

2013

Вып. 1

Siberia_Lingua

Научный журнал Института филологии и языковой коммуникации
Сибирского федерального университета

ISSN 22227-6378



Основан в апреле 2010 г.

Siberia_Lingua: научный журнал

Учредитель – Институт филологии и языковой коммуникации ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет»

Периодичность – один раз в полугодие

Журнал зарегистрирован в Международном ISSN центре в Париже, регистрационный номер 22227-6378

Электронная версия журнала размещена на сайте Института филологии и языковой коммуникации СФУ
<http://ifiyak.sfu-kras.ru/node/719>

Контакты

Почтовый адрес 660047,
Красноярск, пр.
Свободный, 82А,
оф. 328
Редакция
научного
журнала
Siberia_Lingua

E-mail nauka_fil@mail.ru

РЕДКОЛЛЕГИЯ

Фельде Ольга Викторовна, докт. филол. наук (отв. ред.)
Анисимов Кирилл Владиславович, докт. филол. наук
Григорьева Татьяна Михайловна, докт. филол. наук
Гладилин Алексей Владимирович, с.н.с. (зам. отв. редактора)
Гуртовая Ольга Павловна (отв. секретарь)
Ковтун Наталья Вадимовна, докт. филол. наук
Ким Игорь Ефимович, докт. филол. наук
Магировская Оксана Валерьевна, докт. филол. наук
Осетрова Елена Валерьевна, докт. филол. наук

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Боргоякова Тамара Герасимовна, докт. филол. наук (Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова)
Иванцова Екатерина Вадимовна, докт. филол. наук (Томский государственный университет)
Копнина Галина Анатольевна, докт. филол. наук (Сибирский федеральный университет)
Косяков Геннадий Викторович, докт. филол. наук (Омский государственный педагогический университет)
Куликова Людмила Викторовна, докт. филол. наук (Сибирский федеральный университет);
Панин Леонид Григорьевич, докт. филол. наук (Новосибирский государственный университет)
Пекарская Ирина Владимировна, докт. филол. наук (Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова)
Сковородников Александр Петрович, докт. филол. наук (Сибирский федеральный университет)
Шарифуллин Борис Яхиевич, докт. филол. наук (Лесосибирский педагогический институт – филиал СФУ).

@ Сибирский федеральный университет, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

I. РУСИСТИКА	5
<i>Торопчина О.В.</i> Экспериментальное исследование гендерной специфики порождения текста.....	5
<i>Кожевникова М.А.</i> Термины в художественной прозе Б. Хазанова.....	11
<i>Жимолостнова К.А.</i> «Советский текст» в современной наружной и печатной рекламе Красноярска	19
<i>Королькова Э.А.</i> Этико-речевой аспект политических дискуссий в СМИ.....	27
<i>Кузнецова Е.С.</i> Особенности выражения категорий интеграции и когезии в слогане как типе рекламного текста.....	33
<i>Катюхина С.М.</i> Тропы в романе В. Набокова «Лолита».....	37
<i>Грищева Е.С.</i> Элокутивная системность тропеической лексической и графической оказиональности.....	45
<i>Калинина Е.И.</i> Речевая свобода как основа конструирования Я-образа в личном дневнике	55
II. ЛИНГВИСТИКА И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ	65
<i>Епимахова А.Ю.</i> Когнитивно-коммуникативные особенности наименований лиц по профессии в дискурсе нового времени.....	65
<i>Ибрагимова Ф.И.</i> Отражение времени в китайской языковой картине мира.....	75
<i>Мустафина М.О.</i> Смех и комическое в китайской языковой картине мира.....	81
III. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ	90
<i>Мартьянова Н.А.</i> Полевая организация цветообозначений с интегральной семой «синий» в	

контексте системы элокутивных средств (на материале произведений А.И. Куприна).....	90
<i>Пановица В.Ю.</i> «Мир – это кукольный театр» в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки»	100
<i>Таянчина А.В.</i> Особенности рецепции и авторецепции в критике Дж. Голсуорси	107
<i>Шайхутдинова Г.И.</i> Стихотворный сборник Е. Ю. Кузьминой-Караваевой «Руфь» в контексте поэтических тенденций 1910-х годов и индивидуальной эволюции автора.....	114
<i>Шевчугова Е.И.</i> К вопросу типологии героев в литературной критике И.А. Гончарова.....	124
IV. ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ РЕГИОНОВЕДЕНИЕ. ЖИВАЯ РЕЧЬ ПРИЕНИСЕЙСКОЙ СИБИРИ	133
VI. НАШИ АВТОРЫ	139

I. РУСИСТИКА

О.В. Торопчина¹

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ГЕНДЕРНОЙ СПЕЦИФИКИ ПОРОЖДЕНИЯ ТЕКСТА

This article is devoted to the experimental research of gender specificity of the text origination. According to some psychophysiological data a man`s brain has more asymmetric organization, than a woman`s brain. It can make a conclusion about differences in the cognitive processes. The research work is described a series of psycholinguistic experiments, that represent difference in these processes in the generation by men and women of spontaneous written and oral texts.



Keywords: gender, sex, language, oral speech, functional asymmetry of a brain, text, coherence, wholeness.

Ключевые слова: гендер, пол, язык, устная речь, функциональная асимметрия мозга, текст, связность, цельность.

Современные нейрофизиологические исследования, направленные на изучение строения и функционирования полушарий мозга у здоровых испытуемых, показывают, что различия, проявляющиеся в когнитивных процессах у мужчин и женщин, обусловлены не только особенностями социализации, но и имеют биологическое обоснование. Н.В. Вольф отмечает, что половые различия проявляются как в успешности осуществления некоторых видов мыслительной деятельности, так и в стратегиях на которых она базируется [Вольф]. Накопившиеся факты по изучению механизмов мозга объясняют половые различия в когнитивных процессах разной выраженностью функциональной асимметрии мозга у мужчин и женщин.

Основное количество данных по гендерной специфике указывают на то, что мозг мужчины более асимметричен [Леутин, 2005. С.244]. Согласно выводам J.

¹ Научный руководитель – к. филол. наук, доц. У.М. Трофимова.

McGlone, данная тенденция редко наблюдается в детстве, но является важной для зрелого организма. Исследовательница ссылается на тот факт, что афазия вследствие повреждения левого полушария мозга отмечается у мужчин в 3 раза чаще, чем у женщин [McGlone, 1980. С. 215].

Известно то, что левое полушарие специализировано одинаково независимо от пола. Оно обеспечивает последовательное, аналитическое, вербально-логическое мышление. Функционирование правого полушария у мужчин и женщин отличается, и это подтверждается большей выраженностью половых различий в его электроэнцефалограмме. У мужчин правое полушарие специализировано в аналоговом, образном, пространственном мышлении, а левое – направлено на регуляцию вербальной деятельности. У женщин речевые функции локализованы в обеих гемисферах, а именно: во фронтальной части левого полушария, а также в немного меньшей по размеру области в правом полушарии. Другими словами, специализация правого полушария у мужчин и женщин различна [Коновалов, 1984. С.98; Самигулина, 2006].

Правое и левое полушария человека соединены пучком нервов, который называется «мозолистым телом». С помощью этого органа между полушариями происходит обмен информацией. Неврологами были выявлены половые различия в морфометрии задней части мозолистого тела, которая содержит волокна от каудальных речевых областей - это может служить еще одним дополнительным фактором, обуславливающим различия в полушарной организации речевых функций у мужчин и женщин [Вольф]. Исследования подтвердили, что у женщин показатель беглости речи (вычисленный на основе показателей способности продуцировать слова, начинающиеся на заданную букву, подбирать слова одинакового значения и составлять предложения, со словами с определенными начальными буквами) напрямую связан с величиной задней части мозолистого тела [там же].

Таким образом, различия в процессах речемышлительной деятельности у мужчин и женщин имеет объективные нейрофизиологические основания. В

нашем исследовании осуществляется попытка обнаружить отражение этих различий в порождаемых носителями языка текстах.

Исходя из факта гендерно детерминированных различий в специализации функций полушарий мозга, мы выдвигаем гипотезу о психофизиологически обусловленных различиях речевой деятельности мужчин и женщин, в том числе, проявляющихся в *процессах порождения текста*. Чтобы проверить гипотезу, была проведена серия психолингвистических экспериментов с целью обнаружить различия в порождаемых мужчинами и женщинами вторичных текстах. Психолингвистический эксперимент – явление сложное в силу влияния внешних факторов. В каждом последующем эксперименте мы пытались исключить фактор погрешности, характерный для предыдущего. Параметры анализа полученных в психолингвистических экспериментах текстов опирались на ключевые текстообразующие категории текста *цельности* и *связности*. К таким параметрам были отнесены:

1. факторы структурной и семантической целостности текста:

- средняя длина предложения в словах,
- тип предложений (простые или сложные),
- представленность разных частей речи в тексте,
- ключевые слова,
- тема-рематическая прогрессия;

2. факторы связности:

- тип связи в сложных предложениях,
- средства связи между предложениями (повторы слов, однокорневые слова, союзы, местоимения).

Характеристика по всем указанным параметрам отдельно просчитывалась для мужских и для женских текстов.

Итак, в эксперименте №1 приняли участие 46 человек: 25 девушек и 21 юноша. Возраст испытуемых 16-17 лет. В задание входило написать изложение. В качестве стимульного материала испытуемым был прочитан фрагмент из рассказа К.Г. Паустовского «Прощание с летом». На написание отводилось десять минут,

таким образом мы старались создать условия спонтанности порождения текста. Результаты анализа данного эксперимента не показали существенных и последовательных различий в текстах, порожденных мужчинами и женщинами. Мы предположили, что причиной такой ситуации является вербализованность исходного текста, вследствие чего и девушки и юноши, выполняя экспериментальное задание, используют блоки текста – стимула. Чтобы устранить этот фактор, возможно нивелирующий гендерные различия, был проведен еще один психолингвистический эксперимент на спонтанное порождение текста, стимулом в котором выступило произведение изобразительного искусства – картина А.А. Пластова «Первый снег». На написание текста в этом эксперименте реципиентам также отводилось десять минут. В качестве испытуемых в данном эксперименте было задействовано 40 человек: 20 юношей и 20 девушек. Возраст участников эксперимента 18-20 лет.

Вопреки ожиданиям, результаты анализа обоих экспериментов не выявили принципиальных различий в текстах по избранному нами ряду параметров, созданных мужчинами и женщинами. Такие выводы могут свидетельствовать о том, что в проведенных нами психолингвистических экспериментах условия спонтанности создавались путем ограничения информантов во времени. Однако можно предположить, что письменная форма сама по себе является ограничителем произвольности, спонтанности. Поскольку письменный текст – результат обучения, которое в нашей стране не дифференцировано по полу, информанты предлагают сходную модель порождения. Поэтому на следующем экспериментальном этапе была поставлена цель обнаружить гендерную специфику порождения текста в устной спонтанной речи.

В задание эксперимента №3 входило пересказать в устной форме текст. В качестве стимула испытуемым была прочитана притча:

Однажды два друга поспорили, и один из них дал пощёчину другому. Последний, чувствуя боль, но ничего не говоря, написал на песке: «Сегодня мой самый лучший друг дал мне пощёчину». Они продолжали идти, и нашли оазис, в источнике которого решили искупаться. Тот, который получил пощёчину, стал

тонуть, но друг его спас. Когда он пришёл в себя, написал на камне: «Сегодня мой самый лучший друг спас мне жизнь». Тот, кто дал пощёчину и который спас жизнь своему другу спросил его: «Когда я тебя обидел, ты написал на песке, а теперь ты пишешь на камне. Почему?» Друг ответил: «Когда кто-либо нас обижает, мы должны написать это на песке, чтобы ветры могли стереть это. Но когда кто-либо делает что-либо хорошее, мы должны выгравировать это на камне, чтобы никакой ветер не смог бы это стереть».

Жанр притчи нами был выбран не случайно. Из поколения в поколение притчи передавались в устной форме, дополняясь подробностями и деталями. Возможно то, что мужчины и женщины по-разному пересказывают текст притчи.

Эксперимент проводился с каждым испытуемым индивидуально, все реакции записывались на диктофон с последующей письменной расшифровкой записей. При расстановке знаков препинания в перекодированных из аудио в письменный текст пересказов мы ориентировались на исходный текст и на интонационно-синтаксические паузы, которые делал говорящий. Запятые ставились на месте коротких пауз, а точки – на месте длинных.

В качестве реципиентов выступали студенты Алтайской государственной академии образования филологического факультета. Всего 20 человек: 10 юношей и 10 девушек. Возраст испытуемых 20-22 года.

Результаты данного эксперимента были подвергнуты статистическому анализу по указанным выше семи параметрам, на основе которого мы пришли к следующим выводам:

- средняя длина предложений (в словах) в женских текстах не намного больше, чем в мужских;
- при пересказе притчи мужчинами и женщинами чаще используются сложные предложения;
- доминирующей в сложных предложениях выступает подчинительная связь;
- наблюдается отличие при анализе ключевых слов. Оно заключается в том, что одним из ключевых слов в пересказах притчи является слово

пощечина, которое у женщин представлено в 9 реакциях. В ряде мужских пересказов притчи это слово заменялось словом *ударил*.

- примерно одинаковое процентное соотношение частей речи;
- тип связи между предложениями в пересказах текста у мужчин и у женщин – смешанная.
- среди средств связи также не наблюдается значимых процентных расхождений.

Таким образом, порожденные в условиях данного психолингвистического эксперимента спонтанные мужские и женские устные тексты очень незначительно отличаются по наличию единиц текста, реализующих структурные текстообразующие категории связности и целостности. Однако, на наш взгляд, отказываться от исходной гипотезы рано. Выявляемые нами различия могут проявиться в больших выборках экспериментальных материалов. Кроме того, не исключено, что избранные нами параметры категорий связности и целостности не показательны в данном случае. Возможно и то, что процесс порождения вторичного текста, независимо от характера исходного, является недостаточно спонтанным, и социокультурные факторы в нем играют большую роль, чем психофизиологические.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вольф Н.В. Половой диморфизм функциональной организации мозга при обработке речевой информации. Режим доступа: <http://cerebral-asymmetry.narod.ru/Wolf.htm>

2. Коновалов В.Ф. Особенности межполушарных взаимодействий при запечатлении информации // Вопросы психологии. 1984. № 4. С. 96–102. Режим доступа: <http://www.voppsy.ru/issues/1984/844/844096.htm>

3. Леутин В.П. Функциональная асимметрия мозга: мифы и действительность. СПб., 2005.

4. Самигулина Ф.Г. Межполушарная асимметрия и гендерная специфика речевого поведения. Режим доступа: <http://www.ulsu.ru/conference/2006/imo/documents.html>

5. McGlone J. Sex differences in human brain asymmetry: a critical survey //Behav. Brain Sci. 1980. Vol. 3, N 2. P. 215–263.



М.А. Кожевникова²

ТЕРМИНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Б. ХАЗАНОВА

The article is focused on the foreign terms in the fiction texts of the modern emigrant writer B. Khazanov. As a rule, the term is monosemantic and doesn't have emotional colouring or evaluation when used within its own sphere. But taken out of its sphere and used in fiction texts the term can obtain a figurative or emotionally coloured meaning. So writers often use terms as stylistic devices to create special atmosphere in the fiction text.

Key words: term, fiction text, literary device.

Ключевые слова: термин, художественный текст, стилистический приём.

Как известно, язык художественной литературы является отражением процессов, происходящих в том или ином социуме на разных этапах исторического развития. Поскольку наука занимает особое положение в обществе, «элементы терминологии», как отмечают С. Влахов и С. Флорин, «встречаются далеко за пределами научной литературы». Узкоспециальные термины становятся общим достоянием, неизбежно попадая в язык художественного текста. Художественная проза включает специализированную лексику, и в настоящее время «термин становится обязательной составной частью любого произведения художественной литературы, отражающей состояние современного литературного языка» [Влахов, Флорин, 1980. С. 275].

² Научный руководитель – д. филол. наук, проф. Т.М. Григорьева.

