

Подводя итог, можно отметить, что основными языковыми особенностями современного ирландского романа жанра «faction» являются смена стилей произведения с формального на разговорный, использование повествовательных видо-временных форм глаголов, система пространственных топонимов.

Литература:

1. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. – М., 2004.- 464 с.
2. Саруханян А. П. Ирландская литература [на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1994.- 525 с.
3. Linden, Peach. The Contemporary Irish Novel: Critical Readings. – Macmillan, 2004. – 250 p.
4. Share, Bernard. Father, Dear, Father// The Irish Times. 1970, 09 May. – 10p.

Филимонова О.С.

МАРКЕРЫ ВРЕМЕНИ ФОЛЬКЛОРНОГО БАЛЛАДНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Художественное пространство и время не раз становились объектами литературоведческих и лингвистических исследований (В.В. Виноградов, Д.С. Лихачев, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, В.В. Топоров, Д.Н. Медриш, М.Б. Мейлах, В.С. Баевский, В.П. Аникин, З.Я. Тураева, Е.В. Падучева, Т.А. Андреева, Н.Ф. Ржевская, Р.И. Енукидзе, Н.Н. Петрова, Л.В. Казанцева и др.). Авторы этих работ рассматривали особенности художественного пространства и времени в зависимости от принадлежности произведения к тому или иному литературному роду, жанру как компонент индивидуального стиля. С позиций литературоведения Ю.М. Лотман выделил две причины, определяющие характер пространственно-временного строения произведения: одна из них связана с картиной мира, представлением о мире; вторая — обусловлена внутренними задачами художественного текста, при этом его пространственно-временная организация рассматривается как набор правил, выбранных жанром для решения своих специфических задач [3]. Временная ориентация повествования — это

одна из наиболее существенных его характеристик, вне которой невозможно воплощение художественного замысла.

В Англии жанр баллады возник на рубеже XIV–XV веков. Это сюжетная лиро-эпическая поэма строго строфической формы (обычно четверостишия), которая строится на фантастическом, легендарно-историческом и бытовом материале. Наличие черт лирики или эпоса в конкретных текстах баллады неравномерно. Вследствие этого выделяются баллады преимущественно эпического и лирического характера. Основными свойствами данного жанра являются повествовательность, одноконфликтность, фрагментарность изложения, наличие диалогической формы повествования, различного рода повторов [1,2].

Во временной модели фольклорного балладного повествования можно выделить два вида маркеров времени: макролокусы и микролокусы. Рассмотрим их на примере фольклорной баллады эпического характера «King Henry Fifth's Conquest of France» [5].

Макролокус временной структуры балладного дискурса, выступающий в роли глобального временного коннектора, выражен имплицитно, так как название баллады, а также само повествование свидетельствуют о том, что все событие имело место во времена правления Генриха V. В то же время имя английского короля выступает и в роли топонима, так как становится ясно, что многие события, описанные в балладе, происходили в Англии. Это не характерно для фольклорного повествования, так как для него важно лишь эмпирическое время, имеющее отношение к действиям персонажей. Следует отметить, что в антропонимах заложены определенные потенциальные возможности для реализации категории хронотопа. Временной макролокус встречается обычно лишь в балладах эпического характера, посвященных описанию какого-либо значимого исторического события. Отнесенность описываемого события к прошлому выражается также видо-временной формой глаголов в повествовательных фрагментах балладного повествования, которые, как правило, бывают выражены простым прошедшим временем (called, came, returned, fell, recruited, marched).

Минилокусы временной структуры, фиксирующие во времени эпизоды, важные для развития повествования, довольно частотны, и обычно они бывают выражены наречием *then*, указывающим на чередование событий во времени, реже — придаточными предложениями времени, более эксплицитно указывающими на соотнесенность событий во времени «...as our king lay musing on his bed», «... then, when he came to the king of France» [5]. В данной балладе мы наблюдаем стяжение времени, когда объемное по содержанию событие представлено компактно. В целом временная модель последовательна и непрерывна.

Литература:

1. Алексеев, М.А. Народные баллады Англии и Шотландии // История английской литературы. – М.; Л., 1943. Т. 1. С. 221.
2. Жирмунский, В.М. Английские народные баллады // Английские и шотландские баллады. – М., 1973. С. 95–98
3. Лотман, Ю.М. Проблемы художественного пространства в прозе Н.В. Гоголя // Труды по русской славянской филологии. – Тарту, 1968. Вып.1.
4. Тураева, З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М., 1979. – 234с.
5. The Complete List of Francis J. Child Ballads [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.contemplator.com/child/cmpltchl.html>

Хайдер Хади Мохаммед

THE ROLE OF WORDS AND LEXICAL MEANINGS OF SUPERNATURAL PHENOMENA IN ‘IAGOS’ SPEECH

Iago's ability to control and manipulate his world does not reflect an arbitrary evil; it instead represents Iago as superhuman. Without regard to the moral nature of his actions, Iago represents the sum potential of control that human beings can exert in their world, uninhibited by morality. William Shakespeare, Othello's playwright, formulates Iago to be a devil, but in the end exposes Iago to be fully human, revealing that the power that is exerted by Iago is not by some external arbiter of evil, but rather by one who is a human being; not quite deity, but not simply human, Iago explores the limitations of what human beings are capable of doing in society.

The creation of the devil in Iago occurs straightaway when Iago said:

"I am not what I am" (1.1.71).

Iago is here indicating that he is contrast, indeed opposite to God, who to Moses had said

"I am that I am" (Exodus 3.14).

God, in the Bible, states that he is God, that he is who he is. However, Iago twists this and points that he is the deceiver; indeed we begin to know that this deceiver is the devil.

What does this devilish creation represent? Iago with Shakespeare's symbolic, direct and indirect, and continual references to Iago elevate (or descend, depending on how you perceive it) Iago to the supernatural status of a devil. Iago is the creation of the definition of evil, the creation of a devil, the creation of an uncontrollable, destructive force in the world. Perhaps the mere fact that Iago lies out of our control is what is most terrifying of all. Iago defines fear; fear is what we cannot control, what scares us because we have no control to stop it. Thus with Iago, the fear increases tenfold, for Iago is to be the Son of Darkness, Lucifer, the devil himself, who has decided in his

"Divinity of hell" (2.3.370)

to pummel the people around him into broken men and women; indeed there is a devil amongst us. And that what Iago exactly did at the end of the play. we can see that, he could deceive Othello and push him to his tragic end with killing Desdemona.

Here we can see that Shakespeare tried to give us another evidence that Iago wasn't a human being. He was actually a devil when Othello said/

"I look down towards his feet; but that's a fable.

If that thou be'st a devil, I cannot kill thee"

he stabs Iago (5.2.336-337)

In these lines we can see obviously that Shakespeare wanted to say that Iago was fully dressed by the devil even Othello couldn't stab him just when the devil abandon on him. So during this moment Iago came back to his real world, not to the supernatural world. Even he couldn't convince the soldiers who arrested him to let him go. In this case the power and the supernatural of the devil is disappeared and

Iago becomes a human, only a human. Othello also looks at Iago's feet, but does not see the cloven hooves, which by Christian tradition distinguishes the devil. Othello acknowledges this and he says:

"That's a fable",

And if Iago were not human, were indeed the devil, then Othello would indeed not be able to stab Iago. However, Othello can, and Iago is wounded, Iago is not the devil, Iago is real, Iago is human.

If Iago is only human what does that reflect on us? How does it change the perspective of the play? Iago's actions now become human, whereas instead of being a one-dimensional, intrinsically evil entity, Iago is now accountable for his actions morally. Iago no longer retains the veil. His actions incite within us either rage or despair, rage as he chooses to do 'evil', despair because we at times, share in Iago's human choice to do wrong. The question then becomes: what does morality matter to this man?

Virtue? A fig 'Tis in ourselves that we are thus or thus.

Our bodies are our gardens to the which our wills are gardeners" (1.3.361-363).

Does a 'universal morality' exist or even matter? To Iago, morality resides within one's personal desires; Iago defines 'good' or 'bad' by the success and failures relative to his personal desires.

Morality, for Iago, is irrelevant, unnecessary, or perhaps his morality is not based on this universal good and bad, but rather like Othello's militarily based on levels of personal success. Othello, a military general, tends to see everything in terms of black and white, good or bad, success or failure. Othello carefully understands that there is either a true love between himself and Desdemona or there is nothing at all-

"I'll see before I doubt, when I doubt, prove;

And on the proof

away at once with love or jealousy" (3.3.221-223).

Iago cunningly plays Othello's game. If Othello were to have me

“beleed and calmed

By debtor and creditor” (1.1.32-33),

*to have my position taken by “One Michael Cassio,
a Florentine ... [whose] mere prattle with out practice*

Is all his soldier ship” (1.1.21-22,27-28)

Given to this inept Cassio by “the Lusty Moor

That Hath leaped into my seat [taken his sexual role in his marriage] – the thought whereof ... gnaw my inwards, and nothing can or shall content my soul / Till I am evened with him, wife, for wife” (2.1.317-320),

if Othello were to ridicule me, would it not be war? If Captain Ahab can wage war on a whale and call it the fight for his soul, then cannot I, cannot Iago oppose, nay shatter what threatens his soul? “In that ring Cain struck Abel. Sweet work, right work! No?

Why then, God, mad’st thou the ring” (Moby Dick, 151).

In Moby Dick, a Manxman sailor states that the world is created for conflict; we are meant not to coexist, but to compete. Iago chooses to compete and outclass Othello based on a perceived personal attack on Iago’s character, a revolting assessment of a superior man. In essence, Iago creates his own morality based on Othello’s pathetically limited concepts of morality, and cunningly drives the sword home for a stylish touché on Othello’s own playing field.

Iago’s power over everyone else in Othello may seem to drive himself to his own demise; that the very power he exerts for so brief a period of time in man who has lived

“four times seven years” (1.3.353-354)

is a personal tragedy because he is caught in the end is just wrong. Iago succeeds, Iago has the final say:

“From this time forth I will never speak word” (5.2.356)

it is Iago who, in modern terms, has ‘the last laugh’. Iago defines the world he chooses to live in; he plays the game as he wants to play it. Iago is willing to and does make the rules himself in order to succeed. Even his prosecution takes place

outside of the play; Shakespeare in so doing reveals its irrelevance in relation to the damage done; what recompense could the world create to rectify what Iago has done? Alas! There is nothing, nothing that is a reversal of the irreversible deaths. Iago is the victor, no one can deny it. Iago revels in his superiority to others throughout the play:

*“Not poppy nor mandragora
Nor all the drowsy syrups of the world
Shall ever medicine thee to that sweet sleep
Which thou owedst yesterday” (3.3.379-382)*

Just as “The boy who torments another boy, as we say, “for no reason,” or who without any hatred for frogs tortures a frog, is pleased with his victim’s pain, not from any disinterested love of evil or pleasure in pain, but mainly because this pain is the unmistakable proof of his own power over his victim. So it is with Iago” (Bradley, 213)

Iago acts in order to prove his superiority to Othello. Indeed his superiority to everyone in the play; Iago acts to prove not only to the frog, but also to himself who possesses control. Iago is human; Iago shares in a desire to rebel, to shatter the unbroken Moorish towers, to fight with no holds barred, to “be all that he can be”. But Iago achieved every thing whatever he wanted but he shared his victory with the devil. He did what his devilish soul had told him, what the devil himself told him and actually he behaved just like a devil in every step.

The development of Iago as the devil is undercut at the end of the play, wherein Iago’s apparently cruel and destructive actions are shown to be wholly human, thus enlightening the definition of evil, as well as where it resides. Evil is not only external, but internal; our perception of evil does not reside in some immaterial character, but rather in the actions you and I take. In these actions there is no innate quality nor quantity of evil, because the morality of Iago’s (and therefore our) actions are relative to each person’s perspective- actions can never be wholly good nor entirely evil and thus ‘universal’ morality is unfounded- in every action some will prosper while others lose. Iago, then, is not good, but great because Iago can position each of his actions with such poise and precision that each action benefits him. In Iago’s

world, seen from Iago's perspective, Iago is someone to look up to, a sagacious, profound and good man who, without regards to what we (the audience) see as right or wrong.