Функционируя в узкоспециализированной научной литературе, термины обладают, как известно, рядом характерных признаков (однозначность и стилистическая нейтральность), что позволяет им точно и лаконично обозначать конкретные предметы и явления объективной реальности. Однако, в пределах ненаучного текста, как полагают исследователи, термины служат решению тех или иных стилистических задач, придавая реалистичность описываемым событиям, создавая запоминающийся образ, отражая самобытную атмосферу [Влахов, Флорин, 1980. С. 275].

Предметом данной статьи стали термины иноязычного происхождения, функционирующие в художественной прозе Б. Хазанова. Нами были выделены две основные группы данных языковых элементов. К первой группе относится специализированная лексика, употреблённая в рамках конкретной научной дисциплины. Однако, как полагают С. Влахов и С. Флорин, поведение термина в научном и в художественном тексте различно, что в свою очередь оказывает влияние и на функциональные особенности их употребления. В «своей естественной среде термин играет только назывную роль, в то время как в художественном произведении он исполняет поставленную ему автором стилистическую задачу, не теряя своего предметного значения» [Влахов, Флорин, 1980. С. 275]. Таким образом, мы можем говорить о **частичной детерминологизация специализированной лексики**, когда термин приобретает новые свойства, однако не утрачивает полностью своей первоначальной терминологической семантики. Другую группу образуют слова и словосочетания, подвергшиеся **полной детерминологизации**.

Частично детерминологизированная специализированная лексика. Стоит отметить, что первая группа представлена в большинстве случаев медицинской терминологией. Этому факту легко найти объяснение, поскольку автор в своё время изучал медицину, соответственно владеет терминологическим аппаратом, характерным для данной дисциплины. Таким образом, термины естественны в его речи. Несмотря на то, что такие языковые единицы употреблены в своём номинативном значении, они, однако, стилистически

окрашены, так как обнаруживают причастность к научному функциональному стилю. Поскольку термины являются одним из основных языковых средств научного дискурса, позволим предположить, что такие узкоспециализированные лексемы содержат стилеобразующие признаки языка науки и уже в художественном тексте отличаются от других языковых единиц отвлечённым характером, точностью и логичностью, позволяя передать оттенки значений, которые не могут быть точно выражены нейтральной лексикой:

- *Pavor nocturnus*, ночные страхи, сказал невропатолог, с которым Линда, хоть и сумела увидеть в том, что случилось, смешную сторону, но всё же сочла нужным посоветоваться [Хазанов, 2009. С. 179];
- Это, наверное, оттого, – заметил я, – что ты плохо питаешься, но ведь, как тебе сказать, маленькие груди, узкие бедра... вообще *хабитус* (от лат. *habitus* – телосложение человека, особенно когда оно связано с тенденцией к развитию какого-либо заболевания) подростка [Хазанов, 2009. С. 179].

Говоря о графико-орфографических особенностях этих языковых единиц, стоит отметить, что автор либо сохраняет за медицинским термином иноязычный облик, либо обращается к транслитерации. Следует добавить, что графико-орфографические нормы допускают оба варианта написания [Криничанский, Богданова, 1992. С. 11, 31]. Однако, в первом примере выбор в пользу латинской графики, на наш взгляд, обусловлен следующим: автор включает в контекст русский перевод термина. Такая организация предложения проявляет сходство со словарной статьёй в двуязычном лексиконе. Данный приём позволяет сконцентрировать внимание читателей на термине и его значении. Во втором примере автор отдаёт предпочтение русской графике, поскольку латинизм «*хабитус*» образует в совокупности с генитивным определением «*подросток*» семантический комплекс, где иноязычный облик термина может вызвать неуместное в данном случае противоречие.

Кроме того, латинские термины заменяют в художественном тексте широко известные лексемы, так как по сравнению с ними они носят более возвышенный характер. Так, в следующем примере вместо распространённой лексемы «пуп»

автор включает в контекст иноязычие «*умбиликус*», фигурирующее в знаменитом латинском высказывании «*umbilicus mundi*» (лат. – центр мироздания). Однако в русском языке распространён другой перевод этого устойчивого выражения – «пуп земли». И наиболее часто данное словосочетание употребляется в переносном значении для ироничной характеристики заносчивого, самоуверенного человека. Таким образом, чтобы уйти от стереотипа, автор обращается к латинскому эквиваленту, наполняя термин философским содержанием:

- *Дело дошло до того, что некоторые знаменитые красавицы в эпоху Возрождения – известный факт – зашивали себе **умбиликус** <...>. Вообще пуп как середина и средоточие тела, а значит, и центр мироздания, **umbilicus mundi** у древних римлян, – это интереснейшая тема!* [Хазанов, 2010. С. 293].

В некоторых случаях автор обращается к специализированной медицинской лексике для эвфемизации предметов и явлений, затрагивающих интимную сферу жизни людей, «некоторых физиологических процессов и состояний»:

- *Вы хотите сказать – если у жены **регулы** (от лат. **regula** – менструация)?* [Хазанов, 2010а. С. 221].

Помимо медицинских терминов, в языке Б. Хазанова встречаются шахматные и музыкальные специализированные лексемы. В повести «Музыка бдения или вполне тривиальный рассказ» музыкальные термины, включённые в структуру текста, определяют временную организацию произведения, на фоне которой происходит раскрытие содержания. Автор выносит термины в заголовки отдельных глав, задавая определённую динамику повествованию (*andante con moto* – удобно, непринуждённо, неспеша; *presto* – быстро; *allegro sostenuto* – в сосредоточенно-умеренном темпе; *tempo di minuetto* – в темпе менуэта и др.).

Основной функцией шахматных терминов, используемых в рассказе «Праматерь», является придание событиям достоверности:

- *Мне удалось, под азартное сопение и нетерпеливые возгласы зрителей, дотянуть до эндшпиля (от нем. **Endspiel** – «конец игры» – заключительная часть шахматной партии) [Хазанов, 2009. С. 189];*

Специализированная лексика, подвергшаяся полной детерминологизации. Процесс детерминологизации специализированной лексики неразрывно связан с семантическим переносом, в результате которого исходные термины приобретают несвойственные им прежде коннотации, расширяя при этом не только границы полисемии, но и свой функциональный репертуар. Как известно, одним из основных видов переноса является метафора. Вслед за Н.Д. Арутюновой можно отметить, что в метафоре «заключено имплицитное противопоставление обыденного видения мира необычному, вскрывающему индивидуальную сущность предмета» [Арутюнова, 1990. С. 18]. Таким образом, метафора реализует в художественном тексте функцию создания неповторимого образа. «В метафоре», по мнению Н.Д. Арутюновой, «противопоставлены отстраненная от человека действительность и мир» автора, «разрушающего иерархию классов, способного не только улавливать, но и создавать сходство между предметами» [Арутюнова, 1990. С. 18]. Авторские метафорические переносы, основанные на неожиданном и ярком образном сравнении, являются украшением художественного текста, позволяя «автору сконцентрировать внимание на определенной детали, которая в данной ситуации привлекает наибольшее внимание или имеет основополагающее значение». Помимо этого, «субъективно-авторские переносы отражают индивидуальное видение мира» [Глазунова, 2000. С. 141].

Одной из особенностей, характерной для языка Б. Хазанова, является метафоризация музыкальных и медицинских терминов. Так, в романе «После нас потоп» автор уподобляет изгибы женского тела проникновенной мелодии с её неповторимым рисунком, построениями и периодами. Благодаря такому приёму автор, подобно гениальному художнику, передаёт читателю всю красоту и прелесть женского начала:

• *Вот: круглый, слегка подтянутый к нижней губе подбородок, затем плавное **диминуэндо** (от итал. **diminuendo** – постепенное уменьшение силы звука) шеи, переходящее в проникновенную песнь, в торжествующий дуэт грудей, который завершает легкая **фиоритура** (от итал. **fioritura** – цветение – музыкальное украшение в вокальной или инструментальной партии, один из способов аранжировки), форшлаг сосков, при этом второй **форшлаг** (от нем. **Vorschlag** – вид мелизма, представляющий собой один или несколько коротких звуков, стоящих перед основным (украшаемым) звуком) как бы эхом звучит позади первого. <...> После чего мелодия, нисходя, делает небольшой ритмический перебой: вы слышите **синкопу** (от греч. **συνκοπή** (συνκοπή) – смещение ритмической опоры (акцента) с сильной доли такта на слабую), теплая тяжесть молочных желез <...> переходит в задумчивую, прохладную **кантилену** (от итал. **cantilena** – широкая, свободно льющаяся напевная мелодия) живота [Хазанов, 2010. С. 292].*

Несмотря на то, что для неискущённого читателя семантика большинства таких терминов останется сокрытой, уже формальные особенности данных лексем позволяют сформировать запоминающийся яркий образ. Стоит, однако, отметить, что случаи метафоризации терминов немногочисленны. Их всего восемь.

При структурном анализе метафор нами были выделены **генитивные и атрибутивные конструкции с метафорическим существительным**.

Генитивные метафоры составляют абсолютное большинство в языке Б. Хазанова. Подобная тенденция характерна для многих писателей, поскольку, как полагает известный исследователь в области метафоры О.И. Глазунова, «генитивные конструкции сочетают в себе компактность формы с полнотой выражения содержания» [Глазунова, 2000. С. 156].

Структура генитивных конструкций, как правило, двухкомпонентна, где термины образуют коннотативное ядро, выступая в роли определяемого слова (*диминуэндо шеи, форшлаг сосков, кантилена живота, гипертрофия памяти* и др.). Однако, отметим, что в отличие от метафор с музыкальными терминами, метафорам, в структуру которых входят медицинские термины, сопутствуют

пояснения, указывающие на метафорическое значение и переносное толкование специализированных лексем:

- *Гипертрофия (от др.-греч. ὑπερ- «через, слишком» и трофί «еда, пища» – увеличение объёма и массы органа, клеток под влиянием различных факторов) памяти – старческий недуг наподобие гипертрофии предстательной железы [Хазанов, 2010б. С. 199];*
- *«<...> Русский язык болен, уважаемая. Болезнь сопровождается приступами лихорадки <...> Достаточно взглянуть на засохшие извержения языка 20-х годов, на эти пятна рвоты. <...> Перед вами – клинические документы. Вы видите эти скачущие температурные кривые, эти безжалостные анализы крови. Все симптомы того, что врачи называют пиемией, гноекровием» [Хазанов, 2010б. С. 430].*

Как видим, в первом примере генитивная метафора сопровождается сравнительной конструкцией, которая акцентирует внимание на отрицательной коннотации словосочетания. Особенностью второго примера является эллиптическая структура генитивной метафоры, где определяемый компонент может быть восстановлен из предшествующего разъяснения: *пиемия русского языка*.

Атрибутивные конструкции с метафорическим существительным.

Отметим, что нами был выявлен только один случай употребления такого вида метафоры: *Может быть, они толкались вместе с нами в метро и пригородных поездах, числились на разных работах, <...> на самом деле все они были социальным детритом (от лат. *detritus* – мертвое органическое вещество, временно исключенное из биологического круговорота элементов питания, которое состоит из останков беспозвоночных животных, выделений и костей позвоночных животных), все были нулевой класс [Хазанов, 2010б. С. 380].*

Как и генетивные метафоры, данное словосочетание состоит из двух компонентов, где существительное-термин употребляется в переносном значении, а основной компонент представлен относительным прилагательным. Таким образом, прилагательное «социальный» определяет новую сферу употребления

биологического термина «детрит», который в нехарактерном для него окружении не только обозначает общественный феномен, но и даёт ему отрицательную оценку.

Итак, используемый в присущей ему номинативной функции, вне сферы научного употребления термин утрачивает свою специфику, определяемую однозначностью, эмоционально-экспрессивной нейтральностью, системностью. Соотносясь с определённой областью человеческой деятельности, термин в художественном тексте создаёт впечатление подлинности и правдивости повествования. Помимо этого, в нетипичном окружении термин подвергается семантическим преобразованиям, в результате чего происходит расширение смысловых границ, появляются коннотации, новые оттенки значений. Специализированная лексика в языке Б. Хазанова восходит к различным областям научных, спортивных, музыкальных знаний. Однако доминирует медицинская терминология, и это является отражением языковой личности писателя, его образования и профессиональной деятельности. Безусловно, использование терминологии в художественной прозе формирует своеобразие языка Б. Хазанова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Теория метафоры: Сборник статей / ред. Н.Д. Арутюнова, М.А. Журина. М., 1990.
2. Богданова Л.А., Криничанский А.В. Толковый словарь медицинских терминов. Сочи, 1992.
3. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1980.
4. Глазунова О.И. Логика метафорических преобразований. СПб., 2000.
5. Flammhorst N.N. Die Wesenheit des indischen Schachspiels und die diesem Urspiel zunächst verwandte Spielweise; eine Variation über das alte Schachspiel. Rürnberg, 1843.

К.А. Жимолостнова³

«СОВЕТСКИЙ ТЕКСТ» В СОВРЕМЕННОЙ НАРУЖНОЙ И ПЕЧАТНОЙ РЕКЛАМЕ КРАСНОЯРСКА



The paper deals with the motif of the "Soviet" tradition in modern outdoor and print advertising. The relationship between the advertised object and the "Soviet text" is studied.

Key words: "The Soviet text," the motive of tradition, outdoor and print advertising.

Ключевые слова: «Советский текст», мотив традиции, наружная и печатная реклама.

Сложно представить себе современное общество без рекламы. Сегодня это один из наиболее интенсивно развивающихся видов массовой коммуникации, играющий важную роль в формировании социальных, экономических и культурных ценностей.

В условиях возрастающей конкуренции российским рекламодателям приходится прибегать к различным способам привлечения внимания потенциального потребителя. Весьма распространённой в рекламной среде становится языковая игра, обращение к прецедентным текстам, рекламное сообщение все чаще становится сложным изовербальным комплексом, интересным для изучения с точки зрения семиотики, лингвопрагматики и синтактики. Этим обусловлен повышенный интерес филологов к изучению рекламы.

Целью рекламы, как и любой коммуникации, является передача информационного сообщения. Однако, кроме собственно информационной, у рекламы есть и ряд специфических функций: привлечение внимания потенциального потребителя, организация сбыта товара или услуги, создание положительного впечатления о фирме и пр. Особенностью рекламного сообщения является то, что оно передаётся посредством информационных носителей (телевидение, радио, газета, рекламный щит и т.д.), т.е. адресат и адресант

³ Научный руководитель – к. филол. наук, доц. Е.А. Кудрявцева.

отделены друг от друга пространством и временем. Кроме того, и адресат и адресант не персонифицированы, т.е. не являются конкретными личностями, участвующими в коммуникативном акте. В связи с этим актуальность использования в рекламе всевозможных средств привлечения внимания для расширения круга потенциальных потребителей все возрастает.

К таким средствам привлечения внимания, используемым в современной наружной и печатной рекламе, относятся элементы разных культурных традиций, например, советской, дореволюционной или западной. Особенно интересным нам кажется обращение к советской традиции как «напоминание» о наиболее значимом и близком многим гражданам России периоде в истории страны. Подобная реклама опирается на устоявшуюся систему ценностей, эстетические идеалы и исторические стереотипы россиян, тем самым манипулируя сознанием потенциальных потребителей. Нами было введено понятие «советский текст», под которым мы понимаем совокупность вербальных и невербальных средств, вызывающих ассоциации с советским периодом, а именно прецедентные вербальные тексты или изображения, типичные для эпохи синтаксические конструкции и лексика, цветовая гамма, шрифт и пр.

Для рекламы, в которой присутствует «советский текст» характерна масштабность (большие размеры носителей рекламных объявлений). Поэтому такой тип стилизации встречается в наружной рекламе чаще, нежели в печатной. В ходе исследования мы анализировали тексты наружной и печатной рекламы города Красноярска.

Нами была разработана классификация текстов красноярской наружной и печатной рекламы, включающих «советский текст». В ходе работы было выделено три способа отсылки к советской традиции в рекламном тексте. Способы введения «советского текста» в наружной и печатной рекламе не различаются, что дало нам возможность использовать общие принципы их классификации.