Bibliography:

1. The Bible (3.14).
2. A.C. Bradley "shakesperean tragedy lectures on Hamlet , Othello , King Lear and Macbeth .(p.213)
3. A case book on Othello edited by (F. Dean) the text.

Щетинко Е.А.

ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ ГЕРОИНИ ОТ РОМАНА «ДЖЕН ЭЙР» К РОМАНУ «ГОРОДОК» ШАРЛОТТЫ БРОНТЕ

Романы Шарлотте Бронте привлекают к себе внимание значительностью проблематики, которая связана с защитой женского равноправия и обличением социального неравенства.

Шарлотта Бронте стремилась утвердить идеал независимой личности, жизнь которой служила бы образцом для подражания.

В начале своего творческого пути в образе Джен Эйр писательница воплотила и донесла до читателя свои представления о современной женщине, которая способна определить свою судьбу, оставаться верной себе и своим моральным принципам и которая может быть не только женой, но и достойной равноправной подругой мужчины. К моменту написания последнего романа «Городок» героиня со своими внутренними качествами и реалистическими взглядами на жизнь полностью закрепляется в романах Шарлотты Бронте.

Цель данной работы- проследить, какие новые черты появляются в характере главной героини в последнем романе Ш.Бронте «Городок» в сравнении с характером главной героини романа «Джен Эйр».

В образе Джен Эйр Ш.Бронте изобразила смелую и добрую девушку, которая в одиночку борется за существование и отстаивает свое человеческое достоинство. Ш.Бронте говорила: "Жизнь-борьба, и все мы должны бороться". Такой она изображает и героиню Джен Эйр. У этой девушки всегда остается ее

главное достоинство- гордость бедного, но честного человека. Внешне хрупкая Джен Эйр обладает огромной внутренней силой и твердым характером, она протестует против любого угнетения, и все люди для нее равны, независимо от социального статуса. В образе Джен Эйр Шарлотта Бронте изобразила идеал современной женщины, женщины протестующей, умной, честной, свободолюбивой, готовой всегда прийти на помощь окружающим.

Ш. Бронте изображает свою героиню внешне некрасивой, но по-человечески настолько интересной и привлекательной, что окружающие ее любят и дорожат ее обществом. Джен – героиня, в которой сочетаются пылкость сердца и ясный ум, нежность и непокорность, насмешливость, иногда доходящая до язвительности, и доброта. Так характеризует героиню мистер Рочестер: ” Я видел, что ты скромна, скромна, как и полагается, и вместе с тем робка не померно; но в то же время я видел, что ты по природе утонченна. Когда я к тебе обращался, ты смотрела на меня открытым, смелым и горячим взглядом, и он был полон пронизательности и силы” [2,стр333]. Жертвуя своим собственным счастьем, она отказывается от любви мистера Рочестера. Джен Эйр так поступает, потому что не может расстаться со своим единственным богатством- совестью.

Ш. Бронте утверждает превосходство такого человека и его самосознания, человека, готового на любые жертвы ради признания своих жизненных прав.

В творчестве Ш. Бронте просматривается линия, соединяющая романтическое искусство начала 19в. с критическим реализмом 1830-1840-х годов и с художественными открытиями реализма на новом этапе его развития во второй половине 19 в. Это движение можно проследить от романа «Джен Эйр» к роману «Городок». За те годы, которые отделяют написание романов, произошли существенные изменения в жизни Англии. На новом этапе своего развития критическому реализму требовались новые способы изображения жизни общества и отдельного человека. Основной сферой исследования становится психологизм личности, наблюдается углубление в психологию героя, в его внутренний

мир. Ш. Бронте изобразила такого героя в своем последнем романе «Городок». Главная героиня этого романа очень изменилась по сравнению с пылкой и нежной Джен Эйр.

Люси – холодна. Она несчастна и одинока, как и множество других незаметных людей, живущих в реальных условиях и собственными усилиями добывающих средства к существованию. Люси – новый тип героини в романе Англии 19 в. «Городок»- первый английский роман, героиня которого от начала и до конца работает, сама зарабатывает себе на жизнь.

Люси живет в обществе, где деньги ценятся превыше всего, любовь и забота теряются в равнодушии окружающей среды. Для Люси Сноу труд является не только источником дохода, но и важной, неотъемлемой частью самой ее жизни. Именно благодаря любимому делу Люси Сноу изменилась, воспитала свой характер и нашла в себе силы жить и трудиться после гибели возлюбленного Поля Эмманюэля.

Равнодушие окружающих, одиночество Люси Сноу и социальное неблагополучие погасили в ней способность любить и сделали в некоторой степени ее эгоистичной. Люси начинает думать лишь о личном благополучии, она мечтает открыть собственную школу и стать материально независимой. В отличие от характера Джен Эйр характер Люси Сноу изменяют и формируют окружающая среда и люди, которые находятся рядом. Из молодой девушки, в которой живут надежды на счастливое будущее, Люси превращается в человека, который полностью смирился с правилами "безликой среды" и научился подавлять свои эмоции.

Но так же, как и героиня Джен Эйр, Люси Сноу сохраняет в себе чувство собственного достоинства. Ее образ не теряет привлекательности, она сохранила свое внутреннее богатство и сильное желание любви и счастья. "Но какова бы я ни была, я не умею приноравливаться к чуждым обстоятельствам и по заказу меняться, каковы бы ни были мои скромные способности – они никогда не послужат оправой ни для какого перла, не станут дополнением чужой красоты, принадлежностью чужого величия"[1,стр.278].

Несмотря на замкнутость и холодное спокойствие Люси Сноу, в сравнении с пылкой, хрупкой, но протестующей Джен Эйр, героинь обоих романов объединяет жажда любви и счастья, душевная красота и скромность, осознание своего человеческого достоинства, независимость во взглядах, умение смотреть правде в глаза. Именно такие черты характера привлекают нас к героиням Шарлотты Бронте.

Литература:

1. Бронте Ш. Городок-М.: Художественная литература, 1983
2. Бронте Ш. Джен Эйр-Махачкала: Дагкнигоиздательство, 1986
3. Бронте-сестры: Шарлотта, Эмили, Энн//Зарубежные писатели. Библиографический словарь – М: Просвещение, 1997. С.98-104, авторы: М.Е. Елизарова, Б.И. Пуришев
4. Тугушева М.П. В надежде правды и добра: портрет писательниц [Э. Гаскелл, Ш. Бронте, Дж. Элиот, Ф. Треллоп] М.: Художественная литература, 1990
5. Тугушева М.П. Шарлотта Бронте: очерк жизни и творчества- М.: Художественная литература, 1982

Аникушина М.В.

РЕЛИГИОЗНЫЙ ДИСКУРС КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОГО ОБЩЕНИЯ

В современной лингвистике термин дискурсивный анализ стал последовательно использоваться для обозначения объекта исследования в рамках процессуально – деятельностного описания языковой коммуникации, в фокусе которого находится активный субъект общения и связанные с ним коммуникативно-прагматические, когнитивные, семантические и другие параметры, актуализируемые в процессе его речевой деятельности. Дискурсивный анализ как устного, так и письменного текста в ситуации реального общения требует учета сложившихся в обществе институтов, таких, например, как образование, медицинская помощь, армия, судопроизводство, коммерция, спорт, религия.

В связи с этим, мы можем утверждать, что с точки зрения современной социальной лингвистики каждому институту общества присущ свой институциональный тип дискурса, который представляет собой общение в заданных рамках статусно – ролевых отношений.

Модель институционального дискурса в целом включает следующие типы признаков: 1) конститутивные признаки дискурса; 2) признаки институциональности; 3) признаки типа институционального дискурса; 4) нейтральные признаки.

В настоящее время классификации институциональных дискурсов, предложенные учеными, представляющими разные области знания и их направления, весьма неоднородны. Так, например, В.И. Карасик, представитель культурологического подхода в современной лингвистике, выделяет следующие виды дискурсов на основе социолингвистических признаков: политический дискурс,

научный дискурс, деловой дискурс, педагогический дискурс, массово – информационный, рекламный дискурс и т.д. [1].

Обозначенные виды дискурсов соответствуют определенным дискурсивным практикам, в которых реализуются различные виды дискурсов, одним из имманентных свойств которых является их вербализация.

В ряду вышеупомянутых институтов человеческой деятельности нельзя не упомянуть церковь – религиозную организацию духовенства и верующих, объединенную общностью верований и обрядности. Религия, как мировоззрение, и церковь, как ее основной институт, возникли прежде всех ныне существующих и функционирующих в обществе институтов — института политики, медицины, школы; все существующие институты возникли именно из религиозного [2, с. 6]. Религия – «одна из форм общественного сознания – совокупность духовных представлений, основывающихся на вере в сверхъестественные силы и существа (богов, духов), которые являются предметом поклонения» [3, с. 456].

С точки зрения семиотики, религия, как и язык, является самобытной знаковой системой, обладающей своим содержанием и своим способом передачи этого содержания. Если принять во внимание, что коммуникация – это специфическая культурная форма духовного общения людей, становится очевидным, что религия как способ общения, является оригинальной коммуникативной системой.

Как подтип институционального дискурса **религиозный дискурс** представляет собой «совокупность устных и письменных текстов, обслуживающих коммуникацию в рамках общественного института церкви и характеризующихся целым рядом определенных признаков, функций, особенностей коммуникативной сферы» [4, с. 7].

В настоящее время границы религиозного дискурса выходят далеко за рамки церкви и могут предполагать не только общение верующих в малых религиозных группах, а также их обращение к Богу, но и помогают обнаруживать

также свойства персонального общения, которые отражают внутренний мир человека и формируют его религиозное мировосприятие.

Таким образом, религиозный дискурс понимается нами не только как совокупность речевых актов, сопровождающих процесс взаимодействия коммуникантов в религиозной сфере, но и целый ряд действий, ориентированных на приобщение человека к вере. Все это находит свое отражение в содержательном пространстве религиозного дискурса, его участниках, функциях, системообразующих признаках и языковых особенностях.

Литература:

1. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
2. Бобырева, Е.В. Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии (на материале православного вероучения) [Текст]: автореф. дисс. ...докт.фил.наук: 10.02.19 / Бобырева Екатерина Валерьевна.- В., 2007.- 38с.
3. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка; под ред. Н. Ю. Шведовой. – 4-е изд. – М., 1997. – 942 с.
4. Салахова А.Г. Речевые стратегии и средства их реализации в современных христианских немецкоязычных проповедях: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – У., 2006. – 23 с.

Белая О.А.

УРОВНИ СОЗДАНИЯ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ОТНОШЕНИЯ К ФИЛЬМУ В ТЕКСТЕ РЕЦЕНЗИИ НА МАТЕРИАЛЕ ЖУРНАЛА О КИНО “TOTAL FILM”

Материалом для исследования послужили рецензии в современном ежемесячном журнале о кино “Total Film” (англоязычная и русскоязычная версии). Интернет-сайты по праву называют этот ярко оформленный, талантливо составленный, известный во всем мире журнал главным британским глянцем про кино.

По традиции журнала “Total Film”, в каждой рецензии фильму выставляется оценка в виде звезд (от одной до пяти). Таким образом, если фильм действительно хорош и заслуживает высшей оценки, его представление в рецензии непременно должно быть на высоком уровне.

При помощи лексики положительных оценок рецензент демонстрирует интересность фильма, привлекает читателя и заставляет его поверить в то, что новинка действительно стоит того, чтобы потратить на нее время и деньги. *Самая уморительная комедия лета, превосходный экшн, большое кино, заявка на статус культовой классики* [4]. *The scintillating crime thrillers* [1] ('остроумные, искромётные криминальные триллеры'); *extraordinary – confident and consummate* [1] ('исключительный – уверенный и превосходный'); *an instant classic* [1] ('настоящая классика'); *Good shit* [4] ('хорош, черт!').

Неоднократное употребление слов с положительной характеристикой фильма настраивает читателя на позитивное к нему отношение. На сознательном и подсознательном уровнях у читателя появляется желание согласиться с автором рецензии, принять его позицию. Только просмотр фильма определит правильность позиции рецензента, и в этом случае цель автора рецензии достигнута.

Нередко для того, чтобы вызвать положительное отношение к фильму со стороны читателя, рецензенты используют средства оценки самого режиссера и его работ. Это помогает убедить читателя в авторитетности режиссера, показать его опытность и компетентность. Сравнение рассматриваемых работ режиссера с предыдущими «позволяет определить место анализируемых произведений в его творчестве, оценить их прогресс или застой и проследить тенденции развития» [5, 77]. *Это, конечно, Джадд Апатов, оплот и надежда современного Голливуда, чья школа комических кадров вторит одновременно братьям Коэнам, братьям Фаррелли и самому Вуди Алену* [4]. *Keen sense of time and place* [1] ('острое чувство времени и места').

При создании положительного впечатления о фильме важную роль играет то, кто снимается в фильме и насколько хорошо он исполняет свою роль. Рецензент оценивает игру актеров, так как это один из факторов, определяющих степень успешности фильма. Ведь многие зрители смотрят фильм в первую очередь ради того, чтобы насладиться мастерством актеров, их умением перевоплотиться в роль персонажа. Поэтому предельно важно для рецензента под-

черкнуть уникальность актерской работы: *Джош Бролин очень хорош в своем образе – актер в последнее время становится все более заметным, достаточно вспомнить отлично сыгранные им роли [3]; Чигур в исполнении Бардема – потрясающий, яркий и живой персонаж [3]; Brolin is a revelation, compounding his good work in American Gangster to announce himself as an actor of real heft [1]* (‘Бролин – это открытие, сочетающее свою хорошую работу американского гангстера, чтобы провозгласить себя актером бесспорной важности’).

Немаловажно для рецензента также нарисовать в своей работе яркие образы героев, охарактеризовать их лучшим образом, сделать их запоминающимися для читателя. Ведь от мастерства рецензента зависит то, как будут представлены и, соответственно, восприняты читателями персонажи. Даже образ отрицательного героя фильма будет воспринят с успехом, если автором рецензии будут подобраны близкие молодежной аудитории средства языка для его описания, которые сформируют в сознании реципиента красочный живой образ. *Безжалостный как смерть и неуловимый как призрак, человек с лицом молодого Геннадия Хазанова [3]; damn-near-inhuman Chigurh [1]* (‘чертовски почти бесчеловечный, жестокий Чигур’).

На основе проведенного исследования был сделан вывод, что положительная характеристика людей, участвующих в создании фильма (режиссер, актеры, герои), влияет на формирование хорошего отношения читателя к самой картине.

Литература:

1. Электронный ресурс: <http://www.totalfilm.com/reviews/cinema/no-country-for-old-men>; 14.04.2009
2. Электронный ресурс: <http://www.totalfilm.com/reviews/cinema/pineapple-express>; 14.04.2009
3. Базылев М. Человек в дверном проеме... // Total Film, 2008, №02. с. 38-39 [Старикам здесь не место, 2008]
4. Степанов С. Пых, пых, пых... // Total Film, 2008, №12. с. 34 [Ананасовый экспресс: сижу, курю, 2008]
5. Орлова Т.Д. Музыкальная журналистика: Учебное Пособие / Т. Д. Орлова. – Мн.: Совр. знания, 2007. – 132 с.

ОСОБЕННОСТИ ЛЕКСИКИ СМИ

Язык СМИ – социально-обусловленная реализация национального языка, где в большей или меньшей степени отражается состояние всех его стилей и подстилей.

В 90-хх годах аббревиатуры, созданные по модели усечения, широким потоком хлынули в тексты газет и журналов. Некоторые единицы стали базовыми, наиболее частотными и значимыми словами нашего времени: *ad* < *advertisement*, *biz* < *business*, *info* < *information*, *Net* < *Internet*, *tech* < *technology* (*high-tech* < *high-technology*) и др.

Усечения – лексические единицы, образованные в результате уменьшения звукового и графического комплекса одного слова (*vet* < *veteran*) или одного компонента словосочетания (*chick lit* < *chick literature*), опущения составной части устойчивого словосочетания (*ab* < *abdominal muscle*), суффиксации (*convo* < *conversation*, *meller* < *melodrama*, *footie* < *football*) или деформации орфографического облика (*biz* < *business*).

В качественных газетах и журналах (“The Independent”, “The Times”, “Forbes”), осуществляющих тщательный отбор лексических средств и в целом не допускающих проникновения стилистически сниженных элементов, усечения представлены единичными случаями употребления. Так, в журнале “Forbes” за январь 2004 г. зафиксировано всего 29 примеров использования усечений. Для сравнения: каждый номер изданий бульварно-развлекательной прессы может насчитывать приблизительно от 90 до 300 сокращенных слов.

Несмотря на значительную семантическую гетерогенность, зафиксированные образования, тем не менее, оказалось возможным объединить в 4 лексико-семантические группы (ЛСГ):

ЛСГ усечений с общим значением «обозначение лица»; ЛСГ усечений со значением «наименование конкретного физического объекта»; ЛСГ усеченных единиц с общим значением «наименование отвлеченного понятия» и ЛСГ усечений с общим значением собирательности.

Их основные критерии: наличие в семантике усечения категориального значения предметности; наличие лексического окружения, позволяющего с максимальной точностью определить значение сокращенной единицы, что представляется существенным в условиях широко распространенного явления омонимии.

Рассмотрим в качестве примера ЛСГ-1: Усечения со значением «наименование лица».

Частотность употребления ее компонентов составляет 5232 примера (44,1%). Ее можно разбить на 11 относительно стабильных микрогрупп: личные имена (1104 – 21,1%): *Arnie* < *Arnold Schwarzenegger*; наименования лиц по роду профессиональной деятельности или занимаемой должности (984 – 18,8%): *astro* < *astrologer* (астролог); наименования лиц по социально-классовому параметру; по принадлежности к какой-либо «прослойке» или группе общества (936 – 17,9%): *aristo* < *aristocrat* (аристократ); наименования лиц по признаку родственности (696 – 13,3%): *bro* < *brother* (брат); наименования лиц по склонности к тому или иному типу поведения (456 – 8,7%): *hoodie* < *hoodlum* (хулиган); наименования лиц по политическим, идеологическим или религиозным убеждениям (384 – 7,3%): *Dem* < *Democrat* (демократ); наименования лиц по признаку пола или возраста (216 – 4,1%): *fella* < *fellow* (зд. разг. «парень»); наименования лиц по принадлежности к определенной этнической, расовой, национальной или территориальной группе (192 – 3,7%): *Aussie* < *Australian* (австралиец); наименования лиц по релятивному признаку (144 – 2,8%): *boyf* < *boyfriend* (чей-л. «парень», молодой человек); наименования лиц оценочного характера (96 – 1,8%): *mutt* < *muttonhead* (болван), наименования лиц по принадлежности к Зодиакальным знакам (24 – 0,5%): *Gem* < *Gemini* (близнецы).

Если основная функция полных слов – номинативная, то главная роль усечений – выступать маркерами языкового стиля. Усечения выполняют ряд функций: окрашивают тексты и вносят в них соответствующие сведения о форме речи, коммуникативной установке, об отношении журналиста к предмету повествования. Экспрессивность усечений базируется, главным образом, на

их принадлежности к стилистически сниженным регистрам речи: яркая стилистическая окраска таких единиц воспринимается как эпатажная и, следовательно, – выразительная.

Одним из способов манифестации положительной эмоциональности является введение в текст усечений с уменьшительно-ласкательным суффиксом -y/ie: *moby* < *mobile phone*, *ciggie/y* < *cigarette*, *hankie* < *handkerchief*, *cossie* < *costume*, *lippy* < *lipstick*, *piccy* < *picture*.

Выбор в тексте усеченного варианта вместо развернутого обусловлен не только технической потребностью в применении компактной словоформы, но и особым функционально-прагматическим потенциалом данных единиц. Этот пласт лексики интересен спецификой употребления в языке прессы, где усечения раскрывают свой эмоционально-экспрессивный характер и, в конечном итоге, выступают как фактор реализации прагматической ориентации публикуемых материалов.

Литература:

1. Функционально-прагматическая специфика усечений в текстах печатных СМИ (на материале британской и американской прессы начала XXI века) [Текст] / Н.А. Соловьева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Научный журнал. Аспирантские тетради. – СПб, 2007. – №18 (44). – С. 247-255. (0,9 п.л.).
2. Лексико-семантические группы усечений в текстах печатных СМИ (на материале англоязычной прессы начала XXI века) [Текст] / Н.А. Соловьева // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – Пятигорск: ПГЛУ, 2008. – № 2. – С. 75-79. (0,7 п.л.).
3. Усечения в современной англоязычной прессе [Текст] / Н.А. Соловьева // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – Пятигорск: ПГЛУ, 2008. – № 4. – С. 147-151. (0,7 п.л.).
4. Типы слоговых аббревиатур в современном английском языке (апокопа, афереза, синкопа) [Текст] / Н.А. Соловьева // Университетские чтения – 2005: материалы научно-методических чтений. – Пятигорск: ПГЛУ, 2005. – С. 46-49. (0,2 п.л.).
5. Роль аббревиации в формировании заголовков (на материале британских и американских СМИ) [Текст] / Н.А. Соловьева // Теоретическая и прикладная лингвистика: материалы научно-исследовательской работы преп., аспирантов, соискателей, магистрантов и со-

трудников кафедры западноевропейских языков и культур пер. ф-та. – Вып. IV. – Пятигорск: ПГЛУ, 2005. – С. 137-141. (0,2 п.л.).

6. Прагматические условия образования и функционирования слоговых типов аббревиатур [Текст] / Н.А. Соловьева // Университетские чтения – 2006: материалы научно-методических чтений. – Пятигорск: ПГЛУ, 2006. – Часть IV. – С. 123-128. (0,3 п.л.).

7. Статус слоговых аббревиатур в современном английском языке [Текст] / Н.А. Соловьева // Некоторые вопросы словосочетания и предложения в языках разных типов: межвузовский сборник научных трудов. – Пятигорск: ПГЛУ, 2007. – С. 94-101. (0,4 п.л.).

8. Принцип эмфазы как прагматический фактор употребления слоговых аббревиатур (на материале современной британской и американской прессы) [Текст] / Н.А. Соловьева // Университетские чтения – 2006: материалы научно-методических чтений. – Пятигорск: ПГЛУ, 2006. – Часть I. – С. 175-180. (0,3 п.л.).

9. Типы усечений лексико-семантической группы «Обозначение лица» (на материале газетно-журнальной публицистики) [Текст] / Н.А. Соловьева // Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы: альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2007. – № 3. – С.192-194. (0,4 п.л.).

10. Функции употребления антропонимических усечений в текстах печатных СМИ (на материале английского языка) [Текст] / Н.А. Соловьева // Лингвистика XXI века: актуальные направления: сборник научных трудов. – Воронеж: ВГПУ, 2007. – С. 115-119. (0,3 п.л.).

11. Влияние разговорности на речевой облик современных англоязычных СМИ [Текст] / Н.А. Соловьева // Теоретические и прикладные аспекты исследования языков: материалы V международного конгресса «Мир на Северном Кавказе через языки, образование, культуру» (8-12 октября, 2007 г.). – Симпозиум X. – Пятигорск: ПГЛУ, 2007. – С. 193-195. (0,2 п.л.).

12. New Headway(Advanced Level)/Liz and John Soars, Tim Falla (Oxford).

Болушевская И.Н.

ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПОНЕНТ СЕМАНТИКИ ЯДРА ЯЗЫКОВОГО КОНЦЕПТА «ПОХИЩЕНИЕ»

Концепт представляет собой единицу мыслительной деятельности, которая имеет многослойную структуру. Ю. С. Степанов различает три составляющих концепта: 1) «активный» слой, актуально существующий для всех поль-

зующихся данным языком как средством взаимопонимания и общения; 2) «пассивный» слой, актуальный только для некоторых социальных групп; 3) внутренняя форма (этимологический признак), открывающаяся только исследователям [1, с. 43].