1) Стилизация выражена только вербальными средствами (лексика, связанная с соответствующей эпохой: использование слова «советский» и его форм, традиционного для советского времени обращения «товарищи»; аббревиация; синтаксические конструкции, трансформированные прецедентные



тексты и т.д.). В качестве примера можно привести следующие рекламные объявления:

В примере 1 (наружная реклама) отсылка к эпохе СССР достигается за счет номинации товара – «пломбир «Советский спорт», в примере 2

(печатная реклама) – за счет обращения «товарищ». Помимо этого в рекламе мороженого перед нами характерный для советской эпохи побудительный рифмованный лозунг «Ешь пломбир «Советский спорт» – ты побьешь любой рекорд», призывающий к движению, победам, активному образу жизни. В подсознании адресата при виде сочетания «советский спорт» могут возникнуть ассоциации со спортивными парадами Советского союза и, конечно, Олимпиадой-80. Во втором примере помимо обращения к адресату мы видим короткие побудительные конструкции «Участвуй в конкурсах!», «Сделай лучшую игрушку!» и др., что может вызвать ассоциации с агитационными советскими плакатами.



Ещё одним примером «советского текста», выраженного вербальными средствами, является реклама пельмень-бара «Буржуй». Слово «буржуй» имеет ироническую коннотацию, которая «прочитывается» любым жившим в СССР, сочетание с «пельмень-бар» усиливает этот оттенок. Стоит сказать о неудачном в «советском» контексте сочетании «пельмень» и западного «бар», но в комплексе всех

компонентов рекламного сообщения не чувствуется напряжения или разобщённости, поэтому подобное сочетание можно объяснить желанием достичь большей звучности рекламного заголовка. Также можно обратить внимание на слоган «вкусно есть недорого», построенный по немецкой грамматической модели.

Вербальный компонент объявлений, стилизующих советский период, как правило, краткий и ёмкий, достаточно резкий и агрессивный. Мы видим прямой императив: «покупайте!», «делайте!», «выбирай!» и пр. (например, уже рассмотренная выше реклама пломбира). Что примечательно, в данном случае адресатом «советской» рекламы становится каждый прочитавший рекламный текст. Если в большей части рекламных текстов встречаются вежливые предложения, в которых субъектом является рекламодатель («Рады предложить свои услуги», «Мы поможем» и пр.), то здесь мы видим обращение к каждому.

2) Стилизация выражена только невербальными средствами («плакатные» шрифты советской эпохи, использование классических для советского периода изображений, плакатов (наиболее известные – агитационный плакат «Ты записался добровольцем?», плакаты с изображением Ленина и Сталина), символики, цветовой гаммы). Такой способ выражения стилизации мы можем видеть в данных примерах наружной и печатной:

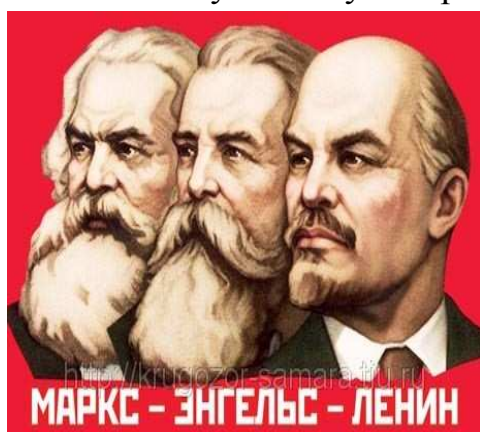


В первом случае эффект стилизации достигается за счёт ставшего символичным изображения человека, публично объявляющего что-то в громкоговоритель и характерной цветовой

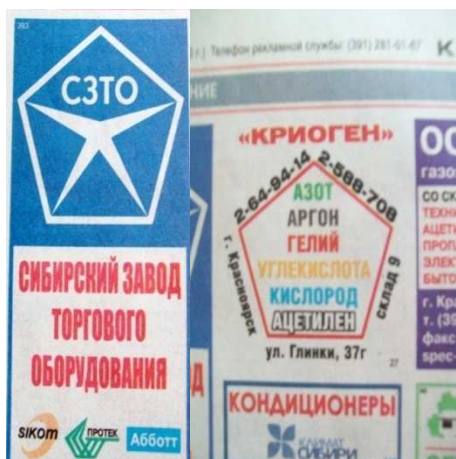
гаммы: чистые цвета – красный, белый, чёрный. Во втором – прецедентный образ В.И. Чапаева и Петьки, ставший воистину народным, красная звезда, шрифт, а также соответствующая цветовая гамма. Помимо прочего стоит отметить, что в данном рекламном сообщении использована американская традиция написания рекламного заголовка: каждое слово пишется с прописной буквы.

Интересен пример рекламного объявления о «посвящении» Института филологии и языковой коммуникации, размещенного в одном из корпусов СФУ. Перед нами «комплекс» из нескольких социокультурных и исторических мотивов. Красный цвет фона и красная звезда на берете персонажа отсылают нас к советской эпохе, более того, на первый взгляд, это не что иное, как классический плакат с Че Геварой, известным аргентинским революционером. При более внимательном рассмотрении данного рекламного объявления мы видим, что персонаж на плакате – Н.В. Гоголь. Один из самых известных его портретов стилизован под классический плакат с Че Геварой. Таким образом, в данном случае мы имеем дело не с одним, а с двумя прецедентными изображениями.

На плакате, анонсирующем спектакль *«Игра в правду»*, можно увидеть стилизованный шрифт, которым набран заголовок газеты «Правда». Также к известному плакату «Маркс, Энгельс, Ленин» нас отсылают профили актёров.



Стоит отметить, что между рассмотренными стилизованными рекламными объявлениями много общего. Специфический шрифт – обязательный компонент в большей части проанализированных примеров. Он органично сочетается с заголовками-аббревиатурами (впрочем, аббревиация заголовка не является столь же часто встречаемой), что часто используется в рекламе строительных, ремонтных фирм, предприятий по производству разного вида комплектующих и др.



Сам рекламный текст зачастую выстраивается не линейно, а по кривым линиям. Подобное явление характерно для творчества кубофутуристов (*печатная реклама СЗТО*). Можно сделать вывод, что невербальный компонент рекламного сообщения предоставляет рекламодателю большее пространство для творчества.

3) «Советский текст» включает как вербальные, так и невербальные элементы. Этот способ выражения стилизации самый распространённый, что легко можно показать на примерах.

В первом случае перед нами использование классического советского плаката «Ты записался добровольцем?», фон выполнен в соответствующей советской эпохе цветовой гамме (красный, черный, белый цвета), перед нами точное воспроизведение плаката и трансформация прецедентного лозунга: «Ты заказал настоящие суши?».



Второй пример (реклама комплекса саун «Аква Лайф») чрезвычайно интересен. В нём обыграно известнейшее выражение В.И. Ленина «Учиться, учиться и ещё раз учиться». Помимо прочего, мы видим, что отсылка к фигуре вождя советского народа усилена

графической имитацией картавости и изображением памятника Ленину, который можно увидеть в любом городе России.



Пример рекламного объявления кафе «Калинка-малинка» привлекает внимание цветовой гаммой, изображением серпа и молота и выбранного для рекламного текста шрифта и слогана «Кухня народов Советского Союза», отсылающего нас к эпохе СССР.

Реклама пломбира «Советский» интересна сочетанием вербального компонента, называющего данный период и характерной для советской

эпохи цветовой гаммы: красный и белый цвета. Помимо прочего, фон составляют красные флажки, что по сути тоже является символом советской эпохи, а на флажках – традиционная красная звезда. Стоит обратить внимание на слово «реальный»: рекламодатель обещает потенциальным потребителям, что это тот самый вкус пломбира из прошлого, без малейших видоизменений сохранившийся до наших дней. Это должно навести адресата сообщения на мысль о надежности компании, её многолетней истории и, как следствие, качестве и проверенности предлагаемой продукции.

«Советский текст», включающий комплекс элементов, использован в рекламной растяжке на фасаде Театра музыкальной комедии:

Стилизация под советскую эпоху достигается в данном случае не только за счет рекламного слогана «А ты ходил на модный спектакль?», но за счет характерного жеста изображённой женщины. Это не что иное, как отсылка к известному советскому плакату «Ты записался добровольцем?». Перед нами трансформация прецедентного текста, известного любому россиянину.

Проведённый в ходе исследования анализ связи между использованием «советского текста» и рекламируемым товаром показал, что только в редких

случаях рекламодатель сознательно «активизирует» мотив традиции, соотнося его с рекламируемым товаром. Так, например, в рекламе мороженого, краткой и ёмкой, рекламодатель утверждает, что вкус у пломбира тот же, что и в советскую эпоху, тем самым пробуждая в сознании потенциальных потребителей ностальгию, веру в качество предлагаемого товара и ассоциации, «имеющее длительную традицию».

В большинстве же рассмотренных нами случаев рекламируемый товар никак не связан с использованием в рекламном объявлении стилизации под советское время. Более того, подчас неосторожное обращение с элементами стилизации (их неуместность, неудачный выбор прецедентных текстов или образов и др.) может привести к коммуникативной неудаче.



Примером неуместной стилизации с помощью вербальных средств нам представляется реклама кафе «*Матросская тишина*».

Любой адресат знает, что Матросская тишина – это главный следственный изолятор Москвы, получивший свое название, которое сохранилось до сих пор, в 1918 году. В ещё большее недоумение потенциального потребителя приводит слоган: «*Прекрасная атмосфера для влюблённых. Корпоративные вечера*». В сочетании с заголовком слоган приобретает саркастический характер.

Всё чаще на улицах и в печатных изданиях Красноярска можно встретить «советскую» стилизацию рекламных объявлений. Связано это с тем, что в наши дни советская символика становится очень модной. Это обусловлено экстралингвистическими причинами: актуализацией культурных стереотипов, а также ностальгией по прошлому.

Проанализировав способы реализации идеи советской традиции в наружной и печатной рекламе Красноярска, мы пришли к выводу, что «советская» реклама эффективно воздействует на потребителей, потому что она ориентирована на

сформировавшиеся в российском обществе культурные стереотипы, связанные с советской эпохой: чувство гордости, национальной идентичности, свободолюбие, стремление к «светлому будущему».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Архангельская Д. Реклама в старые добрые времена. СПб., 1995.
2. Глинтерник Э.М. Реклама в России. СПб., 2000.
3. Кнорре К. Наружная реклама. М., 2002.
4. Копнина Г.А. Риторические приемы современного русского литературного языка: опыт системного описания: монография. М., Флинта: Наука, 2009.
5. Лаборатория рекламы // Режим доступа: <http://www.advlab.ru/articles/article433.htm>
6. Школа рекламиста // Режим доступа: <http://www.advertiser-school.ru/advertising-theory/outdoor-ad.html>

Э.А. Королькова⁴

ЭТИКО-РЕЧЕВОЙ АСПЕКТ ПОЛИТИЧЕСКИХ ДИСКУССИЙ В СМИ



In the article political disputes in mass-media are analyzed in point of violation or observance of ethical norm, proved topicality of this approach in modern public communication, considered the problem of systemic description of ethic-speech violations.

Key words: ethic-speech competence, ethical norm, mass-media, public communication, political disputes, talk-show, interview, hypergenre.

Ключевые слова: этико-речевая компетенция, этическая норма, СМИ, публичная коммуникация, политические споры, ток-шоу, интервью, гипержанр.

В настоящее время чрезвычайно остро стоит вопрос об уровне как общей этической, так и собственно речевой культуры. Особенно данное утверждение справедливо по отношению к современным СМИ в связи с распространением

⁴ Научный руководитель – д. филол. наук, проф. А.П. Сковородников.

таких речевых жанров и гипержанров, как сатирический комментарий, ток-шоу, «поединок», и др., предполагающих наличие споров как конститутивную жанровую составляющую.

Кроме того, в настоящее время «язык СМИ <...> принял на себя важнейшую культурологическую функцию языка-эталона, но эталона, который формируется <...> прежде всего нашей повседневной практикой говорения, отражающей особенности современной культуры и её коммуникативного идеала» [Полонский, 2009. С. 62–63]. В связи с этим существует острая необходимость в теоретической разработке этического аспекта речевой культуры применительно к современному состоянию российского общества. Это отмечают многие лингвисты: Т.И. Сурикова, Н.Д. Бессарабова, А.П. Сковородников и др. Хотя этическая составляющая коммуникации изучалась и раньше (Е.Н. Ширяев, Л.К. Граудина, Н.И. Формановская и др.), это ограничивалось лишь речевым этикетом.

Поскольку дискурс СМИ продолжает оставаться существенной и неотъемлемой частью коммуникативного пространства современного социума, встаёт проблема этико-речевой компетенции акторов дискурса СМИ вообще и, в частности, участников публичных политических дискуссий как соблюдения этической нормы.

Важно отметить, что этическая норма, по нашему мнению, более широкое понятие по сравнению с речевым этикетом. Как пишет Н.А. Ипполитова, «этические нормы воплощают систему защиты нравственных ценностей в каждой культуре и регулируют формы их проявления в речи» (цит. по [Сковородников, 2009. С. 14], тогда как речевой этикет – лишь «элемент речевого поведения в общении» [Формановская, 2009. С. 11].

Положительно маркированные с точки зрения речевой этики, тексты не должны содержать категоричных, грубых высказываний, так или иначе унижающих личность и человеческое достоинство собеседника, а также приёмов речевого манипулирования. Другими словами, эти тексты должны соответствовать этико-речевым нормам.

Например, в ток-шоу «Поединок» от 26 мая 2011 г. была поднята тема очередного запрета гей-парада в Москве. В целом можно отметить достаточно толерантное, несмотря на диаметрально противоположность позиций, отношение участников (А. Хинштейна и Н. Алексеева) друг к другу.

В частности, пытаясь переубедить собеседника, А. Хинштейн использует максимально вежливые формы обращения и приводит совершенно справедливые аргументы:

*Для меня совершенно очевидно: такими методами **Вы эти проблемы не решите, Вы их усугубите.** 28 мая, когда Вы хотите провести своё мероприятие – это, как известно, день пограничника. Также хорошо известно, каким именно образом в Москве проходит день пограничника. Совершенно очевидно, к чему приведёт несанкционированная акция – а она не санкционирована властями – да ещё при таких обстоятельствах. **Вы фактически толкаете своих товарищей... Вы толкаете их...** Ну ладно там нарушение закона, я сейчас об этом не говорю. **Вы толкаете их на очень серьезные для себя проблемы, в том числе и физического характера. Это одна сторона. Вы их просто в тонку бросаете.***

Другим примером может служить беседа А. Проханова с членами египетской партии «Братья-мусульмане». Использование и интервьюером, и интервьюируемыми положительно маркированных как отдельных лексем, так и вводных конструкций при выражении собственного мнения, даже отличного от мнения собеседника, позволяет создать благоприятную атмосферу для эффективной коммуникации:

*Гости. **Надо отдавать себе отчет, что турецкая модель развивалась так успешно благодаря поддержке со стороны Соединенных Штатов. <...> Поэтому, с нашей точки зрения, механическое заимствование турецкой модели будет неэффективно для Египта. <...>***

*Вы сказали, что народ вступил в революцию не потому, что он был беден, а потому что он желал свободы. **Нам кажется это не совсем верно: народ***

захотел быть свободным, чтобы жить лучше. Какие шаги, методы вы предложите, когда окажетесь у власти, чтобы народ стал жить лучше?<...>

*Хозяева. <...> Но в методах лечения **мы не согласимся с вами**. Коррупция происходит оттого, что человек слаб, и его можно искусить деньгами. («Завтра», № 2, январь 2012 г.)*

При этом в СМИ намного больше ситуаций, в которых наблюдается пренебрежение нормами речевой этики.

*В отличие от **поверхностно образованного Владимира Вольфовича**, я специалист-криминолог, и я эту проблему изучал долгие годы (Телеканал «Россия-1». Поединок. 18.11.2010). В этом примере говорящий (юрист Генри Резник) указывает на поверхностность образования собеседника, чем унижает его достоинство.*

*Ника Стрижак: **Понятно. Александр Глебович**, ваше отношение к Русской православной церкви?*

*Александр Невзоров: Ну, я, во-первых, **удивлен относительной здоровьем двух последних реплик**. Во-вторых, как я уже говорил, мы абсолютно не обязаны знать те особенности внутренних игр **некой костюмированной корпорации**, которые эта корпорация для себя установила (5 канал. Открытая студия. 14.02.2011).*

В приведённом высказывании журналиста А. Невзорова можно увидеть отклонение от этической нормы. Во-первых, в пресуппозиции первого предложения фрагмента содержится следующий смысл: «Обычно речь деятелей русской православной церкви не отличается здравым смыслом». Во-вторых, в следующем предложении используется отрицательно маркированное сравнение с «костюмированной корпорацией», что также является оскорбительным для служителей церкви.