В статье «Культурный концепт и значение» С. Г. Воркачев выделяет следующие компоненты семантики языкового концепта: 1) парадигматические, синтагматические и словообразовательные связи, которые определяют место знака в лексической системе языка; 2) прагматическая информация, связанная с его экспрессивной и иллокутивной функциями; 3) этимология; 4) культурно-этнический компонент [2, с. 268].

В данной статье мы обратимся к изучению этимологического компонента семантики ядра концепта «похищение» – основы, на которой базируются все остальные слои. Анализ этимологии, «когнитивной памяти» [3, с. 45] слов, составляющих ядро концепта, позволит определить их изначальное предназначение и, возможно, проследить эволюцию концепта.

Процесс формирования исследуемого концепта, согласно словарю The Barnhart Dictionary of Etymology (1988), начался со слова *abduction*, которое впервые встречается в письменных текстах 1626 г. и этимологически восходит к латинскому глаголу *abdūcere*, который в свою очередь образован сложением глагола *d cere* – ‘to lead’ и префикса-модификатора *ab* – ‘away’. Позже от существительного образовался глагол *abduct*. Современное значение слова *abduction* в самом общем смысле – *taking somebody away illegally, using force or deception*. Таким образом, мы видим, что основное значение слова не изменилось, но к нему добавились семантические компоненты 1) нарушение закона; 2) применение силы; 3) применение хитрости.

Слово *kidnap*, по данным словаря The Barnhart Dictionary of Etymology (1988), впервые употребляется в 1682 г. и образовано от *kid* – child и *nap* – snatch away. Согласно словарю A Dictionary of True Etymologies (1986), изначально было образовано слово *kidnapper* и оно служило для обозначения людей, которые участвовали в похищении детей для работы в качестве рабов на

плантациях в Американских колониях. Таких рабов колонизаторы до 1800 г. называли *kids*. В данном случае можно выделить следующие семы: 1) увод ребенка; 2) порабощение; 3) зависимость жертвы от похитителя; 4) лишение свободы; 5) применение силы.

Современные лексикографические источники предлагают несколько дефиниций слова *kidnapping*: “*taking (a person) away illegally by force, usually in order to demand money in exchange for releasing them*”, “*the unlawful act of capturing and carrying away a person against their will and holding them in false imprisonment*”, “*taking somebody away by force and illegally, especially in order to obtain money in return for releasing them*”, “*to take away by fraud or violence*”. В семантической структуре слова *kidnapping* проявляются следующие значения: 1) нарушение закона; 2) увод жертвы; 3) корыстная цель похитителя; 4) зависимость жертвы от похитителя; 5) лишение свободы; 6) применение силы; 7) применение хитрости.

Семантическое поле слова *kidnapping* постепенно утратило семантические компоненты, которые сужали значение слова. Сема «увод ребенка» превратилась в «увод жертвы», сема «порабощение» – в «корыстную цель». Добавились семы «нарушение закона», «применение хитрости».

Проанализировав лексемы *abduction* и *kidnapping*, мы можем сделать выводы, что семантическая структура обоих слов усложнилась. *Abduction*, заимствованное из латинского, полностью адаптировалось в англоязычной лингвокультуре, значение лексемы *kidnapping* расширилось. Еще предстоит выяснить, какая из лексем является кодирующим концептом словом.

Литература:

1. Ю.С. Степанов (сост.) Семиотика: Антология (Изд. 2-е испр. и дополн.) // Академический проект, Екатеринбург, 2001
2. С.Г. Воркачев Культурный концепт и значение // Труды Кубанского государственного технологического университета, Краснодар, 2003
3. Е.С. Яковлева О понятии «культурная память» в применении к семантике слова // ВЯ №3, 1998

4. Cambridge International Dictionary of English // Cambridge University Press, CD-ROM.
5. Webster's Online Dictionary www.websters-online-dictionary.org.
6. Hornby A.S. Oxford Advanced Learners Dictionary of Current English // Oxford University Press. 1995. С. 650.

Валуева С.А.

АНАЛИЗ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОГО И ЛЕКСИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЕДИНИЦЫ КАК МЕТОДИКА ВЫЯВЛЕНИЯ КОНЦЕПТОВ РАЗНЫХ ТИПОВ

Семантическая структура слова рассматривается в виде двупланового образования: материального (лексемы) и идеального (семемы). Семема в свою очередь содержит в себе элементарные частицы смысла – семы, то есть имеет свою структуру. Через анализ семем мы получаем доступ к сфере идеального в языке и выделяем, объективизируем концепты.

А. П. Бабушкин предлагает методику обнаружения концепта, которая строится на лингвистическом подходе к его описанию. Данная методика заключается в определении типа концепта на основе анализа словарной дефиниции лексемы [Бабушкин:53]. В основу методики лег принцип «инверсии методики именования», сформулированный Ю. Н. Карауловым – «мысль движется от слова (означающего) к его значению (сигнификату), создает отношения интерпретивного типа, которые очень близки к отношению тождества». Если левую и правую части статьи одноязычного толкового словаря обозначить как объясняемое и объясняющее, то правая часть должна содержать в идеале тот же набор сем, что и объясняемое [Караулов:278].

Таким образом, учитывая инверсию отношений именования способность слова имплицировать его определение – можно утверждать, что идеальная сущность концепта «улавливается» словом и дублируется в его определении. Определение «свернуто» в знаке и мыслится за ним в виде совокупности сем, формирующих семему.

Концепту, стоящие за фразеосочетаниями не отличаются от концептов, объективируемых словом, так как фразеосочетания с их тенденцией формирования единого понятия концепта реализуется в идее тех же когнитивных структур, что и лексем.

Но фразеосочетания любой структуры являются исключительно сложным и феноменом и их нельзя рассматривать как механическую сумму составляющих его компонентов. Семантическую структуру фразеосочетания можно представить как систему, все элементы которой находятся в тесной связи и взаимодействуют между собой: в состав фразеологических единиц (ФЕ) входят следующие аспекты: сигнификативный, денотативный и коннотативный [Кунин:175]. Кроме того описание семантики ФЕ без отражения внутренней формы будет неполным. При наличии живой внутренней формы значение фразеологизма соотносится как с буквальными значениями лексем, так и со значением прототипа. По сравнению с семантической структурой слова это создает большую усложненность семантической структуры ФЕ.

Термин "фразеологическое значение" был предложен в 1964 году А.В. Куниным и В.Л. Архангельским независимо друг от друга. Существование фразеологического значения как лингвистической категории уже не вызывает споров среди исследователей. Несмотря на теорию эквивалентности А. И. Молоткова (фразеологические единицы ничем не отличаются от слова, кроме как раздельнооформленностью, и им приписывается лексическое значение), большинство учёных не сомневаются в отличии лексического и фразеологического значения, последнее из которых отличается от первого аналитическим характером и передаёт опыт, сформировавшийся в процессе исторического развития [Лурья:49]. Поэтому целесообразно считать фразеологическое значение исключительно сложным явлением и представляет собой единство денотативного и коннотативного макрокомпонентов, которые состоят из организованных иерархично и упорядоченно микрокомпонентов. Денотативные компоненты представлены семами, а коннотативные компоненты обуславливаются социальной

закреплённостью. Большой удельный вес коннотативного компонента обуславливается образным переосмыслением значения.

Такое переосмысление возможно благодаря передаче фоновых знаний. Так, в работах Е.М.Верещагина и В.Г.Костомарова предлагается схема передачи национально-культурной семантики фразеологического фонда: комплексно, расчленено и прототипами культуры [Верещагин, Костомаров:76]. Действительно, своеобразие жизни и быта того или иного народа больше всего находит своё выражение во фразеологии, которая конденсирует весь сложный комплекс культуры и психологии данного народа, неповторимый способ его образного мышления. Фоновые знания через внутреннюю форму фразеологизмов, равно как и образность не могут не влиять на особенность фразеологического значения. Семантический, экстралингвистический и компонентный факторы являются важными составляющими формирования компонентов коннотации фразеологических единиц.

В этой перспективе фразеологическая семантика рассматривается не только как производная от линейного, но также от «вертикального» контекстов, который восстанавливается в результате аналитической работы с прототипами и шире – с контекстами первых употреблений фразеологизмов [Каплуnenко:3]. В результате такого рода анализа выявляются базовые метафоры, лежащие в основе денотативного значения ФЕ, а также определяется природа коннотативного значения.

Литература:

1. Лурия А.Р. Язык и сознание // МГУ. 1998. С. 49
2. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного // Высшая школа. 1990. С. 76
3. Каплуnenко А.М. Историко-функциональный аспект английской идиоматики // Ташкент. 1991. С. 3.
4. Бабушкин А. П. Методологические проблемы когнитивной лингвистики // Воронеж. 2001. С. 52
5. Караулов Ю. Н. Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка // М.: Наука, 1981. С. 366

6. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка: учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – 2-е изд., перераб. // Высшая Школа. 1996. С. 175.

Гарбинская А.Ю.

РОЛЬ ЛОГИЧЕСКОГО ОТРИЦАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ВЫСКАЗЫВАНИЙ МЕНАСИВНОЙ СЕМАНТИКИ

На современном этапе развития лингвистической науки ученые все чаще обращают внимание на использование языка человеком: при изучении языковых средств акцент переносится на анализ языка в его функционировании, процесс коммуникации рассматривается в соотношении с другими видами человеческой деятельности. Все больший интерес исследователей представляют механизмы воздействия на человека при помощи языковых средств. Одним из средств воздействия на человека в процессе коммуникации являются менасивные высказывания.

Опираясь на исследования Карчевского, за обобщенную модель высказываний, выражающих угрозу, принимаются менасивные высказывания, состоящие из двух компонентов: обещания причинить вред в случае невыполнения поставленного условия (комиссив) и указание на условие, т.е. на те действия, которые могут повлечь за собой причинение вреда адресату адресантом (директив).

Высказывание со значением угрозы чаще всего строится по модели сложноподчиненного предложения с придаточным условия (*If you lie to me, kid, I'll kill you*). Второй по частотности структурой, которая служит для выражения угрозы, является сложносочиненное предложение с союзами **or, either ... or, otherwise, and** (*Open up or I'll kick in the door.*).

Коммуникативная интенция говорящего в речевом акте угрозы в большинстве случаев не выражена прямо, не представлена в поверхностной структуре предложения. Для того чтобы ее «вычислить», определить, необходимо приложить процедуру логического отрицания.

Проанализированный корпус материала показывает, что в высказываниях, построенных по разным синтаксическим моделям, по-разному прилагается процедура логического отрицания; была выявлена взаимосвязь между синтаксической моделью, которая используется как носитель значения угрозы, и необходимостью приложения логического отрицания.

Так, в сложноподчинённых предложениях ожидаемое от адресата действие или поведение является противоположным тому, которое указано в предложении. В данном случае для определения коммуникативной интенции говорящего мы используем логическое отрицание. (*If you get in my way, I'll put handcuffs on you*).

В сложносочинённых предложениях необходимость приложения логического отрицания обусловлена выбором союза. Так, в сложносочинённых предложениях с союзами **or, either ... or, otherwise** определение намерения адресанта не требует приложения логического отрицания: истинная цель говорящего понятна из анализа поверхностной структуры предложения. (“Either you keep distance, or you'll end up behind bars”.)

Однако сложносочинённые предложения с союзом **and** предполагают применение процедуры логического отрицания для выражения истинного намерения говорящего. (“*You convict me*”, he said “*and I'll get every damned one of you.*”)

Таким образом, необходимость применения логического отрицания для выражения истинного намерения говорящего в РАУ зависит от синтаксической структуры предложения и от выбора союзов.

Евчик Н.С., Сырец М.А.

КАТЕГОРИЯ ЭКСПРЕССИВНОСТИ И СРЕДСТВА ЕЕ ВЫРАЖЕНИЯ НЕСЛЫШАЩИМИ БЕЛОРУСАМИ И АМЕРИКАНЦАМИ В ЯЗЫКЕ ЖЕСТОВ

Настоящая работа выполнена в рамках разработки приоритетной в лингвистике проблематики, направленной на выполнение социального заказа: ис-

следование структуры и функционирования средств общения, используемых лицами с особенностями физического развития. Конкретно работа сфокусирована на анализе экспрессивности функционирования языка жестов – средства, которое используют при общении лица с нарушением слуха.

Как показал анализ литературных источников, на фоне активного исследования категории экспрессивности на материале разных языков хорошо просматривается факт, что язык жестов как ведущее средство коммуникации лиц с нарушением слуха явно остается вне внимания. При этом известно, что в каждой стране категория неслышащих имеет свой конвенциональный язык жестов, который развивается в рамках осуществляемой на нем коммуникации. Обращение с научным интересом к естественному языку неслышащих будет способствовать выяснению его структуры и особенностей его реализации в прагматическом аспекте коммуникации, выявлению возможных аналогий в функционировании составляющих языка жестов с единицами общепринятого языка. Полученные в таких исследованиях результаты помогут получить аргументы для определения статуса данного средства коммуникации, эксплицитно представить содержание внешне хорошо наблюдаемого в нем коммуникативного поведения лиц с патологией слуха и получить лингвистические аргументы для толкования его социальной значимости в обеспечении взаимопонимания неслышащих между собой и их интеграции в жизнь окружающего общества.

Проведенный анализ категории экспрессивности (Ш.Балли [1955], В.В.Виноградова [1952], Е.М.Галкиной-Федорук [1960], П.Я.Гальперина [1958], А.И.Ефимова [1961], И.И.Туранского [1992], Е.П.Молостовой [2000], В.В.Шаровой [2002], В.В.Безрукова [2004] и др.) показал ее связь с рядом лингвистических категорий столь же сложной и многоуровневой природы, как и она сама (категорий эмоциональности, образности, оценочности).

Выявлено, что эмоционально–прагматический потенциал высказывания в общепринятой речи охватывает все уровни языка, включая их языковые единицы: фонему – слово – словоформу – синтагму – предложение, которые функ-

ционируют в неразрывном единстве для выражения его характеристик так, что каждый компонент находит свое место в формировании целого [2, с.15-16].

Наиболее эффективно экспрессивность передается при помощи артикуляционно-акустических единиц. В языке незлышащих отсутствует один компонент вышеназванной иерархии – фонема. Опора беззвучного языка представлена *жестом*, который выражается в сопряженных со знаком движениях рук, головы, плечевого отдела, корпуса.

Однако, если в общепринятом языке мануальные, лицевые и корпоральные жесты являются средством выражения экспрессивности, дополняющим содержание артикулированной речи, то в языке лиц с нарушением слуха эти две функции представлены строго синкретично: жест передает содержание сообщения, он же одновременно используется для передачи экспрессивности в создаваемом контексте.

Цель проведенного исследования состояла в выявлении средств реализации экспрессивности в процессе передачи сообщения с помощью жестов и мимики в языке незлышащих.

Материалом исследования послужили диалоги, записанные на видеоленту при общении лиц с нарушением слуха в Беларуси и США. Испытуемые – лица женского пола в возрасте 25-40 лет, распределенные по парам в зависимости от принадлежности к языковой среде, вели диалог о знакомстве с молодым человеком. Диалог проходил при большом и неподдельном интересе обеих сторон к сообщаемым фактам. Это придавало коммуникации необходимую для исследования экспрессивность.

В результате исследования впервые выявлены основные средства реализации экспрессивности в языке лиц с нарушением слуха на уровне жеста и их функционирование в двух культурах общения: белорусской и американской, на основании чего была разработана типология реализации экспрессивности в языке жестов незлышащих.

Исследование количественной представленности экспрессивно маркированных жестов показало примерно их одинаковое число в разных культурах: 41% в русском языке жестов и 45% в американском от общего числа жестов.

Экспрессивно маркированными воспринимались жесты со следующими признаками: с узким/широким диапазоном, с низкой/ высокой скоростью исполнения, со слабой/сильной видимой мышечной напряженностью.

Как показало исследование, экспрессивная маркированность жестов является в основном по функционированию двух параметров: диапазона разворачивания и видимой мышечной напряженности жеста. Примечательно, что в сочетании данных параметров в общении как белорусов, так и американцев, отмечено одинаковое количество экспрессивно маркированных жестов (46% и 45% соответственно).

Анализ активности параметровых признаков позволяет выделить в качестве таковых широкий диапазон разворачивания, который использовался как белорусами, так и американцами с одинаковой частотностью (34% и 37% соответственно), и сильную мышечную напряженность, которая представлена наибольшими и абсолютно одинаковыми показателями в обеих группах испытуемых (41%).

Выявление ряда сходных характеристик в двух культурах свидетельствует о том, что жест передает коммуникативное значение через свою конфигурацию аналогично смысловой группе в речи слышащих, а характер его исполнения служит средством, наделенным экспрессивной функцией.

В целом, проведенное исследование позволяет сделать вывод, что язык жестов способен выражать три типа экспрессивности: внутрисистемную, контекстуальную и нулевую.

Внутрисистемная экспрессивность регулярно выражается в употреблении исконных системно-языковых носителей экспрессивности в экспрессивном контексте. Для контекстуальной характерно использование нейтральных единиц, которые в экспрессивном контексте приобретают свойства особой вырази-

тельности. Нулевая экспрессивность имеет место, когда системно-нейтральные единицы употребляются в нейтральном контексте.

Коломиец А.Н.

К ПРОБЛЕМЕ УСЕЧЕННЫХ ЕДИНИЦ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА

На современном этапе французского языкознания актуальным вопросом является изучение усеченных единиц, занимающих особое место в системе языка.

Как показывает анализ практического материала, процесс аббревиации, т.е. процесс образования сокращенных слов на базе существующих слов и словосочетаний, носит весьма распространенный характер в современном французском языке и обусловлен, в первую очередь, стремлением языка к самоупрощению, другими словами, к экономии языковых средств [1,с.27]. При этом следует отметить, что усечение производящей основы как тип аббревиации наиболее характерно для разговорно-бытовой речи и некоторых видов аргю [2,с.54].

Однако, несмотря на свою распространенность, усеченные единицы с трудом поддаются классификации в силу неоднородности их структуры, различий в способах образования и сферах употребления [3,с.21].

При изучении данной проблемы в первую очередь встает вопрос о правомерности отнесения усеченных единиц к отдельным словам, а не к их вариантам [3,с.43].

Как стало очевидно при исследовании, процесс образования усеченных единиц имеет свою специфику, обусловленную эволюцией семантического значения исходных слов, чаще всего находящей свое выражение в его сужении либо, напротив, в его расширении [2,с.73].

Кроме того, в некоторых случаях аббревиация сопровождается изменением также стилистического регистра [3,с.35].

Следует отметить тот факт, что случаи совпадения семантического значения исходного слова и образованного от него сокращения достаточно редки, что объясняется свойством языка избегать дублирования значений. Напротив, несовпадение их семантического значения имеет место в ряде случаев, что служит подтверждением теории независимого статуса усеченных единиц в системе современного французского языка [1,с.59].

Таким образом, принимая во внимание тот факт, что усеченные единицы обладают значением, лишь частично совпадающим со значением исходного слова, либо не совпадающим с ним вовсе, и способны выполнять те же языковые функции, что и “обычное” слово, можно сделать вывод о том, что они являются отдельными словами, возникшими в результате развития языка и протекающих в нем изменений.

Литература:

1. Левит, З.Н. Cours de lexique française. -М.: Высшая школа, 1963. – 172с.
2. Левит, З.Н. К проблеме аналитического слова в современном французском языке. - М.: Наука, 1965. – 268с.
3. Шеремета, Н.В., Павловский, В.А. Сравнительная типология французского, русского и белорусского языков. – М.: Высшая школа, 1982. –164с.

Мартынович А.А.

СЛЕНГ В СОВРЕМЕННОМ ФРАНЦУЗСКОМ ЯЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ПРЕССЫ)

Одним из актуальных вопросов французской лексикологии и стилистики на сегодняшний день является изучение такого феномена, как сленг.

Ученые отмечают, что в последнее время происходит так называемое нивелирование французского языка, другими словами, наблюдается тенденция к стиранию граней между различными стилистическими регистрами [2, с. 302].

В первую очередь это обусловлено изменениями в самом обществе. Так, демократизация повлекла за собой разрушение барьеров, в том числе языковых, между представителями различных социальных классов. Значительную роль в этом сыграл также фактор повышения общего культурного и профессионально-

го уровня населения, связанный с введением обязательного базового образования [2, с. 305].

Заслуживает внимания тот факт, что изначально сленг использовался главным образом преступниками, а также “неблагополучной” молодежью в конспиративных целях [1, с. 88]. Однако со временем под влиянием общей тенденции языка к взаимопроникновению различных слоев лексики данное явление приобрело всеобщий характер.

Анализ практического материала (французской прессы) показывает, что на сегодняшний день сленг прочно вошел в современную французскую речь и широко используется носителями языка в целях повышения эмоциональной окраски высказывания и создания неформальной, раскрепощенной, дружественной обстановки. Используя сленг, другими словами, тот язык, на котором французы говорят в повседневной жизни, журналисты, с одной стороны, создают своеобразную дружественную тональность статьи, а с другой, привлекают внимание читателя к фактам или событиям. Проведенное исследование говорит о том, что большая часть заголовков французских статей, в том числе в интернет-версиях таких авторитетных изданий как *Le Figaro* и *Le Monde*, содержит сленг; часто встречается данный феномен и в самом тексте статей.

Однако следует отметить тот факт, что, несмотря на широкую распространенность данного явления, на сегодняшний день наблюдается отсутствие единого подхода к описанию и классификации сленга. На наш взгляд, такое положение дел связано, в первую очередь, с высокими темпами проникновения сленга в повседневную речь широких слоев населения и отсутствием единого механизма его образования.

Таким образом, высокая употребительность сленга, а также интенсивное и непрерывное образование новых его форм позволяет сделать вывод о том, что данный феномен отвечает коммуникативным потребностям говорящего и отражает на уровне языка особенности современного французского общества.

Дальнейшего и более детального изучения заслуживает механизм возникновения сленга; необходима также разработка его единой формальной классификации.

Литература:

1. Скворцов, Л.И. Литературная норма и просторечие. – М.: Наука, 1977. – 240 с.
2. Lopatnikova N.N. Lexicologie du français moderne. – М.: Высшая школа, 2006. – 333 с.

Мейкшане Т.А.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ СУБЪЕКТА ДЕЙСТВИЯ В НОВОСТНЫХ СООБЩЕНИЯХ О КРИЗИСНЫХ СИТУАЦИЯХ

С целью выявления языковой репрезентации агенса кризисной ситуации проанализированы 11 новостных медиа-текстов электронных версий из 4 ежедневных газет Великобритании (Telegraph, Independent, Times, Guardian). Изученные сообщения посвящены стрельбе в яслях в марте 2009 г., Бельгия. Объем одного материала колеблется от 500 до 1300 слов. Статьи отбирались методом сплошной выборки в первые два дня после случившегося.

Инструментарий исследования – компьютерная программа TropesZoom, разработанная специально для проведения контент-анализа англоязычных материалов с целью выявления частотных тем текста (его основных смысловых отношений). Данные о распределении ключевых тем в проанализированных материалах будут приведены в докладе, т.к. ограниченный объем тезисов не позволяет подробно остановиться на этом вопросе.

Отметим, что тема агенса кризисной ситуации не отнесена программой к наиболее частотным. Только смысловое отношение «<history>nervous_disorder»/ история>нервное расстройство (ранг 0005), являясь третьим по частотности, демонстрирует смысловую связь (дополнительный коэффициент 3) с элементом «нападающий»/attacker, явно указывающим на субъект действия. Другими словами, журналистам важно показать, что субъект действия (тот, кто совершил убийство) страдает психическими заболеваниями. Опираясь на такую интерпретацию агенса действия, предполагаем, что поведение субъекта закономерно.