*Александр Невзоров: **Вот так называемые**, они ведь как все называются, перед нами сидят три очень обаятельных бородатых человека. И они все знаете, как называются – пастыри. Что означает: пастухи. А пастырь – это некто, кто подразумевает наличие стада. Чаще овец. И их замечательная,*

возможно, вера начинается с того, что люди должны признать себя рабами, овцами, согласиться с этой мыслью. Говорить о том, может ли эта религия быть основой нравственности кого бы то ни было, давайте посмотрим главную книжку священное писание – Ветхий завет и посмотрим, какое количество призывов к убийству детей и инвалидов содержится на страницах этой книжки (ток-шоу «Открытая студия», 14.02.2011). В данном примере происходит отклонение от этико-речевой нормы за счёт общей ироничной тональности и сниженной маркированности слова «книжка» по отношению к самой важной для христиан Книге. Кроме того, говорящий, описывая своих собеседников, употребляет эпитет «бородатые», который к сути дискуссии не имеет никакого отношения, и с нашей точки зрения, в свете того, что произносится в адрес священнослужителей, является средством нарушения этики. Также отметим, что А. Невзоров, давая определение слову «пастырь», по всей видимости, намеренно примитивизирует аллегорическую основу Библии, что тоже может квалифицироваться как этико-речевое нарушение. Данный речевой факт представляет собой использование приёма ложной интерпретации.

Владимир Овсянников (член фракции ЛДПР), обращаясь к Сергею Миронову: *Сергей Михайлович, на протяжении всей Вашей деятельности в политике видно, что Вы не «красный», Вы немножко «розовый». Вы не «синий», а немножко «голубой». Вы открыто заявили на всю аудиторию, что «да, на прошлых выборах, когда страна выбирала Путина, я был техническим дублером». <...> Я хочу задать вопрос другого формата. <...> Скажите, кто из вас дублёр Путина: Вы или Прохоров?* (ток-шоу «Поединок», 26.01.2012). В данном примере выделим два обстоятельства. Во-первых, то, что В. Овсянников, говоря о политической деятельности С. Миронова, использует цветовые пары (красный – розовый, синий – голубой), первая из которых вполне оправдана: намёк на то, что Миронов принадлежит не к коммунистам, а к социал-демократам. Другая же цветовая пара используется исключительно для того, чтобы имя оппонента было встроено в один контекст с представителями нетрадиционной сексуальной ориентации, что, естественно, маркируется

отрицательно. Этот пример мы квалифицировали как приём наведения ложной ассоциации.

Во-вторых, вопрос («Скажите, кто из вас дублёр Путина: Вы или Прохоров?») используется адресантом в манипулятивной функции, так как подобная коммуникативная структура предполагает ответ-выбор из двух предложенных вариантов (А или В), исключая другие возможные. В пресуппозиции данного высказывания заложен следующий смысл: «Мионов является человеком, которого можно заподозрить в том, что он является подставным кандидатом». И естественно, что при любом ответе С.М. Миронова падает тень на его политическую репутацию.

Стоит отметить, что нарушение этической нормы может происходить и с помощью паралингвистических, не собственно вербальных, средств: интонации, позы говорящего и др. Так, в выпуске телевизионного ток-шоу «Исторический процесс» от 18.08.2011 один из участников команды Николая Сванидзе нарушил этическую норму именно таким образом. Вызывающие поза (сидел, развалившись на стуле, закинув ногу на ногу, раскинув руки) и интонация «звучали» гораздо красноречивее, чем собственно вербальная составляющая его выступления.

Резюмируя сказанное выше, подчеркнём, что речевая этика, играющая огромную роль в межличностной коммуникации, должна быть изучена с позиций прагмалингвистики, неориторики и культуры речи, и не только с точки зрения речевого этикета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Полонский А.В. Язык современных СМИ: культура публичного диалога // Мир русского слова. № 1. 2009. С. 62-63.
2. Сковородников А.П., Копнина Г.А. Модель культурно-речевой компетенции студента высшего учебного заведения // Журнал Сибирского федерального ун-та. Сер. Гуманитарные науки. Спецвыпуск «Культура речевого общения». № 2. 2009. С. 5-18.

3. Формановская Н.И. Речевой этикет в русском общении. Теория и практика. М., 2009.

Е.С. Кузнецова⁵

ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИЙ ИНТЕГРАЦИИ И КОГЕЗИИ В СЛОГАНЕ КАК ТИПЕ РЕКЛАМНОГО ТЕКСТА



The paper deals with slogans in commercial advertising in English. Slogans are considered the type of text in this article, it is shown how categories of the text can be realized in the advertising slogans. Examples of using such categories are illustrated. 300 advertising slogans have been analyzed for the survey.

Key words: advertising slogan, categories of the text, informativity, cohesion, integration.

Ключевые слова: рекламный слоган, категории текста, информативность, когезия, интеграция.

«Большой толковый словарь русского языка» С.А. Кузнецова определяет слоган как «запоминающуюся фразу, выражающую суть рекламной привлекательности товара, или лозунг, девиз, выражающий основную, существенную идею». Однако, в том же словаре слоган определяется как «яркая, но малосодержательная фраза». [Кузнецов. 1998]

Текст – одно из ключевых понятий гуманитарной культуры XX в., которое нашло свое применение в семиотике, структурной лингвистике, филологии, философии текста, структурной и генеративной поэтике. В толковом словаре Ожегова текст определяется как «Всякая записанная речь (литературное произведение, сочинение, документ, а также часть, отрывок из них)». [Ожегов, Шведова. 1949-1992.] В лингвистике текст рассматривается как внутренне организованная последовательность отрезков письменного произведения или записанной либо звучащей речи, относительно законченной по своему содержанию и строению.

⁵ Научный руководитель – к. филол. наук, доц. Е.Н. Белова.

И.Р. Гальперин дает следующее определение текста: «текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющие определенную целенаправленность и прагматическую установку». [Гальперин, 2007. С. 18] И.Р. Гальперин рассматривает текст как единицу языка, имеющую только ей присущие параметры и категории. Автор выделяет следующие категории, определяющие текст: информативность, завершенность, интеграция, сцепление, ретроспекция, проспекция, партитурность, континуум, глубина (подтекст), пресуппозиция, прагматика.

Рассматривая слоган как единицу текста, мы можем предположить, что слоган – это малоформатный текст. Малоформатный текст – есть текст обозримый и наблюдаемый в самых мелких деталях, обладающий такими важными характеристиками, как отдельность, интертекстуальность, прагматическая функциональность особого рода, формальная и семантическая самодостаточность, тематическая определенность и завершенность. Более того, у подобного рода текстов ясна их информативность, когнитивная подоплека – смысл его создания и реализованный в особой языковой форме итог создания в виде особого семантического пространства. [Кубрякова, 2001. С. 72-88.]

Таким образом, рекламный слоган как любой текст определяется как семантическими, так и структурными теми или иными грамматическими категориями. В разных жанрах и разных стилях данные категории взаимодействуют между собой по-разному. Все грамматические категории текста можно разделить на семантические и структурные. [Гальперин, 1977. С. 74] Информативность, глубина, прагматика, пресуппозиция – это семантические категории, а сцепление, интеграция, ретроспекция, проспекция, континуум и партиурность И.Р. Гальперин относит к структурным категориям. В нашей

статье мы рассмотрим, как в рекламном слогане реализуются категории связности (когезии) и цельности (интеграции).

Существует несколько подходов к рассмотрению категорий связности и цельности. Так, И.Р. Гальперин называет эти категории когезией и интеграцией соответственно. В рамках данного подхода, когезия – это «особые виды связи, обеспечивающие континуум, т.е. логическую последовательность, (темпоральную и/или пространственную) взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий и пр», а интеграция, «... понятие теории систем, означающее состояние связности отдельных дифференцированных частей в целое, а также процесс, ведущий к такому состоянию.» [Гальперин, 2007. С. 74]

Данные категорию по-разному реализуются в текстах. Связность текста проявляется через внешние структурные показатели, через формальную зависимость компонентов текста, а целостность текста – в связи тематической, концептуальной и модальной. [Валгина, 1998]

Рассмотрим, как реализуются категории связности и цельности в текстах рекламных слоганов. Согласно И.Р. Гальперину, в небольших по объёму текстах...когезия полностью обеспечивает интеграцию. В таких текстах связь и взаимообусловленность частей слишком очевидны, поэтому можно предположить, что в рекламном слогане интеграция обеспечивается средствами когезии. [Гальперин, 2007. С. 125]

В текстах рекламных слоганов наиболее часто встречаются грамматические средства связи. Например, в рекламном слогане компании Avis мы видим, что когезия реализована с помощью повторения местоимения *we* в каждом предложении: *We're No. 2. We Try Harder.* В слогане компании Kodak когезия реализована повторением глагола *share*: *Share moments. Share life.* в рекламном слогане компании Maybelline когезия реализуется с помощью повторения союза *maybe*: *Maybe she's born with it. Maybe it's Maybelline.* Данные средства когезии связывают два отрезка высказывания формально-грамматически и в то же время помогают передать содержательно-концептуальную информацию.

Помимо грамматических средств связи, в слоганах встречаются логические, ассоциативные, образные, стилистические и ритмико-образующие средства связи. Например, в слогане компании *Timex* “*It takes a licking and keeps on ticking*” можно выделить ритмико-образующие средства когезии. Логическая связь в рекламном слогане может быть выражена наречиями *when, where*, которые выполняют роль временных и пространственных параметров сообщения, которые придают событиям достоверность. Например, в слогане парка Disney: *Where dreams come true*, слогане пива Budweiser: *When you say Budweiser, you've said it all*, слогане почтовой службы Fedex: *When it absolutely, positively has to be there overnight..* Союз *because* наиболее часто встречается в рекламных слоганах, потому что выражает причинно-следственные связи. Данный прием эффективно побуждает покупателя к приобретению товара, потому что в рекламном слогане объясняется, почему нужно приобрести данный товар. Например:

Рекламный слоган компании L'Oreal- *Because I'm worth it*,

Рекламный слоган Massey Ferguson: *Because it's the journey and the destination*, Слоган Сити-банка: *Because the Citi never sleeps*,

Слоган компании Abbey National: *Because life's complicated enough*

Слоган компании Iceland: *Because mums are heroes*

Таким образом, мы пришли к выводу, что помимо грамматических средств связи, в слогане могут быть использованы логические и стилистические виды связи, выраженные с помощью союзов, местоимений, повторов, что позволяет достичь целостности текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. - 1-е изд: СПб., 1998. Режим доступа: <http://www.gramota.ru/slovari/dic>.
2. Валгина Н.С. Теория текста: Учебное пособие. М., 1998.
3. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. М., 2007.

4. Гальперин И.Р. Грамматические категории текста (опыт обобщения). Серия литературы и языка. Т. 36. № 6. 1977.
5. Кубрякова, Е.С. О тексте и критериях его определения / Е.С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика. Т.1.М., 2001. С. 72-88.
6. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь Ожегова. 1949-1992. Режим доступа: <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-34808.htm>

С.М. Катюхина⁶

ТРОПЫ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ЛОЛИТА»



This paper is about the functioning of tropes in the Nabokov's novel "Lolita". Here is an analysis of the most frequent tropes in the novel: a metaphor, catachresis, personification, epithets, simile and euphemism. The author of the paper looked what tropes are used to represent specific categories: portrait, landscape, the description of feelings, actions.

Key words: trope, Nabokov, imagery, metaphor, catachresis, an epithet, simile, personification, euphemism.

Ключевые слова: троп, Набоков, образность, метафора, катахреза, эпитет, сравнение, олицетворение, эвфемизм.

Набоков в России был не изучаем довольно долгое время. По одному его романы, начиная с семидесятых годов, проникали в советское государство. Как запрещенный писатель Набоков не мог получить в СССР широкое распространение, поэтому исследователи советского периода не интересовались его произведениями. Набоков изучается с точки зрения претекстов и интертекстов, т.е. сугубо литературоведчески, анализ стиля и языка присутствует в этих работах, но он вторичен. Это усугубляется тем, что часть англоязычных материалов не переведена или недоступна. Единично рассматриваются и риторические приемы, например, в статье П.Бицилли «Возрождение аллегии» или в статье М.А. Булавиной «Цветопись как художественный прием в романе

⁶ Научный руководитель – к. филол. наук, доц. А.А. Кузнецова.

Набокова «Подвиг»». Интерес к языку писателя растет. В. Набоков изучается плодотворно уже многие годы. Необходимость дальнейших исследований связана прежде всего с вопросами функционирования тропов в творчестве В. Набокова в рамках стилистической манеры писателя.

В нашей статье мы остановимся на особенностях употребления тропов в романе «Лолита» Владимира Набокова.

Открыв «Лолиту», мы невооруженным глазом обнаруживаем великое множество риторических приемов, в том числе тропов, которым посвящена наша работа. Владислав Ходасевич писал о Набокове следующее: «...Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приёмов, которые, точно эльфы или гномы, снуя между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют...» [Ходасевич, 1996. С. 230]. Кратко остановимся на дефинициях, употребляемых нами в статье. Образность мы определяем вслед за Г.А. Копниной и А.П. Сковородниковым как «такое эстетически значимое построение текста, которое посредством особого отбора и употребления языковых и речевых единиц порождает соответствующее авторскому заданию эстетическое переживание реципиента» [Копнина, Сковородников, 2003. С. 378]. Авторы выделяют следующие типы образности, на основании выбора языковых средств, с помощью которых этот образ создается:

- 1) нетропеическая – «соответствие речи авторскому заданию, достигаемое... посредством адекватного отбора и расстановки обычных языковых средств».
- 2) тропеическая – образность, основанная «на употреблении слов и выражений в переносном значении», т.е. тропов.

Дав необходимые определения, мы можем перейти к анализу тропов в романе В.Набокова «Лолита». Мы выявили некоторые особенно частые и яркие из них. Наиболее частотна в употреблении оказалась метафора. Повествование в романе ведется от первого лица, поэтому большинство метафор представлены в речи главного героя Гумберта Гумберта. Метафоры являются выразителями переживаний и мыслей героя, можно сказать, что они выражают его личность.

Например: «...мне же было тогда всего три года, и кроме какого-то теплого тупика в темнейшем прошлом у меня ничего от нее не осталось **в котловинах и впадинах памяти**, за которыми <...> **садится солнце моего младенчества...**» [Набоков, 1990. С. 20]. Или следующие слова Гумберта: «У зрительной памяти есть два подхода: при одном, искусно удаётся воссоздать образ **в лаборатории мозга**, не закрывая глаз...» [Набоков, 1990. С. 21]. Метафора также представлена в «дололитинских» воспоминаниях героя о своих юных «возлюбленных»: «Все это крайне интересно, и я допускаю, что вы уже видите, как у меня пенится рот перед припадком – но нет, ничего не пенится, я просто пускаю выщелком **разноцветные блошки счастливых мыслей** в соответствующую чашечку» [Набоков, 1990. С. 27]. Особый язык, каким Гумберт описывает свою историю, связан также и с тем, что он был преподавателем английского языка, т.е. владел им в полной мере. К этому присоединяется и форма повествования. Двойное название романа «Лолита, Исповедь Светлокожего Вдовца» - это автобиографическое произведение, написанное Гумбертом в тюрьме. Так он обращается к нам, читателям – «присяжным»: «*Экспонат Номер Первый представляет собой то, чему так завидовали Эдгаровы серафимы. <...> Полюбуйтесь-ка на этот клубок терний*» [Набоков, 1990. С. 19]. Это не просто письма из тюрьмы, Гумберт, завершая повествование, позиционирует свое творение, как книгу, т.е. это художественное произведение. В таком случае употребление тропов, в частности метафор, вполне очевидно и целесообразно. В начале романа Набоков вкладывает в уста Гумберта следующие слова: «*Можно всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы*» [Набоков, 1990. С. 19].