Например; «Police and prosecution sources have said that the 20 year old man, dubbed “the joker” because of his painted white face eye shadow and ginger hair has no history of mental illness»/Полиция и судебные источники сообщили, что у 20-летнего человека, называемого «джокером» за раскрашенное белым лицо, тени для век и рыжие волосы, ранее психических заболеваний не выявлялось.

Другие примеры, характеризующие субъект действия, были выявлены в ходе ручной обработки материалов. Например, агенс действия определяется как «knife attacker»/нападающий при помощи ножа и «'Joker' knifeman»/убийца-Джокер, оруduющий ножом. В сочетании «knife attacker» отсылка идёт не только к субъекту действия (attack (-er)), но и к способу производства действия (инструмент нож/knife). Во втором случае субъект определяется как а) обладатель ножа, б) убийца, использующий этот предмет; в) концептуализируется как популярный персонаж фильма «Бэтмен» (параметр сравнения – внешний вид, схожий с шутовским).

Другие номинации субъекта действия как «Belgium 'joker' crèche killer»/Бельгийский «Джокер» ясельный убийца, «Belgium's suspected "joker" killer»/Бельгийский подозреваемый «джокер»-убийца содержат 1) идентификацию субъекта (killer/убийца), 2) указание на место происшествия (Belgium crèche/Бельгийские ясли; Belgium's suspected killer/Бельгийский подозреваемый...), 3) аллюзию на героя фильма (joker/джокер).

Определены следующие характеристики внешнего вида субъекта действия, например: 1. «Witnesses described him as unusually tall and thin, with ginger hair, his face painted and possibly also wearing a bulletproof vest/Свидетели описали его как необыкновенно высокого и худого, с рыжими волосами, его лицо было раскрашено и, вероятно, он был одет в бронежилет; 2. Belgian television said that witnesses described the attacker as looking like The Joker from the Batman films (Times)/Согласно данным бельгийского телевидения, свидетели описали нападавшего, внешне похожего на Джокера из фильмов о Бэтмене.

Источник информации представлен в этих случаях обобщённо за счёт употребления формы множественного числа (при обозначении свидетелей/ wit-

nesses), локального и социального дейскиса (бельгийское телевидение/ Belgian television), ссылок на непроверенные сообщения (unconfirmed reports). По сути, это способствует снятию ответственности с источника информации за предоставленные сведения, что для критически мыслящего читателя может снизить значимость сообщений о кризисной ситуации.

Резюмируя, отметим, что журналисты изученных изданий представляют агенс действия кризисной ситуации (убийства детей в бельгийском детском саду) схематично, т.е. без учёта конкретной ситуации. Так, об этом свидетельствует употребление абстрактных номинаций типа «Belgium 'joker' crèche killer, акцентирование частных характеристик агенса (внешний вид, наличие психического заболевания).

Порицкий В.В.

К УТОЧНЕНИЮ ТИПОЛОГИИ ИСКУССТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ

Предлагаются критерий различения естественных языков (ЕЯ) и искусственных (ИЯ), а также функциональная типология ИЯ.

Принято считать, что всё множество человеческих языков исчерпывается ЕЯ и ИЯ. Поэтому для наших целей достаточно установить, что ЕЯ – это такая знаковая система, которая служит (или хотя бы какое-то время служила) средством общения и сообщения в известной социальной группе; которая меняется (или менялась) во времени вне зависимости от воли одного носителя либо небольшого коллектива; которая имеет звуковую форму и которую можно исторически возвести к более ранней знаковой системе, удовлетворяющей всем тем же критериям, то есть к другому ЕЯ. Несоответствие хотя бы одному из названных признаков делает язык искусственным.

Всем ЕЯ, как известно, присущ ряд абсолютных универсалий на разных уровнях, от фонологии до синтаксиса [2, с. 5-30]. Напротив, ИЯ – слишком разные, никакому единому набору универсалий они не подчиняются и образуют несколько резко обособленных групп. Какими-то из этих групп занимаются отдельные научные отрасли, а какими-то нет. Так, языки программирования –

предмет изучения теории формальных грамматик и математической теории алгоритмов, плановые языки межнационального общения (наподобие эсперанто) относятся к предмету интерлингвистики, а вот языки вымышленных народов (наподобие языков квенья и синдарин, придуманных Толкиеном для эльфов) не изучает никакая наука.

Всё это огромное многообразие возникло не просто так, а зачем-то. Чтобы обосновать само бытие ИЯ, надо принять, что, с точки зрения по крайней мере некоторых носителей, ЕЯ недостаточно хорошо справляются с функциями, возложенными на них обществом.

Так, например, коммуникативная сторона ЕЯ несовершенна в двух смыслах.

Первой бедой естественно-языкового общения всегда была его ограниченность по этническому признаку. В свете научных открытий середины XX века стало ясно также, что общаться можно не только с себе подобными (людьми), но и с высшими животными (в каких-то ограниченных пределах), и, что более ценно для практики, с вычислительными машинами. Тем не менее, ни на каком ЕЯ компьютеру ничего не объяснишь.

Вторая беда заключается в том, что ЕЯ неэкономны как средства общения и сообщения и заставляют обоих участников коммуникации тратить на порождение и восприятие речи больше времени, больше усилий, чем теоретически возможно. Сами ЕЯ оказываются достаточно гибкими для восполнения этого недостатка: в условиях коммуникации, где важны предельная краткость и ясность речи (на фронте, в операционной...), работают удовлетворительные в этом смысле стилевые варианты. Но вот, скажем, на изучении ЕЯ (то есть на подготовке к коммуникации) экономить практически нельзя.

Уже это короткое рассмотрение наводит на мысль, что ЕЯ в каждой из своих функций работает несколько хуже, чем ИЯ специально «под функцию», разработанный в соответствии с известной задачей, чтобы устранить известное противоречие.

В качестве ИЯ коммуникативного назначения можно назвать эсперанто и ряд менее известных лингвопроектов (универсальглот, латино-сине-флексионе, окциденталь, интерлингва). Они мыслятся создателями как общемировые, их изучение упрощено, для некоторых из таких ИЯ существует особое стенографическое письмо.

Идея ИЯ когнитивного назначения была популярна в XVII веке, когда считалось, что мышление в значительной степени независимо от языка и что мысль носителей разных ЕЯ поставлена на единые логические основания. Так, в проекте философского языка Дж. Уилкинза [1, с. 60] названия предметов совпадали с их «адресами» в системе современных Уилкинзу знаний о мире, слова складывались из букв, как понятия – из дифференциальных семантических признаков. Лейбниц мечтал о таком языке, с помощью которого можно было бы сформулировать все возможные суждения о предметном мире (вселенной) и, пользуясь логико-математическим аппаратом, изначально «вшитым» в систему этого языка, за конечное число шагов отделить суждения истинные от ложных [3, с. 5].

Как ИЯ чисто эстетического назначения функционирует всякий набор лексем и грамматических форм, который свойствен языку поэта-экспериментатора (такого, как Хлебников, Хармс) и не свойствен языку общенациональному.

В заключение отметим, что искусственность зреет в недрах каждого ЕЯ в виде его функциональных стилей и социолектов, каждый из которых ориентирован на решение своих специфических задач. Таким образом, жёсткой границы между ЕЯ и ИЯ нет.

Литература:

1. Кузнецов С. Н. Теоретические основы интерлингвистики. М., 1987.
2. Новое в лингвистике. Вып. V. М., 1970.
3. H. Varendregt, E. Varendsen. Introduction to Lambda Calculus. Электронный ресурс: <ftp://ftp.cs.ru.nl/pub/CompMath.Found/lambda.pdf>.

НАРУШЕНИЯ ГОЛОСОВОЙ ФУНКЦИИ У ПЕДАГОГОВ

Значение голосовой функции (голоса) для развития и интеграции человека в современном мире неопределимо. Число лиц голосо-речевых профессий постоянно расширяется, соответственно увеличивается нагрузка на голосовой аппарат человека, значительно повышаются требования к качеству голоса. Как известно, образовывать и издавать звуки способны многие живые и даже неживые существа. Но человеческий голос – явление уникальное, его нельзя заменить ничем, даже самыми совершенными звукопродуцирующими акустическими системами.

В то же время следует отметить значительный рост числа заболеваний, приводящих к нарушениям голосовой функции. К факторам «голосового риска» относятся стресс, «синдром хронической усталости». Частые респираторные инфекции, как правило, переносимые «на ногах», без соблюдения необходимого щадящего голосового режима лицами голосо-речевых профессий также способствуют «изнашиванию» голосового аппарата. Нарушения голосовой функции распространены даже у детей, хотя в литературе эти данные достаточно разноречивы, от 3-7 до 30-40 %. Повышенная невротизация детского населения, психо-эмоциональные перегрузки, которые испытывают современные дети в школе и дома, часто сопровождающиеся криком, в дальнейшем определенно могут привести к снижению выносливости голосового аппарата. Вопрос о профессиональной пригодности по состоянию голосовой функции при поступлении в высшие и средние специальные учебные заведения до настоящего времени в нашей стране четко определен только для вокалистов. Отсутствие должного внимания в этом отношении к абитуриентам других голосовых специальностей, в том числе – педагогических высших и средних учебных заведений, приводит к тому, что у некоторых молодых специалистов уже в начале профессиональной карьеры патология голоса носит довольно стойкий характер, так как была приобретена еще в детстве.

Мы проследили динамику голосовой патологии у педагогов среди впервые обратившихся за помощью к фониадру РНПЦ оториноларингологии и по результатам профилактического осмотра студентов разных курсов факультета французского языка МГЛУ.

По нашим данным, педагоги составили: в 2006 году 16,5%, в 2007 году 12,4%, в 2008 году 13,3% от всех первичных пациентов, наибольшая доля – это учителя средней школы (более 70%). Чаще других, по нашим наблюдениям, обращаются специалисты лингвистического профиля (русский, белорусский и иностранные языки). Большой процент обращающихся за помощью к фониадру среди преподавателей иностранных языков можно объяснить именно билингвальнойностью – необходимостью мгновенно и многократно в течение учебного процесса перестраивать свой голосовой аппарат под потребности фонетики различных языков. Безусловно, голосовой аппарат у представителей разных стран, наций, языковых групп имеет абсолютно одинаковое анатомическое строение в норме, да и патология идентичная. Однако родной, так сказать, впитанный с молоком матери язык формирует стереотипные приемы фонации и артикуляции у человека, и преподавателям иностранного приходится «ломать» ставшее обыденным, абсолютно рефлекторным функционирование речевого аппарата, что усугубляет перенапряжение речевого аппарата и нервной системы.

Следует обратить внимание, что, по нашим данным, более 10% обратившихся составили учителя со стажем около 5 лет. Поэтому, учитывая высокую распространенность патологии голосовой функции у молодых педагогов, мы провели обследование студентов французского факультета МГЛУ, и, по полученным нами результатам, нарушения голосового аппарата имели 32% студентов I курса, 44% -- II курса, 40% -- III курса, 46% -- IV курса, 40% -- V курса. Обращает на себя внимание как достаточно высокий уровень нарушения голоса у студентов начальных курсов, так и рост приобретаемой патологии в процессе обучения в «языковом» вузе, при этом жалоб со стороны голосового аппарата молодые люди практически не предъявляли.

Таким образом, патология голосового аппарата среди педагогов достаточно распространена, но, как правило, ими недооценивается. Многие пациенты часто ошибочно полагают, что нарушения голоса для них в силу профессиональных причин неизбежны, обращаются к врачу с уже довольно выраженными нарушениями голосовой функции. В большой степени это связано с отсутствием у них элементарных знаний по вопросам физиологии и гигиены голосового аппарата. Поэтому особенно важно выявлять нарушения голосовой функции у лиц голосо-речевых профессий на самых ранних стадиях. Для этого требуется разработка методики раннего выявления нарушений голоса – со стороны врачей-фониатров и заинтересованность, настороженность и просвещенность в вопросах предупреждения голосовых нарушений – со стороны профессионалов голоса.