Катахреза как разновидность метафоры в «Лолите» Набокова создает наиболее яркие образы. Это несомненно поэтизирует прозу, но и делает ее более сложной для восприятия. О сложности слога говорит и сам Гумберт, создавая свою биографию: «*Можно всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы*» [Набоков, 1990. С. 19]. Вот какие примеры катахрезы мы встретили в тексте: «*Она находилась прямо в фокусе моего накаленного*

добела гнева» [Набоков, 1990. С. 180]; *«Надобно быть художником и сумасшедшим, игралищем бесконечных скорбей, с пузырьком горячего яда в корне тела»*. При этом частотны катахрезы, представляющие собой сочетание существительного с прилагательным: *«Весенний насморк с местным названием "кроличьей простуды" окрасил в огненно розовый цвет края ее презрительных ноздрей»* [Набоков, 1990. С.180]; *«Моя романтическая душа вся трясется от какого-то липкого озноба»* [Набоков, 1990. С. 55]. Для Набокова катахреза, как и метафора, является выразителем либо ярких положительных эмоций, либо глубоко отрицательных. Для описания людей он использует негативно окрашенные обороты, для воспоминаний и чувств – сложные и положительные в высшей степени. Также В. Набоков использует катахрезу в качестве приема, который показывает чувства Гумберта в разрыве с окружающим миром, т.е. чтобы обозначить попытки «проникнуть в героя»: *«Валерия продолжала говорить – в меня, скорее, чем со мной»* [Набоков, 1990. С. 34]; *«Как-то раз совершенная красotka в шотландской юбочке с грохотом поставила тяжеловооруженную ногу подле меня на скамейку, дабы окунуть в меня свои голые руки»* [Набоков, 1990. С. 28]. Гумберт, несмотря на все свое самолюбие, часто презрительно говорил о себе: *«Но ведь я всего лишь Гумберт Гумберт с целой выгребной ямой, полной гниющих чудовищ»* [Набоков, 1990. С. 48].

Часто Набоков обращается к олицетворению, которое призвано обратить внимание на пейзаж и предметы и сложить полную картину мира, окружающую Гумберта, картину, в которой Лолита – солнце, а все прочее дополнение к ней, но не иначе. В тексте представлены олицетворения, выраженные метафорическими определениями: *«жилистая и весьма преданная машина...»* [Набоков, 1990. С. 156]; *«...этот румяный холодильник»* [Набоков, 1990. С. 187]; *«...серый мертвый свитер...»* [Набоков, 1990. С. 234]; олицетворения, выраженные глаголами: *«...берег снова одевался бором по другой стороне западного очка»* [Набоков, 1990. С. 81]; *«...окаймленная папоротником тропка оглянулась на нас...»* [Набоков, 1990. С. 127]. Также в романе есть пример выражения олицетворения с помощью параллелизма: *«Он чиркнул спичкой, но оттого, что*

он был пьян, или оттого, что пьян был ветер, пламя осветило не его...» [Набоков, 1990. С. 116]. Мы нашли еще один способ, который обозначили как олицетворяющее сказуемое, выраженное именем: *«...мы наскоро обменялись жадными ласками, единственным свидетелем коих были оброненные кем-то темные очки»* [Набоков, 1990. С. 22]; *«Проволочная корзина была чрезвычайно щепетильна насчет принимаемого...»* [Набоков, 1990. С. 246].

Следующий рассмотренный нами троп – сравнение. Большое распространение получили здесь сравнения со сравнительным формантом «как». Например: *«Пожилые американки клонились надо мной, как Пизанские башни»* [Набоков, 1990. С. 20] или *«серые как матовое стекло глаза»* [Набоков, 1990. С. 181]. Чуть менее частотны конструкции с формантами «словно» и «как будто»: *«я почувал на щеке, словно теплое дыхание, ауру ее обнаженного плеча»* [Набоков, 1990. С. 119]; *«...он одну руку прижал ко лбу, а другой схватился за подмышку, как будто его ужалил шершень...»* [Набоков, 1990. С. 263]. Также в тексте представлены так называемые «творительные» сравнения и сравнения с формантами «похож» и «казался»: *«земнородные женщины, у которых груди тыквами или грушами...»* [Набоков, 1990. С. 26]; *«Сердце у меня забилося барабанным боем»* [Набоков, 1990. С. 58]; *«Она тогда смотрела на меня взглядом, похожим на серый мохнатый вопросительный знак»* [Набоков, 1990. С. 171] и *«усики над красной губой казались мокрой кляксой»* [Набоков, 1990. С. 209]. В романе сравнения несут в себе метафорические черты. Они производят довольно сильный эффект, благодаря своей яркости и участвуют в многоплановом изображении предмета.

В «Лолите» по частотности употребления с метафорой может соперничать эпитет. Наибольшее распространение получили эпитеты, выраженные прилагательным: *«...ее рука, сквозь песок, подползала ко мне, придвигалась все ближе, переставляя узкие, загорелые пальцы, а затем ее перламутровое колено отправлялось в то же длинное, осторожное путешествие...»* [Набоков, 1990. С. 22]; *«...он сливался с ее собственным бисквитным запахом...»* [Набоков, 1990. С. 24]; *«Я посмел погладить ее по ноге, по крыжовенным волоскам вдоль голени...»*

[Набоков, 1990. С. 49]. Эпитеты, которыми Набоков характеризует возлюбленных Гумберта, выражают лишь положительные эмоции. Воспоминания Гумберта освещены счастьем и любовью к ним. Также для их описания Набоков использует сложные эпитеты: «...и эта девочка с **наглаженными морем ногами** <...> с той поры преследовала меня неотвязно...» [Набоков, 1990. С. 24]; «Она <...> была **налита яблочной сладостью**» [Набоков, 1990. С. 60]. Окружающий же мир представляет для Гумберта нечто не особенно притягательное и светлое, это касается и людей, и предметов. В этих случаях автор использует не одиночные эпитеты, а цепочки: «**На другой день астматическая женщина, размалеванная, говорливая, пропитанная чесноком** повела меня в свое собственное, по-видимому, обиталище...» [Набоков, 1990. С. 31]; «...мы покинем этот **пересохший, воспаленный, свербящий город**...» [Набоков, 1990. С. 214]. Цепочки эпитетов создают предметно-чувственное ощущение, из чего складывается многоплановая изобразительная картина. Отдельную категорию составляют тропы, описывающие всех женщин в романе. Гумберт не скрывает свое отвращение к женщинам, которые давно пережили возраст нимфеток: «**переваливающаяся со мной рядом Валерия** начинает энергично и безмолвно **трясти своей болоночной головой**» [Набоков, 1990. С. 34]; «...но она уже отступила к своему половичку рядом с **тюленеобразной маменькой**...» [Набоков, 1990. С. 46]. Также Набоков использует окказионализмы в качестве эпитетов: «дом был еще **безлолитуен**» [Набоков, 1990. С. 62]; «**моя долорозовая голубка**» [Набоков, 1990. С. 54].

Также нельзя не сказать об эвфемизмах, присутствующих в романе. Цель их использования вполне очевидна и объясняется их функцией – замещением неуместных слов. Надо сказать, что в романе нет откровенных сцен и вульгарных слов. Однако же Набокова обвиняли в безнравственности, антиамериканизме и чуть ли не порнографии. «Лолиту» отказывались публиковать в Америке. Многие вопрошали: «Почему мы должны читать о маньяке?». В предисловии к американскому изданию Набоков совершенно четко объясняет каждый из этих моментов. Он говорит следующее: «...не менее справедливо будет сказать, что в

наши дни «порнография» означает бездарность, коммерческую прыть и строгое соблюдение клише», некоторые читатели «ждали нарастающей серии эротических сцен; когда серия прекратилась, чтение прекратилось тоже» [Набоков, 1990. С. 271-272]. Таким образом даже слова, связанные с физиологией человека, заменяются Набоковым и не могут свидетельствовать о скабрёзности романа. Например: «...я, великодушно готовый ей подарить все <...> - давал ей *держат* в неловком кулачке *скипетр* моей страсти» [Набоков, 1990. С. 24]; «*Ее коричневая роза* на вкус отзывалась кровью» [Набоков, 1990. С. 211]. Мы выделили в романе использование нетипичного средства эвфемизации - поэтическое слово, которое в большей степени, чем остальные средства работает на создание ярких образов: «...малейшего нажима было достаточно, чтобы *разразилась райская буря...*» [Набоков, 1990. С. 60]; «...*огненный хаос* уже *поднимался во мне до края*» [Набоков, 1990. С. 66]. Все эвфемизмы, представляющие собой «поэтическое» слово, носят метафоричный характер, из чего мы делаем вывод, что в данном случае эвфемизм функционирует в романе как разновидность метафоры, наделенная дополнительной функцией «маскировать» неуместные слова.

Подытоживая все вышесказанное, хотелось бы добавить, что тропы участвуют в формировании элементов текста. Как уже говорилось ранее метафора, катахреза как разновидность метафоры, эпитеты и сравнения работают на портрет. В зависимости от того, чье описание создает автор, использованы те или иные виды тропов: светлые и теплые для портретов «возлюбленных» Гумберта, при чем как для внешних, так и для психологических; сухие и нелестные для всех прочих, противных Гумберту людей, особенно женщин. Также эпитеты, сравнения и олицетворения использованы для создания пейзажа. Избирая данные тропы, Набоков отталкивается от настроения и воспоминаний Гумберта. Чем лучше он себя ощущает, тем краше выглядит для него окружающий мир. Это же касается бытовых деталей. В основном со счастливым детством Гумберта связаны только яркие описания. Физические действия не часто принимают форму тропа, однако мы говорили о них в связи с использованием

метафоры и сравнения. Особенно ярко это проявляется в сравнениях: взгляд, жест, движение «прелестной девочки» для Гумберта не просто прелестны, они волшебны. И, разумеется, самое главное для чего все эти тропы использованы Набоковым – это изображение чувств. При чем интересно то, что вкладывая текст романа в руки Гумберта, автор таким образом делает его центральной фигурой романа, хотя для Гумберта в центре только его любимая. Но описанные чувства принадлежат только главному герою, соответственно только они созданы с помощью тропов. Конкретно-предметная лексика в романе передает конкретно-чувственные впечатления (зрительные, слуховые, осязательные).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Емельянова О.Н. Метафора // Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / под ред. А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. М., 2003. С. 325-327.
2. Емельянова О.Н. Олицетворение // Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / под ред. А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. М., 2003. С. 529-530.
3. Набоков В. Лолита. М., 1990.
4. Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) // Лолита. М., 1990. С.269-275.
5. Петровский М. Олицетворение // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. М., 1925. Т.1. С. 532-534.
6. Петровский М. Сравнение // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. М., 1925. Т.2. С. 860-862.
7. Петровский М. Эпитет // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. М., 1925. Т.2. С. 1118-1121.
8. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М., 1976.

9. Сковородников А.П., Копнина Г.А. Образность // Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник / под ред А.П Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. М., 2003. С. 377-378.
10. Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого. М., 1925.
11. Ходасевич В. О Сирине // Собрание сочинений: В 4 т. М., 1996. Т.2.
12. Шор Р. Катахреза // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 5. М., 1931. С. 158—159.

Е.С. Грищева



ЭЛОКУТИВНАЯ СИСТЕМНОСТЬ ТРОПЕЙЧЕСКОЙ ЛЕКСИЧЕСКОЙ И ГРАФИЧЕСКОЙ ОККАЗИОНАЛЬНОСТИ

In the article the author examines structural-semantic and functional specificity of tropeic lexical and lexical-graphic occasionalism, that is occasionalism-tropes and occasionalismes composed of tropes. the author postulates that elocutive system of occasionalism is realized in occasionalism-tropes and occasionalism-figures, shows that the structure and functions of occasional tropes in whole are like to peculiarities of the usual. language material shows that graphic occasionalism is presented often such tropes as graphic metaphor and graphic simile. the article is done on the material of speech units of art and journalistic discourse, of language of the advertising.

Key words: lexical occasionalism, graphical occasionalism, tropeical occasionalism, occasional metaphor, occasional metonymy, occasional epithet, occasional simile, occasional periphrasis, graphical metaphor, graphical simile.

Ключевые слова: лексический окказионализм, графический окказионализм, тропейческая окказиональность, окказиональная метафора, окказиональная метонимия, окказиональный эпитет, окказиональное сравнение, окказиональный перифраз, графическая метафора, графическое сравнение.

Окказиональность (шире – неологизация – процесс появления новых явлений языка/речи) активно изучается в нескольких аспектах:

словообразовательном, лексикологическом, лексикографическом, стилистическом, когнитивном, психолингвистическом, культурологическом и других.

В настоящее время многими лингвистами признается изоморфный характер окказиональности: предпринимаются попытки исследования окказиональности фонетической, грамматической, графической, однако под пристальным вниманием до сих пор остается окказиональность лексическая как наиболее яркое средство речевого воздействия. В последнее время активизируется интерес лингвистов к так называемым «визуальным», или графическим, окказионализмам. Как средство формирования прагматики языка СМИ, в том числе рекламы, графические новации рассматриваются в работах Д.В. Гугунавы, Е.А. Земской, В.П. Изотова, С.В. Ильясовой, Б.В. Кривенко, Т.В. Поповой, Т.И. Суриковой, А.Р. Сухорукова и др., в качестве приметы идиостиля того или иного автора названное средство изучается Н.А. Николиной, Н.Г. Бабенко, О.Г. = Артемовой и др.

Задача данной публикации – рассмотреть с точки зрения элокутивной системности особенности фигуральной (тропеической) лексической и графической окказиональности в художественном и публицистическом дискурсе. Представляется целесообразным аспект, изучающий окказиональность с точки зрения элокутивной организации (как средства формирования тропов и стилистических фигур), называть элокутивным. В данном материале особенности окказиональных тропов рассмотрены на примере собственно лексических (лексико-словообразовательных) и графических окказионализмов, хотя семантические окказионализмы (единицы, возникающие в результате процессов семантизации) также могут носить тропеический характер.

Источником языкового материала послужили лексические и графические окказионализмы, полученные методом сплошной выборки из художественных произведений писателей и поэтов XX – н. XXI веков, из контента российских и региональных СМИ: газетно-публицистических текстов и телевизионных программ различной жанровой специфики, рекламы, а также единицы номинации различных городских объектов.

Тропеическую окказиональность можно определить как способность окказионализмов, в большей степени лексических, формировать тропы как лексемы или обороты речи, содержащие перенос наименования с одного предмета на другой с целью создания изобразительно-выразительного высказывания. Такие окказионализмы в силу своей специфики являются более образными, привлекающими и удерживающими внимание адресата, а, значит, и прагматически яркими по сравнению с нефигуральными единицами.

Лексическая окказиональность традиционно реализуется на уровне слова в лексико-словообразовательном (собственно лексическом) и семантическом типах. Графическую окказиональность интерпретируем широко: *графические* инновации – это любые отступления от графической, орфографической, пунктуационной нормы языка, это маркирование той или иной языковой/речевой единицы при помощи различных графических средств, ведущее либо только к новой (оригинальной) визуализации лексем, либо еще и к созданию окказиональной лексемы с новой семантикой.

С учетом соотнесенности лексических и графических окказионализмов с тропо-фигуральными средствами можно говорить о двух разновидностях новаций: окказионализмах-тропах и окказионализмах-фигурах.

Некоторые исследователи, например, В.П. Москвин постулируют мысль о том, что тропеический и фигуральный характер могут иметь и графические инновации. Исследователь приводит примеры графических элокутивных средств (графической метафоры, графического сравнения, графической зевгмы, графической градации и др.), которые выступают в качестве средств создания графической экспрессивности: *П@УТИН@* (название компьютерного центра), *CRE\$U\$* (имя сказочного богатырского царя), *ROT\$HILD*. Знак \$ является здесь двуплановым по своему содержанию: в первом (основном) своем плане он функционально равнозначен букве S; в буквальном (фоновом) плане – является символом доллара, денег, богатства [Москвин, 2007. С. 212].

Языковой материал показывает, что окказиональные единицы тропеического характера можно соотнести со всеми известными общеязыковыми тропами.

Окказиональный эпитет – художественное определение, в основе которого лежит окказионализм. К.В. Голубина, исследуя когнитивные механизмы эпитета, говорит о том, что в основе эпитета чаще всего лежит метафора, реже – метонимия. Она приводит примеры и метафтонимических эпитетов, совмещающих метафорические и метонимические признаки [Голубина, 1998]. Наш языковой материал отражает следующие модели создания окказиональных эпитетов, характерные для художественного и публицистического дискурса: А. Гипертроп *эпитет + метафора*: (1) *Невоплощаемую воплотив/ В серебряно-лунящихся сонатах... (И. Северянин. Бетховен)*. (2) *Развевался и флаг партизанский,/ И французский, и англитский был,/ И зебрастый американский... (Е. Евтушенко. Итальянские слезы)* – троп создает образ, выражает эмоциональное отношение и характеризует предмет. (3) *И алошарая вершина/ Светла венком стеклянной проседи (В. Хлебников. Город будущего)*. Б. Гипертроп: *эпитет + метонимия*. (1) *...протянула какой-то их фрукт... как из бабьих жалетельных рук (Е. Евтушенко. Итальянские слезы)* – метонимический эпитет создает образ, выражает эмоционально-оценочное отношение, характеризует предмет. Образность усиливается за счет конвергенции (последованности тропов) (эпитет *бабьи* + метонимический эпитет *жалетельные*). (2) «...*SMSнутые* подростки...» (*АиФ. № 49.2004*) – *SMSнутый* – часто отправляющий SMS сообщения. На первый план выступают функции выражения эмоционального отношения и характеристики. (3) *Из приморской глуши куронатчатой... (И. Северянин. С озер незамерзших)* – функции создания образа и характеристики предмета.

Окказиональная метафора – это троп, основанный на сходстве (в широком смысле) между отражаемыми реалиями и имеющий в составе окказионализм. Такие единицы, как отмечает Н.В. Черникова, возникают с целью эмоционально-экспрессивного обновления лексики [Черникова, 1998. С. 10].

Анализ языкового материала позволяет констатировать, что окказиональные метафоры представлены тремя основными разновидностями: собственно окказиональная метафора, олицетворение и антиолицетворение [термин принадлежит И.В. Пекарской. Пекарская, 1997. С. 61-63]. (1) *Потом дождь участился, помельчал и наклонно **забисерил** в окна, скрыв простор* (Ю. Нагибин. Меринга). (2) *Мутная, затянутая пленкой вода не отражала неба и потому чужда была переливам сини и золота, разве что слегка **радужилась** у гранитных берегов* (Ю. Нагибин. Пик удачи). В приведенных иллюстрациях собственно окказиональные метафоры, основанные на сходстве способа представления действий. Собственно окказиональные метафоры могут носить фразеологизированный характер (3) – *Поднимайся, братан! – предложил ему Север дружелюбно. – **Хватит болта гонять*** (Д. Щербаков. Нимфоманка: рабыня крутых) – *Болта гонять* = бездельничать. (4) *Режиссура Коршуноваса «огнеликая», строгая, без признаков этического пафоса...* (МН. Янв.-фев.2002). (5) *Не орудовский красный кирпич, – свастика, символ мирового зла, **паучилась** перед ним* (Ю. Нагибин. Гибель пилота). В примерах (4, 5) представлены окказиональные олицетворения. (6) *Огромный полуметровый угорь выметнулся из воды и рухнул на мосток возле самых ног Валькова. Он **спетлил** тело и рванулся вперед к другому краю плотины* (Ю. Нагибин. На тихом озере). (7) *Петра Владимировича просто ненавидеть стала, если, не дай бог, с ним в магазине сталкивалась, меня аж **крючило*** (Д. Донцова. Любимые забавы папы Карло) – метафоры-антиолицетворения.

Окказиональные метафоры, как и любые другие, в контексте сохраняют свои функции тропа: создание образа (1, 2, 5, 6); создание образа и выражение эмоционального отношения (3, 6); создание образа, выражение эмоционального отношения и характеристика (4).

Значительная часть нашего языкового материала представлена примерами графической метафоры. *Дело о **пираМММиде*** (РГ. 17.01.2011). *СОЧИНение* (АиФ на Енисее. № 9. 2011) = о строительстве объектов олимпийских баталлий. *€стественный отбор* (110 миллиардов спасут экономику Греции...) (РГ.

04.05.2010). Где бы **поШАРить?** (АиФ. № 31. 2002) = боулинг. Механизмы возникновения метафорического образа в графических метафорах в целом сходны с принципами обычных метафорических переносов. Двуплановость содержания графической метафоры реализуется через взаимодействие ассоциативных полей неких двух объектов метафоризации, при этом с помощью графических маркеров актуализируется какой-то из двух релевантных в лексеме смыслов. Различные графемы (символы) создают двойной образ предмета (в лексеме **прираМММида** МММ – как бы вершина пирамиды и название компании финансовой пирамиды «МММ»; **€естественный €** – буква Е и знак евро – символ денег, богатства).

Окказиональная метонимия – это троп, основанный на смежности (связи) между отражаемыми реалиями и имеющий в составе окказионализм. В основе метонимического переноса, как известно, лежат когнитивные механизмы, связанные с законом языковой экономии. (1) *С Димкой я живу шесть лет в гражданском браке. Сначала снимали дешевую «молодоженку» (Моя семья. 10.09.2004)* – квартира для молодоженов. (2) *Вот и открываются по Москве «стриптизовки». Ой, извините, – «эротические шоу» (МК. 21.07.2003).* Номинация осуществлена по связи *заведение ↔ его специфика*. Модель подобных метонимических переносов Н.В. Черникова определяет так: *объект – другой объект, содержащий первый объект* [Черникова, 1998. С. 19]. (3) *Вырванный из привычья, он обрел свободу.* (Ю. Нагибин. Пик удачи). Перенос по формуле *часть ↔ целое*: привычная сторона жизни (*единичное*) – привычная жизнь (*целое*) – синекдоха. Синекдоха наблюдается и в иллюстрации (4) *Невыносимая левость бытия (АиФ. № 32.2005).* – Левая политическая ориентация (*часть жизни*) – левость бытия («левая» *целая* (вся) жизнь). (5) *Стала пить, дуреха. К маме бы ей, / А она дымила «мальбориной» (Е. Евтушенко. Случай в Барнаульской гостинице)* – сигарета марки «Мальборо». (6) *«Властаризация» давно и прочно вошла в городскую практику (Взгляд. 10.03.2004)* – распространение на территории города магазинов «Власта». В примерах (5, 6) перенос по принципу: *род ↔ вид*. (7) *Но попался мне сосед до того скулежный, на себя, на белый свет, – просто невозможный (Е. Евтушенко. Бляха-муха).* – Скулежный – тот, который скулит:

человек, обладающий данным свойством. *Скулежный характер ↔ скулежный человек*. Т. е. перенос по принципу: «*имеющий определенное свойство (о человеке) ↔ свойственный подобному человеку, выражающий такие свойства*» [см., например: Современный русский язык, 2001. С. 212].

Окказиональные метонимии в контексте также сохраняют свои тропеические функции: создание образа (5, 6); создание образа и выражение эмоционального отношения (3); создание образа, выражение эмоционального отношения и характеристика (1, 2, 4, 7).

Окказиональный перифраз – двух и более компонентные окказиональные словосочетания, представляющие собой речевой описательный оборот, заменяющий узуальное слово. При этом перифраз не просто тождественен узуальному слову, а «...всегда содержит в себе указание на некоторый новый по сравнению с лексическим наименованием признак. Этот признак в перифразе играет роль основания перефразирования» [Базарская, 1988. С. 11]. (1) *Первые выезды на природу для ребенка из «каменного мешка» – стресс (Взгляд. 05.08.2004)*. – *Каменный мешок* = панельный дом. В речевом перифразе за счет окказиональной сочетаемости лексема *мешок* приобретает дополнительные семы: «из твердого материала», «замкнутое вместилище», которые не входят в сигнификативное значение слова. Ср.: *Мешок* – «сделанное из мягкого материала вместилище для сыпучих тел, для различных мелких предметов» [Ожегов, 1992. С. 363]. Расширение лексической сочетаемости ведет, по сути, к утрате (нивелировке) отдельных узуальных сем, актуальных в значении данного существительного.

Как показывает языковой материал, за счет включения узуального слова в окказиональное словосочетание происходит не только расширение значения первого, но и наделение его дополнительными коннотациями. *В Россию прибыли рогатые французженки (...950 отборных французских телок)* (Взгляд. 03.03.2003). Образность данного перифраза усиливается за счет эффекта обманутого ожидания.

Окказиональному перифразу в художественном и публицистическом дискурсе также свойственны функции тропа.

Окказиональная антономасия – троп, основанный на окказионализме и включающий, по нашему мнению, как замену нарицательного имени собственным при обозначении человека, так и замену именем собственным какого-либо типичного связанного с ним явления. (1) *От разнообразных «анишлагов», «кривых зеркал», «юморин» и прочих петросянов тошнить стало даже патологических любителей подобной веселухи (Взгляд. 13.01.2005).* Функция создания ироничности высказывания усиливается за счет конвергенции (в данном случае следовании названных тропов друг за другом). Кроме того, обыгрывается расширение значения слова *петросяны*, при котором данная лексема уже не индивидуализирует предмет, а называет класс предметов. (2) *Весь чечнями, как шершнями, поискусан, оробел (Е. Евтушенко. Две снежинки).* Данная антономасия позволяет создать живой образ, актуализировать качественное наполнение данной лексемы. (3) *Я в детстве шикарно рыдал, ниагарно, всю притворялся – отнюдь не бездарно... (Е. Евтушенко. Поздние слезы)* – как река Ниагара. Окказиональная антономасия представляет собой имплицитное сравнение (*рыдал, как Ниагара*), что усиливает ее выразительность и позволяет актуализировать параметрическую сему в значении слова (*большая, сильная река*).

Окказиональное сравнение – троп, основанный на установлении черт сходства между предметами: два похожих предмета сравниваются в одном контексте; такое сравнение содержит окказионализм. В анализируемом языковом материале тропы-сравнения немногочисленны и не отражают многих традиционных способов формирования сравнения: обороты со сравнительными союзами, конструкции со сравнительной степенью наречия, существительные в творительном падеже и др. Окказиональные сравнения, как правило, эксплицитованы (1) сравнениями-сопоставлениями: *Апрель-мокрель дымит, / Играет в чет и нечет... (Г. Ворошилов. Апрель)* и (2) оборотами с эллиптированными союзами: *Женщина, ты – семиструние, / Женщина, ты –*

семиветрие (Е. Яночкин. *Женщина*). А имплицитные сравнения представлены традиционными метафорическими переносами.

В графических сравнениях в роли компаратора и компаранта выступают какие-либо изображения, похожие по форме на буквы, а потому заменяющие их (такой способ образования графических лексем рассматривает Д.В. Гугунава, называя его идиографией). Так, в рекламе водки «Мягков» вместо «ь» в слове «*Мальчишник*» графическое изображение бутылки, и слоган «*Мальчишник. Символ мягкости для приятных поводов*». В рекламе снаряжения для туризма, альпинизма, активного отдыха в слове «*СНАРЯЖЕНИЕ*» вместо буквы «А» изображена палатка, над ней облака. В названном примере репрезентован как бы целый сюжет: рисунок палатки, облаков над ней как символ отдыха.

Чаще всего в графических сравнениях рисунок предмета и буква, которую он заменяет, подобны именно по форме. *ЗВЕРОВОЙ. Оружейный салон*. Первая в слове графема «О» изображена в форме мишени. *ЕВРОИНТИМ. Магазин для взрослых*. Вместо буквы «О» в названии обозначены знаки ♀♂, как бы накладывающиеся друг на друга, при этом визуально они не только воспринимаются как символы, заменяющие графему и одновременно обозначающие мужское и женское начало, но и как два лежащих рядом кольца, что в свою очередь, является символом некоего союза двух людей.

Языковой материал показывает, что механизмы графической метафоризации и графического сравнения в целом сходны, что обуславливает необходимость их дальнейшего детального изучения.

Окказиональная гипербола традиционно троп преувеличения, в составе которого окказионализм. (1) *Чтоб тебе стать всеглобально известным,/ Мальчик мой, вынь свое сердце из ножен!* (В. Высоцкий. *Смерть Клавдия*). (2) *Я домой возвращаюсь, преисполнен восторга, преисполнен сознания,/ Что она звездоносна, неиссячна эта питьевая вода!* (И. Северянин. *Купанье звезд*). (3) *Там были церкви златоглавы/ И души хрупотней стекла* (И. Северянин. *В пути*). (4) *В тот миг принимали иначе мы/ И всю внепредельность/ И то, что дано нам в удел* (Г. Ворошилов. *А звезды...*). (5) *...в двадцать первый протиснись,*

протырюсь,/ где беспаспортность и беспартийность,/ бесправительственность на земле (Е. Евтушенко. Двадцать первый век). В приведенных примерах гипербола преувеличивает: (1) – масштабы известности; (2) – свойства воды; (3) – качество душ; (4) – размеры земли; (5) – степень анархичности земной жизни. В примере (3) на гиперболу накладывается сравнение, а в (4) примере гипербола вступает в отношения контаминации с олицетворением, что придает тропу бóльшую образность. Гипербола выполняет следующие функции в данных иллюстрациях: создание образа (1, 4); создание образа, выражение эмоционального отношения и характеристика (2); создание образа, характеристика (3); создание образа, характеристика и выражение эмоционального отношения (5).

Таким образом, можно утверждать, что тропеичность окказионализмов разнообразна в своих проявлениях и, как правило, контекстуально полифункциональна, кроме того, окказионализмы-тропы и окказионализмы в составе тропов имеют свои структурно-семантические особенности

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базарская Н.И. Вторичная номинация в системе языковых знаков: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Саратов, 1988.
2. Голубина К.В. Когнитивные основы эпитета в художественном тексте (на материале англоязычной художественной прозы): автореф. дисс. ...канд. филол. наук. М., 1998.
3. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. Ростов н/Д., 2007.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю Толковый словарь русского языка. М., 1992.
5. Пекарская И.В. Об изобразительных и выразительных особенностях метафоры как актуализатора прагматики высказывания //

- Синтаксическая семантика: проблемы и перспективы. Орел, 1997. С. 61–67.
6. Новиков Л. А., Зубкова Л.Г. и др. Современный русский язык: учебник: Фонетика. Лексикология. Словообразование. Морфология. Синтаксис. СПб., 2001.
7. Черникова Н.В. Аспекты изучения семантических неологизмов: Учебное пособие к спецкурсу. Мичуринск, 1998.

Е.И. Калинина⁷

РЕЧЕВАЯ СВОБОДА КАК ОСНОВА КОНСТРУИРОВАНИЯ Я-ОБРАЗА В ЛИЧНОМ ДНЕВНИКЕ



The article deals with a private diary as a speech genre. The main obligatory component which exists in every diary is author's self that is being constructed by a diarist no matter how aware he or she is of that. The freedom that is supposed to be possessed by a diarist on different levels provides an author with a good opportunity to express him or herself. The choice of subject matter, language units and composition made by diarists can contain much information about them and contributes to an image of an author even more than direct self-description.

Key words: diary, communicative purpose, speech genre, the self.

Ключевые слова: дневник, речевой жанр, коммуникативная цель, Я-образ.

Дневник как речевой жанр представляет собой уникальный лингвокультурный и социокоммуникативный феномен. Его уникальность заключается, прежде всего, в разнородности текстов, считающихся дневниковыми, что позволяет исследователям усматривать элементы ведения дневников во многих сферах человеческой жизни. К.С. Пигров, исследующий феномен личного дневника с философских позиций, отмечает, что «в некотором роде все формы человеческой активности – это дневник в широком смысле слова» [Пигров, 2008. С. 65]. Лексема *diary* прочно вошла в язык и употребляется для

⁷ Научный руководитель – д. филол. наук, проф. А.В. Колмогорова.

наименования различных коммуникативных явлений: это и колонка в периодическом издании, и ежедневник, и книга регистрации посетителей отеля, и собственно, личный дневник. Такое разнообразие значительно осложняет задачу типологии дневниковых текстов, делая поиск универсального основания классификации проблемным. Однако следует признать, что не все жанровые разновидности дневникового дискурса занимают одинаковое место в культуре и коммуникации, многие из форм являются деривативными и, как следствие, периферийными.