Литература:

1. Василенко, Ю.С. Голос. Фониатрические аспекты./ Ю.С. Василенко. – М.: Энергоиздат, 2002. – 480 с.
2. Орлова Е.П. Фонопедическая терапия при заболеваниях голосового аппарата различного генеза у профессионалов голоса. /Е.П. Орлова // Республиканская юбилейная конференция, посвященная 50-летию специализированной оториноларингологической – сурдологопедической службы: сб. ст./ РКБ ПСГР; глав. ред. В.С. Гуца – Мн., 2003, с.135-137.
3. Орлова О.С. Состояние голосовой функции по данным ее самооценки педагогами общеобразовательных школ. /Орлова О.С., Андропова В.Л.//XVII конгресс Союза европейских фониатров: тез. докл. – М., 1991, с.100-101.
4. Степанова Ю.Е. Современная диагностика нарушений голоса у детей./ Степанова Ю.Е.// Вестник оториноларингологии. -2000 – №3 – стр. 47-49.

Свищук Т.И.

ЭВФЕМИЗМЫ КАК СРЕДСТВО МАНИПУЛИРОВАНИЯ В РЕЧИ ПОЛИТИЧЕСКИХ ДЕЯТЕЛЕЙ

Последние десятилетия как в зарубежной, так и отечественной лингвистике, ознаменовались сменой направления. Изучение языка с точки зрения его "внутреннего устройства" уступило место исследованию "языка в действии" – речи, говорения. На первый план вышли проблемы функционирования языка в

обществе. Как известно, приёмы эвфемии занимают видное место в системе языка как инструмента человеческой коммуникации, а эвфемизация речи является актуальной стратегией, с помощью которой маскируются негативные аспекты действительности, поддерживаются гармоничные социальные отношения между общающимися.

Webster's New Collegiate Dictionary предлагает следующую трактовку понятия «эвфемизм». Euphemism – “Substitution of an agreeable or inoffensive expression for one that may offend or suggest something unpleasant” [5]. В лингвистическом энциклопедическом словаре под ред. О.С.Ахмановой дается следующее определение: "эвфемизмы – эмоционально нейтральные слова или выражения, употребляемые вместо синонимичных им слов и выражений, представляющихся говорящему неприличными, грубыми или нетактичными" [1]. В современном обществе использование эвфемизмов относится к различным сферам жизни человека, например, таким как работа, личные отношения, здоровье, политика и так далее. На наш взгляд, политические эвфемизмы представляют собой особую группу, так как преследуют цель воздействия на человеческое сознание и манипулирования людьми.

Само слово «манипуляция» имеет корнем латинское слово “manus” – рука (“manipulus” – пригоршня, горсть; от “manus” и “ple” – наполнять). В прямом значении оно обозначало ловко управлять руками. Когда принцип ловкости и сноровки вошел в технологию управления поведением людей, возникла метафора манипуляции в ее современном смысле. Один из ведущих современных мыслителей Сергей Кара-Мурза определил манипуляцию как «часть технологии власти, а не воздействия на поведение друга или партнера» [3, С. 87].

В данной статье объектом внимания выступают политические эвфемизмы, интерес к которым обуславливается их главенствующим положением в коммуникации, ориентированной на влияние и манипулирование аудиторией. Как известно, коммуникация предполагает соблюдение определенных принципов и правил. В 1967 году американский философ Пол Грайс сформулировал Принцип Кооперации, который заключается в просьбе (требовании) к говоря-

щему делать свой коммуникативный вклад в разговор в соответствии с совместно принятой целью или направлением разговора [2]. Данный принцип поддерживают правила, которые Грайс называет максимами:

- максима количества: твое высказывание должно содержать не меньше и не больше информации, чем требуется
- максима качества: говори правду;
- максима отношения: не отклоняйся от темы;
- максима способа: выражайся ясно, понятно, недвусмысленно, кратко и последовательно [4].

Все вышеперечисленные постулаты исходят из того, что главной целью речевого общения является максимально эффективная передача информации, и все они призваны такое общение обеспечить. Однако в реальной речи данные постулаты могут нарушаться либо сознательно, либо бессознательно с целью ввести собеседника в заблуждение или нет.

Рассмотрим лишь некоторые примеры нарушения данных максим политиками.

Одним из ярких примеров нарушения максимы количества является речь министра обороны Соединенных Штатов Америки Дональда Рамсфильда в 2003 году о ядерном оружии в Ираке. Он сказал:

- 1) *“Reports that say something hasn’t happened are always interesting to me, because as we know, there are known knowns, there are things we know we know. We also know there are known unknowns; that is to say we know there are something we do not know. But there are also unknown unknowns – the ones we don’t know we don’t know.”*[7]

Рамсфильд использует такие слова, как “known knowns”, “known unknowns”, и “unknown unknowns”, вместо использования конкретных слов, вероятно, для того, чтобы ввести слушателей в заблуждения относительно того, что он на самом деле имеет в виду. Вместе с тем использование таких слов препятствует возникновению вопросов относительно речи в целом и спасает выступающего от неловких ситуаций.

Максима качества, заключающаяся в том, что нужно говорить правду, нарушается политическими деятелями тоже довольно часто. Рассмотрим пример:

экс-президент США Дик Чейни говорит о роли Российской Федерации в войне Грузии против Южной Осетии в августе 2008 года.

- 2) *"Russian aggression must not go unanswered, and that its continuation would have serious consequences for its relations with the United States."* [6]

Агрессией Чейни называет поддержку, оказанную Россией Южной Осетии. Подмена понятий в данном случае служит отстаиванию его политических взглядов. Нарушается в данном примере также максима способа. Говоря о *"serious consequences for its relations with the United States"*, Чейни нарочно не говорит ясно, чтобы слушающие не поняли истинный смысл высказывания, который, вероятно, понятен лишь самому говорящему.

В следующем примере мы также можем проследить нарушение максимы качества.

- 3) *"At the end of 2005, 24,1% of Peru's children of 5 years or younger suffer from malnutrition according to the latest demographic survey by Salud Familiar. The high rate of undernourished children is evidence that most of the population has little knowledge of nutritional culture"*, said Victoria Chimpen, dean of the Peru's School for Nutritionists . [8]

На протяжении всего абзаца говорящий избегает прямых номинаций (*hunger* (голод), *hungry* (голодный)) и пользуется эвфемизмами. У аудитории создается впечатление, что отрицательное явление названо (и, следовательно, людей не обманывают), однако названо оно таким образом, что его воздействующая сила значительно смягчена.

Вывод, который мы можем сделать из проанализированных выше примерах, заключается в том, что политика и масс-медиа давно тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены. Поскольку источники новостей транснациональны, то они неизбежно связаны с политикой тех стран, откуда они поступают. Проанализированные нами примеры позволяют сделать предположение, что политические деятели пренебрегают Принципом Кооперации в своих выступлениях по «острым» вопросам. Знание этой особенности речи политиков позволяет нам подвергнуть их речь анализу с целью выявления истинного значения использованных в ней эвфемизмов.

Литература:

1. Ахманова, О.С. Эвфемизм / О.С.Ахманова // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.– С.592.
2. Грайс, П. Логика и речевое общение / П.Грайс // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. – М., 1985. – С.219.
3. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. Учебное пособие. – М.: Алгоритм, 2004.
4. Мартысюк, Н.П Стратегия речевого поведения как отражение гендерных социальных ролей (в ситуации конфликта): Дис. канд. филол. наук / Н.П. Мартысюк // Минск , 2001. – 108 с.
5. Euphemism // Merriam-Webster Online [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/Euphemism/> . – Дата доступа: 27.09.2009.
6. Kramer, A. Russians Push Past Separatist Area to Assault Central Georgia / A. Kramer // The New York Times [Электронный ресурс]. – 2009. Режим доступа: <http://www.nytimes.com/2008/08/11/world/europe/11georgia.html>. – Дата доступа: 11.10.2009.
7. Political quotes // Said What [Электронный ресурс]. – 2007. Режим доступа: http://www.saidwhat.co.uk/quotes/political/donald_rumsfeld/reports_that_say_that_something_has_not_2905. – Дата доступа: 15.10.2009.
8. Undernourishment of Peru's children continues to be very critical // Living in Peru [Электронный ресурс]. – 2004-2009. – Режим доступа: www.livinginperu.com/news/2259. – Дата доступа: 12.10.2009.

Тимофеева Ю.В.

К ВОПРОСУ О ФАКТОРАХ ЛОКАЛЬНОЙ МАРКИРОВАННОСТИ АВСТРАЛИЙСКОЙ ЛЕКСИКИ И ФРАЗЕОЛОГИИ

Локальная маркированность языковой единицы определяется ее принадлежностью к тому или иному варианту языка. Экстралингвистическая обусловленность локально маркированных единиц может быть связана с их свойством отражать материальные условия жизни народа, социальные характеристики преобладающего населения, географию, историю, культуру, особенности живой природы страны. Когнитивные процессы, обусловленные особенностями культурно-исторического развития нации, способствуют своеобразию лексико-семантической системы языка [1, с. 60], его фразеологии.

Весьма иллюстративными в данном отношении являются лексические и фразеологические единицы австралийского варианта английского языка. Австралийский вариант английского языка содержит более 10000 локативно обусловленных единиц лексики [4, p. 352]. В процессе рассмотрения экстралингвистической обусловленности локально маркированной лексики и фразеологии австралийского варианта английского языка можно отметить исключительную роль социально-исторического, этнокультурного и природно-географического факторов.

Социально-историческая и этнокультурная обусловленность тесно взаимосвязаны. В связи с удаленностью Австралийского континента его колонизация началась только в 1770 г. Австралия зарождалась как страна ссыльных. С 1770 по 1840 гг. сюда высылали осужденных каторжников из Соединенного королевства Великобритании и Северной Ирландии. После 1788 года, когда была основана штрафная колония в Новом Южном Уэльсе, количество расхождений между австралийским и британским вариантами английского языка увеличивается особенно быстрыми темпами.

Многие слова, используемые австралийцами, используются также в Великобритании с некоторыми различиями в значении. Например, слово *creek* в Австралии означает 'ручей', в то время как в Великобритании оно употребляется в значении 'бухта, залив'.

Социальный и этнический состав поселенцев способствовал тому, что на австралийский вариант английского языка большое влияние оказал юго-восточный диалект английского языка, лондонский «кокни» и ирландский язык (не менее четверти поселенцев были ирландцами по происхождению). Так, ирландское влияние проявилось в таких заимствованиях, как *tucker* 'еда, продовольствие' (от ирландского *tacak*), *paddock* 'поле' (английское слово 'загон', в австралийском варианте английского языка изменившее значение под влиянием ирландского *pairc* 'any area of fenced land; a playing field') и т.п.

«Социально-психологический фактор "угнетенности" оказал влияние на процесс формирования национального самосознания». Открытые жалобы на

условия содержания в тюрьме еще более усугубляли ситуацию осужденных, что повлекло особую идиоматичность национального языка Австралии: часто пессимистический смысл завуалирован эвфемистической оболочкой юмористического или оптимистического характера» [1, с. 60-61]. К нелитературным единицам такого типа можно отнести следующие: *Old Dart* 'Великобритания' (чтобы завуалировать ненависть к этой стране была изменена корневая гласная в слове "dirt"); *a red shirt* 'спина каторжника, истерзанная побоями'; *a pinchgut* 'тюрьма, где главным наказанием было лишение пищи' и т.п.

Вторая волна эмиграции приходится на 1850-е годы (в Австралию в поисках лучшей жизни эмигрировало около 2% населения Соединенного Королевства). Влияние британского варианта английского языка проявляется в предпочтительном использовании слова *biscuit* (вместо *cookie*), однако вместе с тем в австралийском варианте английского языка употребляются типичные для американского варианта *zucchini*, *snow pea* и *eggplant* (брит. *courgette*, *mangetout* и *aubergine*). Это объясняется тем, что мода на французские названия продуктов питания, распространившаяся в середине XIX века в самой Великобритании, не затронула колонии.