Главной чертой (она же – жанровая доминанта), объединяющей разные типы дневников, является центрирование информации вокруг субъекта – автора дневника, что приводит к конструированию Я-образа, которое неизбежно происходит в дневнике как эго-тексте: тексте о себе и для себя. Однако стратегии построения Я-образа в дневниках разного типа значительно разнятся в зависимости от характера взаимодействия автора с адресатом, что, в свою очередь, влияет на противопоставление жанров друг другу по признакам «фатика – информатика», «публичность – интимность», «риторичность – нериторичность». В данной статье мы остановимся на рассмотрении особенностей конструирования Я-образа в личном (интимном) дневнике, то есть дневнике, адресатом которого является сам автор. Настоящее исследование проводится на материале личного дневника Рейфа Нёвилля, юного офисного клерка, проживавшего в Англии в XIX веке.

Личный (интимный) дневник как объект исследования находится в сфере интереса многих гуманитарных наук: источниковедения, психологии, лингвистики, культурологии, литературоведения, философии. Столь пристальное внимание к данному жанру свидетельствует о его значимости в культуре, что, например, отражено в определении дневника как культурной практики [Dijk, 2004]. А. Понсонби связывает появление личных дневников с эволюцией в психологии и с интеллектуальным развитием общества [Ponsonby, 1923. С. 4]. Отношение же к личному дневнику остаётся амбивалентным. С одной стороны, психологи и философы [Пигров, 2008; Рейноутер, 1998], изучающие дневники,

сходятся во мнении о полезности ведения дневников, признавая эту технику важным условием развитого самосознания, которое в свою очередь, является неотъемлемой частью личности. «Здесь случается самосознание», – пишет К.С. Пигров о пространстве дневникового текста [Пигров, 2008. С. 69]. Самосознание (под которым понимается совокупность представлений о себе, включающая их оценку) словно навязывается автору дневника, оно как вид психической деятельности (не всегда осознаваемой авторами) имеет место в любом дневнике и, вероятно, является тем самым мотивом, который побуждает человека приниматься за его ведение. С другой стороны, некоторые лингвисты говорят о пренебрежительном отношении к дневникам со стороны самих авторов. Р. Барт упоминает о неразрешимом сомнении в ценности того, что пишется в дневнике, которое мешало ему самому начать вести дневник [Барт, 2002. С. 249]. Пренебрежительное отношение к дневниковым текстам («чтобы потом прочитать и посмеяться над собой») подтверждает тезис о непонимании авторами роли своих текстов в личностном становлении, которое и определяется развитостью самосознания (ценность содержательного наполнения, о которой говорит Р. Барт, всё же остаётся весьма спорной).

Самосознание, с которым ассоциируют ведение дневника, становится возможным благодаря процессам рефлексии. Рефлексию можно рассматривать как жанровую доминанту в плане содержания личного дневника. В той или иной степени все дневниковые записи рефлексивны, поскольку представляют собой субъективный взгляд на мир и на себя. Сам факт упоминания того или иного события в дневнике уже является своего рода рефлексией. Результатом рефлексивной деятельности является Я-образ, конструируемый автором на страницах своего дневника. Дневник как способ фиксации своего Я рассматривает, к примеру, голландская исследовательница Х. ван Дейк [Dijk, 2004]. Я-образ, создаваемый в дневнике, не всегда всецело находится во власти автора. В этом отношении особый интерес представляют личные дневники «простых людей», не профессиональных писателей, умело владеющих техникой вербализации мыслей, и не политиков, пытающихся произвести впечатление на

аудиорию, именно в интимном дневнике простого человека лучше всего прослеживается связь языка и сознания, функционирование живого языка. Не имея интенции управлять впечатлением о себе, авторы личных дневников не ограничены в свободе самовыражения.

Автор рассматриваемого в данной статье дневника – Рейф Нёвилль – приступает к его ведению в 15 лет – в возрасте, когда вопросы самоопределения встают наиболее остро. Имеющийся в нашем распоряжении материал охватывает временной промежуток с 1859 года по 1865 (15-летний подросток за это время успел превратиться во взрослого 22-летнего юношу), а значит, анализ записей дневника может помочь увидеть, как проходил процесс личностного становления Рейфа, что сказалось и на характере записей. Если записи первых лет выглядят довольно примитивными (был там-то, ходил туда-то, видел то-то), то записи 1865 года являются более объёмными и содержат размышления и анализ событий и фактов из жизни автора.

Поскольку степень стереотипности текста в речевом жанре личного дневника довольно низкая, речевые особенности того или иного дневника во многом детерминируются личностью автора, что, в свою очередь, обязывает исследователя обращать внимание на субъективные признаки продуцента текста, влияющие на его речевое поведение. Л.Н. Летягин называет избирательность основой самоопределения жанра [Летягин, 2008. С. 62], выбор принципов построения записей, их содержания, а также языковых средств всецело зависит от продуцента текста. Абсурдным было бы предположить, что авторы ориентированы на текст-образец, скорее, они продуцируют свой текст, опираясь лишь на свои интуитивные представления о личных дневниках.

Проявления коммуникативной жанровой свободы при этом могут быть довольно разнообразны. Первый свободный выбор, осуществляемый автором, – это само решение начать вести дневник, которое является добровольным и не навязанным извне. Принявшись за дневниковую деятельность, автор сталкивается с необходимостью принять несколько важных в отношении речевого жанра решений: как писать, о чём писать, как это оформлять.

Например, принято считать, что записи в дневнике должны быть датированы, однако, формат записи дат (наблюдаются и случаи их полного отсутствия) может значительно варьироваться. Рейф Нёвилль не демонстрирует определённости в решении этого вопроса: в его дневнике мы встречаем как полные записи дат (*Saturday Jany 1st., Mar. 25. Monday afternoon.*), так и редуцированные до наименования дня недели (*Tuesday.*). Особо следует отметить записи, содержащие оценку прошедшего дня (*Good Friday*), когда уже по формату записи даты можно сделать вывод об эмоциональном состоянии пишущего.

V. Evans и M. Green отмечают, что отбираемые нами языковые единицы содержат информацию как о нашем отношении к другим людям и ситуации, в которой мы находимся, так и к самим себе [Evans, Green, 2006. С. 11]. Таким образом, для читателя (когда в его роли не выступает сам автор) дневник являет собой код, который нужно разгадывать, чтобы реконструировать Я-образ автора и его индивидуальную картину окружающего мира, соответственно, чтение дневника требует от читателя наличия определённых умений.

В качестве признаков, определяющих речевое поведение автора, могут выступать его возраст, гендер и социально-территориальная принадлежность. Вышеперечисленные признаки, прежде всего, оказывают влияние на содержательное наполнение дневника. Так, Рейф Нёвилль на одной из первых страниц своего дневника отмечает:

(1) I fired a gun for the first time in my life altho' I am nearly 16.

Я стрелял впервые в жизни, хотя мне почти 16.

Огнестрельное оружие как тема для обсуждения характерна для представителей мужского пола, поэтому подобная запись в дневнике не кажется особенной, тогда как схожая запись в женском дневнике воспринималась бы совершенно иначе.

Людям свойственно ассоциировать себя с определёнными социальными ролями, восприятие себя вне социума невозможно, именно статусно-ролевая идентификация является доминирующей составляющей Я-образа человека. На

первый план выступают роли, занимаемые человеком в иерархии семейных взаимоотношений, поэтому не представляет трудности реконструировать семейную ситуацию Рейфа Нёвилля: отец (46 упоминаний в дневниковых записях), мать (25), сестра Изабель (26).

Основные темы записей в дневнике Рейфа – девушки и развлечения, реже встречаются рассказы о семейных делах и проблемах со здоровьем (как своих, так и своих родственников и знакомых), эти темы служат основой для восприятия себя и своей роли в социально-коммуникативном пространстве, окружающем автора. Обладая свободой в отборе фиксируемой в дневнике информации, автор отдаёт предпочтение приятным для себя темам. Рейф видит себя, прежде всего, как молодого человека, находящегося в поиске спутницы жизни, на страницах его дневника упоминаются имена различных девушек, по поводу каждой из которых он высказывает своё мнение, которое чаще всего сводится к оценке внешних данных.

(2) Present was a very scrumptious sort of girl called Amy Abotson, about 5.11 high, very well made and pretty, also.

Присутствовала и великодушная девушка по имени Эмми Эботсон, около 5.11 ростом, с хорошей фигурой, симпатичная, к тому же весёлая.

Предложение, в котором рассказывается о девушке по имени Эмми, содержит четыре оценочных атрибутива (*scrumptious, well-made, pretty, larky*). Из пяти характеристик, описывающих девушку (к выше обозначенным добавляется ещё и информация о её росте), три относятся к её внешности, что свидетельствует о значимости данного параметра для автора. Лексические единицы *scrumptious, larky* стилистически маркированы и относятся к разговорному стилю речи. Вообще, несмотря на письменный характер дневниковой коммуникации, её стиль тяготеет к разговорному, характерному для частно-бытового дискурса.

Восприятие себя также включает принятие своей внешности. Рейф имеет проблемы со здоровьем (а именно – хромота), которые оказывают значительное влияние на характер его взаимодействия с окружающими, по крайней мере,

именно в хромоте Рейф видит основную причину своих социально-коммуникативных неудач:

(3) Who would look upon a wretch with a lame leg, when they might get plenty of others with good ones.

Кто посмотрит на хромого неудачника, когда есть возможность заполучить многих других без подобных проблем.

Основное времяпрепровождение Рейфа – участие в различных светских обедах и балах, где умение танцевать является ключевой составляющей успешности. В силу своего физического недостатка Рейф лишён возможности пригласить на танец понравившуюся ему девушку, поэтому многие танцевальные вечера для него превращаются в испытание. На страницах своего дневника он задаётся вопросом – «*Who would look upon a wretch with a lame leg*», ответ для него очевиден, отсюда и отсутствие вопросительного знака, маркирующего вопросительное предложение. При этом Рейф называет себя неудачником, несчастным человеком (*a wretch*), противопоставляя себя большинству других молодых людей (*plenty of others*).

Результатом сравнения может стать не только противопоставление себя другим. Так, обладание схожими качествами (особенно наличие общих проблем) позволяет посмотреть на окружающих под другим углом: увидеть в них близких себе людей, хромота других людей способна вызвать у Рейфа симпатию к ним:

(4) She sings in a most charming manner and is very lame. Her voice, especially in the high shakes resembles that of a bird.

Она совершенно очаровательно поёт и очень хромая. Её голос, особенно на высоких тонах, напоминает голос птицы.

Нехарактерные для дневника Рейфа лексические единицы с явной положительной коннотацией (*a most charming manner, resembles that of a bird*) отличают эту запись от многих других, где автор даёт оценку артистам. Сочетание двух никак не связанных между собой качеств певицы – хорошего голоса и хромоты – в одном предложении свидетельствует о важности второго признака для Рейфа при восприятии окружающих. В попытке наиболее ярко

выразить свою симпатию автор прибегает к использованию образно-выразительных средств – сравнение (*resembles that of a bird*). Сочувствие, которое вызывает хромота певицы, выливается в восхищение её вокальными данными.

Примечательно, что лексема *lame* встречается в тексте дневниковых записей всего дважды (в примере – когда автор называет себя хромым неудачником в порыве отчаяния, и в примере – когда он описывает певицу), хотя косвенные упоминания физического недостатка встречаются неоднократно.

(5) *It was blowing very hard while I was there & nearly blew me off my legs especially as I am not very firm upon them.*

Пока я был там, дул сильный ветер и почти снёс меня с ног, а я и так не особо твёрдо на них стою.

Возможно, для автора слишком болезненным является вопрос собственной хромоты, поэтому он намеренно избегает использования лексемы *lame*, заменяя её другими, щадящими его психику лексическими единицами, как в приведённом примере (*I am not very firm upon them*).

Речевая свобода проявляется не только на уровне содержания и лексики, но и на уровне синтаксиса. Главным субъектом записей личного дневника является сам автор, отсюда и следующая синтаксическая особенность построения предложений – редукция подлежащего:

(6) *Went this evening to Cremorne gardens, not a bad place for fun, but expensive. Plenty of women, and bad drink.*

Ходил этим вечером в сады Креморн, неплохое место для развлечения, но дорогое. Много женщин и плохих напитков.

Подобная синтаксическая конструкция является типичной для дневника Навилля – третья часть всех записей (32,6% – 43 записи) начинается с подобных предложений. Автор дневника не ощущает необходимости придерживаться принятых в языке норм построения предложений, поскольку ему не надо делать свою речь понятной для других, а сам он всегда знает, о чём пишет, какой субъект, объект или действие находится на месте редуцированного члена

предложения. Отсутствие подлежащего в дневниковых записях маркирует действия, совершаемые самим автором.

Речевое поведение – единственный инструмент существования личности в дневнике. Автор, лишённый возможности выражения эмоций неязыковыми средствами, должен искать наиболее эффективный способ их передачи. В дневнике Рейфа встречаются эмфатические конструкции, выделение главной информации в которых происходит за счёт стилистической инверсии.

(7) Mr J is a healthy active old gentn. of about 80, though not looking more than 65. We had lunch, & a very nice one it was.

Мистер J здоровый и активный старый джентельмен около 80 лет, выглядящий не старше 65. Мы пообедали и очень славный обед это был.

Так, обед, о котором говорится в приведённом примере, отличается для Рейфа от других, и подчеркнуть это позволяет использование инверсии, которое приводит к смещению логического ударения в предложении.

Проведённый анализ дневниковых записей позволяет определить роль речевой свободы в системе признаков личного дневника как речевого жанра. Дневник является отражением внутренней и внешней картин мира своего автора, реконструкция которых представляется возможной за счёт анализа избирательности автора на содержательном, композиционном и собственно языковом уровнях. Статусные, возрастные и гендерные характеристики коммуниканта определяют не только тематическое содержание речи, но и отбор языковых средств, что позволяет автору актуализировать различные свойства своей личности. В парадигме жанрообразующих признаков личного дневника доминирующими являются высокая степень субъективации повествования, сопряжённая с выражением собственных оценок, отсутствие строгих жанровых канонов, следование авторскому идиостилю как основе подачи информации и текстовой организации. Каждое речевое действие, осуществляемое автором, содержательно наполнено и дополняет Я-образ. Речевая и языковая свобода, возникающая вследствие отсутствия чётко сформулированных требований к речевжанровому поведению коммуниканта, является тем самым условием,

благодаря которому конструирование Я-образа становится доступным любому субъекту, независимо от возраста, пола и социальной принадлежности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. [Дневник]] // Ролан Барт о Ролане Барте. М., 2002. С. 246-261.
2. Летягин Л.Н. Личный дневник: самосознание жанра // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №10(56). С. 56-67.
3. Пигров К.С. Интимный дневник как «простая вещь» // Вестник Самарской Гуманитарной Академии. Серия «Философия. Филология». 2008. №1. С. 64-78.
4. Рейноутер Дж. Ведение дневника // Психология человеческих проблем: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельчонок. Мн.. 1998. С. 338-346.
5. Evans E., Green M. Cognitive linguistics An Introduction. Edinburgh University Press. 2006.
6. Ponsonby A. English diaries: a review of English diaries from the sixteenth to the twentieth century with an introduction on diary writing. Methuen. 1923.
7. Van Dijck J. Composing the self: of diaries and lifelogs. // Fibreculture. 2004. №3. Режим доступа: http://journal.fibreculture.org/issue3/issue3_vandijck.html

II. ЛИНГВИСТИКА И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

А.Ю. Епимахова

КОГНИТИВНО-КОММУНИКАТИВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАИМЕНОВАНИЙ ЛИЦ ПО ПРОФЕССИИ В ДИСКУРСЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ



This article is devoted to the analysis of cognitive and communicative characteristics of names of a person according to professional activity which are used in the discourse of modern time. A great number of names of a person according to professional activity are elements of foreign culture, the borrowing of such terms is determined by some linguistic and extralinguistic factors and they have a number of distinctive features in the context of cognitive complicacy of the world.

Keywords: loan-words, names of a person according to professional activity, cognitive and communicative features, discourse.