Влияние американского варианта английского языка связано с такими значимыми событиями в истории Австралии, как «золотые лихорадки». Первый этап обусловленной ими эмиграции также приходится на 1850-е годы. Наиболее известными заимствованиями этого периода являются американские слова *dirt* 'золотосодержащий песок' и *digger* ('золотоискатель', позднее – 'австралийский или новозеландский солдат'), которые в настоящее время считаются типично австралийскими лексическими единицами. Второй этап «американизации» связан с периодом Второй мировой войны, однако большинство заимствований этого времени не закрепились в Австралии надолго, однако отдельные примеры используются до сих пор (обращение *you guys*; *gee* и т.п.). Другие известные американизмы включают слова *truck* 'грузовик' и *freeway* 'автострада'.

Заимствования из языков коренных жителей Австралии распространены в австралийском варианте английского языка в значительно меньшей степени,

чем заимствования из других языков. Вместе с тем их влияние достаточно ощутимо проявляется в сфере географических названий (*Wagga-Wagga* – название города в Новом Южном Уэльсе), а также в названиях некоторых типично австралийских предметов быта и реалий (*boomerang* ‘бумеранг’; *corroboree* ‘танец австралийских аборигенов’ и ‘шумная вечеринка’ и т.п.).

Природно-географическая обусловленность характерна не только для топонимов, но и для фразеологических и лексических единиц, отражающих особенности живой природы Австралии: *banksia* ‘деревце или кустарник с продолговатыми вечнозелеными листьями’; *barramundi* ‘белый морской окунь’; *koala* ‘коала’; *kangaroo* ‘кенгуру’ и другие примеры. Локально-маркированные фразеологизмы часто содержат зоонимы и фитонимы, характеризующие австралийскую природно-географическую среду: *to fix a gumtree* ‘зажить оседлой жизнью’; *to kangaroo a car* ‘вести машину рывками’; *to be happy as a boxing kangaroo in fogtime* – ‘быть несчастным’; *cunning as a dingo* ‘очень хитрый’ и т.п.

Роль рассмотренных факторов в формировании национальной языковой картины мира способствует необходимости учитывать социально-историческую, этнокультурную и природно-географическую обусловленность локально-маркированной лексики и фразеологии при лингвострановедческом подходе к преподаванию иностранного языка.

Литература:

1. Горяинова, Ю.А. Некоторые исторические и социально-экономические источники разговорно-сленговой сферы австралийского варианта английского языка. // ВЕСТНИК ВГУ, Серия “Лингвистика и межкультурная коммуникация”.- 2005. -№ 1. – С. 60-62.
2. Кунин, А.В. Курс фразеологии современного английского языка/ А.В.Кунин. – М., 1996. – 381 с.
3. Кунин, А.В. Англо-русский фразеологический словарь.- 4-е изд. / А.В.Кунин.- М.: Рус. язык, 1984.- 944 с.
4. Crystal, D. The Cambridge Encyclopedia of the English language. /D. Crystal. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – P. 303; 350-353.

ПОНИМАНИЕ АРГУМЕНТАЦИИ В ИНОЯЗЫЧНОМ НАУЧНОМ ТЕКСТЕ КАК КОГНИТИВНО-КОММУНИКАТИВНОЕ ДЕЙСТВИЕ В СТРУКТУРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧИТАТЕЛЯ-ИССЛЕДОВАТЕЛЯ

В концептуальной системе распространенного в последние десятилетия коммуникативного подхода к обучению иностранным языкам в качестве цели и средства обучения рассматривается иноязычное общение в единстве присущих ему функций – информационной, ценностно-ориентационной, регулятивной, аффективной, конвенциональной и т.д.

Языковая коммуникация, т.е. языковое общение, взятое в своей информационной функции, является основным средством познавательной, или *когнитивной деятельности* субъекта, которая может быть направлена, согласно современным представлениям, с одной стороны, на *формирование знаний* как системы представлений субъекта о мире, с другой стороны, на *ориентацию личности* в ее собственной когнитивной области, области познания окружающей действительности.

Подготовка к *целенаправленной* когнитивной деятельности, осуществляемой с привлечением средств иноязычной коммуникации, составляет одну из основных задач обучения в рамках дисциплины «Иностранный язык» магистерского курса, ориентированного, согласно макету образовательного стандарта второй ступени, в том числе на формирование у студентов академических компетенций, необходимых для успешного осуществления *научно-исследовательской деятельности*.

Номенклатура *рецептивных когнитивно-коммуникативных действий*, связанных с информационным обеспечением научного исследования в процессе работы с иноязычной научной литературой включает действия понимания реципиентом содержащейся в иноязычном научном тексте аргументации автора.

Понимание аргументации в иноязычном научном тексте представляет собой *сложное речемыслительное действие*, совершаемое читателем-

исследователем для достижения *взаимопонимания*, или «*сомыслия*» (в терминах Р.И. Павилениса) с автором-исследователем. Очевидно, что, применительно к научной коммуникации, достижение определенной степени *сомыслия* между автором и реципиентом текста является необходимой предпосылкой как развития науки вообще, так и адекватности исследовательской деятельности отдельно взятого ученого.

Результативная сторона действия понимания аргументации в иноязычном научном тексте состоит в извлечении информации о научной позиции автора-исследователя. Понимая аргументацию автора, читатель-исследователь не просто уясняет предметное содержание текста, но «выстраивает» его таким образом, что в центре внимания оказывается позиция автора как ядро, аккумулирующее вокруг себя всю остальную информацию текста. Понимание аргументации есть понимание того, на чем основана позиция автора, почему он считает так, а не иначе, каким образом пришел к тем, а не иным выводам, и т.п. Только такое понимание научного текста может считаться предпосылкой адекватности оценочной деятельности читателя-исследователя, осуществляемой им в целях последующего принятия собственных исследовательских решений.

Процессуальная сторона действия понимания аргументации в иноязычном научном тексте заключается в совершении реципиентом некоторого набора *речемыслительных операций*. Для ситуации обучения студентов магистратуры пониманию аргументации в иноязычном научном тексте нами были выделены три группы операций: 1) *операции опоры*: а) на когнитивную модель смысловой структуры аргументации, представленную категориями спорного положения / проблемного вопроса, тезиса, довода, концептуализатора и способа аргументации; б) на лингвистические признаки аргументации; в) на фоновые знания и индивидуальный опыт реципиента; 2) *операции реконструкции*: а) удаление из реально существующего текста элементов, нерелевантных для процесса восстановления аргументативной структуры текста; б) дополнение, или экспликация имплицитно присутствующих в тексте элементов аргументации с опорой на контекст, фоновые знания и опыт реципиента, риторические средства и лин-

гвистические признаки аргументации; в) подстановка, или четкое и единообразное представление элементов текста, попадающих под одинаковые смысловые категории аргументации; г) перестановка, или упорядочение элементов аргументативной структуры текста; 3) *операции анализа*: а) когнитивно-ценностного содержания аргументации; б) логико-семантических связей между тезисами и доводами.

Перечисленные операции должны рассматриваться как приемы повышения результативности понимания аргументации в иноязычном научном тексте в условиях недостаточности уровня владения реципиентом иностранным языком для осуществления непосредственного понимания (в терминах А.А. Соколова) такого текста в исследовательских целях.

Хомич Г.В.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ТЕМЫ «ВООДУШЕВЛЯЮЩАЯ РЕЧЬ» В КУРСЕ РИТОРИКИ НА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТАХ ВУЗОВ

Изучение темы «Воодушевляющая речь» завершает знакомство студентов с жанрами монологической агитационной речи. Воодушевление предполагает воздействие на эмоциональную сферу человека, апелляцию к чувствам. Следовательно, к моменту изучения данной темы студенты уже должны иметь прочные знания о средствах выражения экспрессии в языке. При знакомстве с жанрами воодушевляющих речей основными задачами преподавателя являются следующие: 1) показать реализацию основных принципов создания воодушевляющих речей; 2) актуализировать и закрепить знания студентов об образительно-выразительных средствах языка; 3) сформировать умение выбирать то или иное языковое средство в зависимости от речевой ситуации и мотивировать свой выбор.

Предлагаем комплекс заданий для решения указанных задач:

Задание 1. В каких жизненных ситуациях мы сталкиваемся с жанрами воодушевляющей речи? Ответ: с жанрами воодушевляющей речи мы часто стал-

киваемся в быту: поздравление юбиляра и новобрачных, произнесение тоста, речь при праздновании какого-либо государственного события и др.

Задание 2. Предложите названия выступлений на историческую тему, которые могли бы быть раскрыты в форме воодушевляющей речи. (Например: «Героическое прошлое нашей страны», «Традиции предков», «Подвиг народа бессмертен» и др.

Задание 3. Прочитайте отрывок из исследования Т. И. Бочаровой, посвященного торжественному красноречию на Руси, и выпишите из него черты, характерные для воодушевляющей речи.

«Мастера торжественного красноречия старались сделать все, чтобы придать своей речи наибольшую эмоциональность, убедительность, наибольшую действенность: она должна была увлечь читателя или слушателя, задеть его воображение, рассеять то или иное предубеждение, пробудить его активность... Эпидейктическая речь по стилю требовала величия, пафоса и нередко содержала элементы преувеличения для того, чтобы оказать большее влияние на чувства слушателей. Эпидейктическая речь включала содержательную характеристику насущных фактов, актуальных событий, явлений. Она предполагала серьезную творческую подготовку» [1, с. 313].

Задание 4. Общеизвестно, что во времена СССР во всех речах общепринятым было обращение «товарищи». Но в первый день войны из уст И. В. Сталина прозвучало обращение «братья и сестры», «друзья мои». Как вы думаете, с какой целью оратор решил изменить традиции? Ответ: в результате удачной замены нейтрального обращения на предельно интимное произошло духовное единение оратора с аудиторией, что вызвало сильнейший воодушевляющий эффект.

Задание 5. Прочитайте отрывок из книги Эльдара Рязанова «Неподведенные итоги», посвященный Лии Ахеджаковой: [3, с. 298 – 301].

Вопросы к тексту:

1) Где и при каких обстоятельствах могла быть произнесена данная речь?

Ответ: эта речь могла быть произнесена на юбилейном вечере актрисы.

2) Какими эпитетами наделяет автор Лию Ахеджакову и на какие две группы можно разделить эти эпитеты? Ответ: 1. Эпитеты, отражающие мягкость характера: *деликатный, искренний, застенчивый, одухотворенный, скромный*; 2. Эпитеты, отражающие стойкость характера в определенных жизненных ситуациях: *принципиальный и непримиримый к несправедливости и злу*.

3) Каким образом в тексте реализован принцип предупреждения штампованности речевой формы? Ответ: 1. Автор широко использует синонимические ряды: *удивительное, изумительные, редкие; деликатный, застенчивый, скромный; непримиримый, принципиальный; несправедливость, зло; публика, зрители*; 2. Использование разговорной лексики: *подкинуть, глазищи*.

4) Найдите в тексте прием вопросно-ответного хода. Для чего он использован? Ответ: данный прием использован для определения хода мысли и привлечения внимания слушателей.

5) Сделайте вывод о соблюдении в тексте принципов сдержанной патетики и панегиричности. Ответ: соблюдены в полной мере.

Задание 6. Составьте поздравительную речь, с которой вы могли бы выступить на дне рождения друга или подруги. Помните о необходимости соблюдения основных принципов создания воодушевляющей речи.

Изучение темы «Воодушевляющая речь» будет способствовать развитию у студентов-филологов **аргументативных умений**, что повлечет за собой повышение уровня их профессиональной компетенции.

Литература:

1. Ипполитова, Н. А., Князева, О. Ю., Саввова, М. Р. Русский язык и культура речи: курс лекций. – М.: ТК Велби; Проспект, 2007. – 344 с.

2. Риторика: учеб. программа для высших учебных заведений по филологическим специальностям / авт.-сост. Л. А. Мурина, Т. В. Игнатович, И. В. Таяновская, С. А. Шантарович. – Минск: БГУ, 2005. – 35 с.

3. Рязанов, Э. А. Неподведенные итоги. – М.: Вагриус, 1997. – 511 с.