Ключевые слова: заимствование, наименования лиц по профессии, когнитивные и коммуникативные характеристики, дискурс.

Поскольку совокупность наименований лиц по профессии выступает одной из самых подвижных групп лексики в языке, она открыта для межъязыкового заимствования. Процессы заимствования, как и динамика данного класса единиц в целом, обусловлены экстралингвистическими причинами (перестройкой социально-экономических отношений, углублением общественного разделения труда, изменениями в технологии производства, переосмыслением социальной роли той или иной деятельности) и собственно лингвистическими причинами (эволюцией номинативных средств, стремлением к экономии речевых усилий).

Процесс заимствования наименований лиц по профессии в последние десятилетия сопрягается с усилением действия ряда тенденций, носящих как коммуникативный, так и когнитивный характер. Коммуникативно требуется

обосновать и «словесно» оформить возникновение той или иной сферы знания и деятельности и обозначить основного субъекта профессиональной деятельности, при этом обработка и передача информации, которую несет в себе номинативная единица, обеспечивается когнитивной стороной языка.

Значительная часть заимствований, как показывает наш материал, отличается сложным составом. По-видимому, это не случайно. Как отмечает Е.С. Кубрякова, «когнитивному усложнению мира и его познанию соответствует у современного человека когнитивное усложнение содержания и структуры языковых обозначений и языковых форм» [Кубрякова, 1999. С. 5]. Для того чтобы соответствовать интенсивно развивающейся экономике и меняющемуся миру, наименования лиц по профессии усложняются и заменяются на более информационно-емкие языковые единицы. Сравните, например: *контент-менеджер, объект-менеджер, проект-менеджер, арт-менеджер, флит-менеджер, аккаунт-менеджер, бренд менеджер в сфере luxury; инженер-куратор, инженер-инсталлятор; автодизайнер, фито-дизайнер, евродизайнер, веб-дизайнер, фото-дизайнер, теле-маркетолог, онлайн-рекрутер.*

Наименования усложняются также за счет обращения к аббревиации: *PR-менеджер* [от англ. public relations + manager – менеджер по связям с общественностью], *VIP-консультант* [от англ. very important person + лат. consultans – советник, советник высокопоставленных людей], *HR-менеджер* [от англ. human resource + англ. manager – специалист по подбору персонала], *DJ* [от англ. disk jockey – работник развлекательных комплексов, отвечающий за музыку].

Новейшие заимствованные наименования лиц по профессии отвечают определенным потребностям общества, поэтому в дискурсе нового времени они появляются не стихийно, а осознанно. Так, развитие ресторанного бизнеса в России вызвало появление целого ряда обозначений: *ресторатор, сомелье, шоколатье, суши-повар, фуд-стилист, винный критик, бренд-амбассадор* и др. В данных номинациях вербализованы представления о таких новых профессиональных функциях лиц, как организация ресторанного дела,

обеспечение сервировки и правил употребления винных напитков, приготовление авторских блюд из шоколада или с добавлением шоколада, создание блюд из свежей рыбы, оформление блюд, правило их подачи, продвижение и визуализация бренда винной продукции, проведение дегустаций с целью привлечения любителей изысканного алкоголя в орбиту крупных мировых производителей и т.д.

Ранее рассмотренное нами наименование *сомелье* (фр. *sommelier* < *somme* ‘вьюк, груз’; в древности *sommelier* — проводник вьючных животных, затем — тот, на ком лежала обязанность обеспечивать живущих в доме едой и питьем) служащий дорогого ресторана, ведающий спиртными напитками, обычно изысканными» [Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов, 2008. С. 661] доказывает факт необходимости заимствования. С развитием индустрии ресторанного бизнеса все больше привлекается специалистов для организации и правильной подачи гастрономических изысков (более подробно см. [Епимахова, 2009. С. 50-54]).

Для того, чтоб отвечать самым высоким требованиям гостей, рестораторы прибегают к расширению штата сотрудников, привлекают иностранных специалистов для работы в заведениях, обучают свои кадры за рубежом. На первый взгляд похожие наименования – *сомелье*, *дегустатор*, *винный критик*, *кавист*, *бренд-амбассадор* – имеют разные значения и функции.

Современное понимание *сомелье* как специалиста по напиткам, их подаче и совмещению с едой сложилось относительно недавно. Эти три вида знаний составляют суть данной профессии. Задачей *сомелье* является также способствовать общению людей за столом.

Официально *сомелье* — это человек, который отвечает в ресторане за покупку, хранение и продажу вин, ведение винной карты, обучение персонала ресторана и подбор вин ко всем блюдам. Кроме того, *сомелье* отвечает за другие напитки (пиво, крепкий алкоголь, коктейли, минеральную воду), а также за сигары. В последние двадцать лет *сомелье* работают не только в ресторанах, но и

на винодельнях, в винных бутиках, в сетях супермаркетов, где руководят закупками вина.

В настоящее время наблюдается тенденция к дифференциации *сомелье*: в ресторанах появляются *сомелье по воде, по sake, по сигарам* (для последних используется специальный термин *фумилье* от фр. *fum, fume* ‘дым’). Причиной такой узкой специализации является безграничное расширение видов напитков за последние 30–40 лет, что повлекло увеличение объема информации, которой должен владеть продающий эти напитки человек. Ресторатору проще нанять и обучить двух-трех человек в соответствии с видом напитков (минеральная вода, элитные китайские чаи), чем искать специалиста, способного квалифицированно разбираться во всех типах напитков.

Вторая причина связана с потребностью рестораторов удивлять посетителей оригинальными, новыми решениями, отсюда появляются *сомелье по кофе, виски*. Хотя профессия *сомелье* в российской действительности стала привычной, соответствующей графы в общероссийском классификаторе профессий до сих пор нет.

Интенсивное развитие сферы услуг в современном российском обществе ведет к изменению содержания привычных профессий, а также возникновению новых видов деятельности. Так, в последние годы появился *дегустатор чая*, или *титестер* (от англ. *tea tester* ‘тестирующий чай’) — специалист, способный по внешнему виду, запаху, вкусу определить не только сорт чая, но и место, где он был выращен, сезон сбора, способ хранения и переработки. Титестера иногда называют *чайным сомелье*, или *сомелье по сортам чая*. Как и профессиональный парфюмер, он хранит в своей памяти несколько тысяч оттенков запахов, обладает чутким обонянием и вкусом. Задачей *дегустатора* является оценка текущего уровня качества, состояния вина или виноматериала в настоящий момент, анализ и сопоставление вкуса и аромата с эталонными, сохраняющимися в памяти дегустатора. Дегустатор не должен и в большинстве случаев и не знает ритуала подачи вина в ресторане, может не разбираться в ценах на те или иные вина в определенный момент времени.

Винный критик – это независимый специалист-дегустатор, основной задачей которого является оценка готового результата, вина, выходящего в продажу. Винный критик, в отличие от дегустатора, ориентирован не внутрь процесса, не к виноделу, а к покупателю. Критик как дегустатор оценивает вина, но на выходе он дает не формальное заключение о текущем состоянии пробы, а оценку уровня, часто словесный портрет вкусового и ароматического букета, сравнительное положение данного конкретного вина относительно других вин, как из того же региона, так и в целом. Винный критик всегда «self employed» (иными словами – «работает сам на себя»), просто потому, что «карманного» критика любого конкретного хозяйства значительная часть публики немедленно подозревает в ангажированности и необъективности, а, следовательно, перестает принимать его мнение в расчет. Оценка винного критика субъективна. Даже совершенно здоровое вино, сделанное качественно, может получить не самую высокую оценку критика, просто потому, что вино недостаточно насыщено или нетипично для объявленного сорта винограда, нехарактерно для своего региона и не демонстрирует высокого уровня. Как бы ни хотелось, но работа и оценка критика всегда несут на себе некоторый личностный характер, некоторый стиль. Поэтому конечному потребителю вина очень важно определить для себя, насколько лично он совпадает в своих вкусах и пристрастиях с тем или иным критиком и делать соответствующую поправку при использовании его рекомендаций.

Новой профессией на винном рынке является *кавист* — продавец алкогольной продукции. Кависта можно сравнить с продавцом-консультантом или менеджером по продаже алкогольной продукции, но в отличие от них он является носителем узкоспециальных знаний – в области торговли элитным алкоголем. Это предъявляет более высокие требования к навыкам общения и уровню образования специалиста.

Слово *кавист* восходит к фр. cave ‘погреб или подвал, в котором хранятся алкогольные напитки’. The Concise Oxford Dictionary of English Etymology так определяет происхождение термина *кавист*: underground hollow. XIII. – (O)F. (now

cellar) L. *cava*, sb. use of fem.sg. or n.pl. of *cavus* hollow [The Concise Oxford Dictionary of English Etymology, 2003. С. 67]. В деловой сфере кавист — специалист, который занимается хранением и продажей вина.

Бренд-амбассадор (от англ. brand марка + фр. ambassadeur посол) — специалист по продвижению и визуализации бренда, проведению дегустаций и семинаров. В русском языке это профессия появилась недавно, а на западе «посол бренда» есть у каждой серьезной компании в сегменте luxury. В России, где рынок luxury начал развиваться не так давно, владельцы брендов принимают решение ввести эту должность только с началом роста продаж.

Бренд-амбассадор организует презентации для торговых представителей своей компании, дистрибьюторов, продавцов-консультантов, сомелье, бар-менеджеров. Участвует в публичных мероприятиях, проводит дегустации (*бренд-амбассадор виски Jameson, бренд-амбассадор коньяка, бренд-амбассадор ликеров*).

Потребность в профессиональных консультантах, разбирающихся в вине, возникла в России вместе с появлением винных бутиков. В отличие от обычных магазинов и супермаркетов, ориентированных на массового потребителя, винные бутики предназначены для более искушенной аудитории. Ассортимент вин и крепкого алкоголя, который сегодня представлен в большинстве розничных сетей, стандартен и не отличается особым разнообразием, основное внимание уделяется наиболее ходовым и известным товарам. В таких условиях главными критериями выбора для клиента супермаркета является цена и происхождение напитка, а роль продавца-консультанта сводится к минимуму: показать, где на полке находятся вина необходимого региона и соответствующей ценовой категории. Иначе формируется ассортимент винных бутиков: здесь на первый план выходят качественные показатели напитков, важна марка вина, год урожая, срок выдержки, имя производителя. Продавец-консультант должен разбираться в напитках не хуже *сомелье*.

Основную часть клиентов винного бутика составляют обеспеченные люди, в бутик они приходят для того, чтобы выбрать вино, которое в полной мере

удовлетворит их вкус. В этом еще одно отличие *кависта* от *продавца-консультанта*: его первоочередной задачей является не продажа вина, а помощь в его выборе. Общение с клиентом – неотъемлемая часть работы *кависта*. Если разговор клиента с *продавцом-консультантом* супермаркета традиционно ограничивается парой вопросов и простыми односложными ответами, беседа *кависта* со своим клиентом может длиться довольно долго. Это означает, что *кавист* должен уметь поддерживать беседу и вести ее на высоком профессиональном уровне. Используя свои знания и обаяние, он должен заинтересовать клиента, вызвать к себе уважение (это станет залогом того, что клиент вернется в бутик еще раз). *Кавист* является лицом винного бутика, его центральной фигурой, в то время как *продавец-консультант* супермаркета — это всего лишь обслуживающий персонал.

В современном мире стало престижно называть себя не просто *бизнесменом*, с именем которого связаны не всегда положительные ассоциации, а представлять конкретную сферу своей деятельности (и соответственно — влияния). Так, владелец ресторанов получил обозначение *ресторатор*. Это слово заимствовано из французского языка, о чем свидетельствует однокоренное *ресторан* (фр. restaurant < restaurer восстанавливать, освежать, подкреплять < лат. restaurāre восстанавливать) — предприятие общественного питания, в котором подаются дорогие блюда, закуски, напитки, и который работает преимущественно в вечернее и ночное время. *Ресторатор* — владелец ресторана или сети ресторанов.

Отметим, что семантика слова «ресторан», по сравнению с другими названиями заведений общественного питания, имеет положительную коннотацию. Не случайно специалист ресторанного бизнеса, даже если он владеет небольшими скромными заведениями, старается называть себя *ресторатором*.

Новой для России профессией является и *шоколатье* — одно из направлений работы кондитеров. Хотя история шоколада начинает свой отсчет в XVI веке, производство шоколадных конфет появляется позже, при Людовике XV (до этого шоколад только пили). В 1770 году Мария-Антуанетта сочетается

браком с Людовиком XVI и приезжает во Францию со своим личным «шоколатье». Именно она изобретает новую должность при дворе — «шоколатье» королевы. Появляются сорта шоколада с орхидеями для придания сил, с цветами апельсина для успокоения нервов, с миндальным молочком для улучшения пищеварения. С этого времени реклама шоколада появляется в газетах и журналах, на афишах, а в XIX веке начинается массовое производство шоколада. В 1802 году, когда был изобретен метод получения шоколадных плиток, шоколад становится доступен не только знати.

Не менее интересна профессия, которой стремятся обучиться все первоклассные повара ресторанов, — *фудстайлер* (от англ. food-styler дословно ‘стилист еды’). Результаты работы этого специалиста мы ежедневно наблюдаем в рекламных роликах, видеоклипах и кинофильмах: *фудстилист* или *фудстайлер* готовит продукты для съемки. Чаще всего его объекты – муляжи и различные суррогаты. Так, молоко обычно заменяют клеем ПВА или крашеным глицерином, сметану — жидким пластиком, семечки кунжута покрывают лаком для волос, а пивную пену делают из стирального порошка или средства для бритья.

Во время съемок продукты приходится постоянно «реанимировать»: опрыскивать, подкрашивать, подправлять края. Рекламируемая модель должна выглядеть максимально аппетитно. В действительности обыкновенный гамбургер теряет свою привлекательность уже через десять минут после приготовления, без обработки опытным специалистом съемки ему не выдержать. Сыр и мороженое под мощными лампами постановочного света изменяют свой внешний вид в мгновение ока: окисляются, меняют цвет, подсыхают. Хотя профессия фудстилиста становится весьма востребованной, в нашей стране не существует специальных обучающих программ. Фудстилистами становятся художники по рекламе, дизайнеры, фотографы и даже шеф-повара.

В ресторанах *фудстайлер* (специалист по оформлению блюд, по украшению их овощами и фруктами) также востребован: искусно декорированные блюда, десерты из фруктов привлекают внимание посетителей. Появление потребности в специально обученном человеке, который умеет красиво уложить продукты на

блюдо и придать им аппетитный вид, привела к необходимости заимствования соответствующего названия лица по профессии.

Еще одна новая профессия, связанная с искусством украшения блюд, — кондитер-*фигурант* (< фр. *figurant* статист, второстепенное лицо). Первоначальное значение слова — «танцовщик групповых балетных выступлений», в настоящее время оно используется для наименования специалиста, занимающегося украшением кондитерских изделий.

Узкая специализация в поварском искусстве стала сегодня распространенным явлением: одни повара специализируются на европейской кухне, другие искусно готовят блюда восточной кухни. Не так давно пришла мода на дальневосточные блюда, что привело к заимствованию слов японского происхождения. Так, например, стал востребованным *повар-сушист* или *суши-повар* (< яп. суши, блюдо японской кухни — рис с кусочками морских продуктов или овощей, обернутый листом морской капусты).

Таким образом, стремительное развитие российской экономики, особенно одной из ее составляющих — сферы услуг, не только потребовало привлечения большого числа новых специалистов, но и привело к обогащению русского языка целым рядом заимствованных единиц, в которых объективированы новые актуальные знания.

Проведенный анализ заимствованных наименований, относящихся к сфере общественного питания, показал, что в большинстве своем они имеют французские корни (*сомелье, ресторатор, шоколатье, фумилье, кавист, бренд-амбассадор* и др.). По-видимому, в этом проявляется ориентация носителей языка на французскую культуру.

Донором заимствований, как правило, выступает язык той страны, в которой соответствующая сфера деятельности получила наибольшее развитие. Например, сфера экономики и торговли США стала источником большого количества заимствований наименований лиц по профессии в русском языке: *логист, девелопер, мерчендайзер, менеджер, коучер, трейдер, маркетолог,*

аудитор, брокер, дилер, дистрибьютор, консигнатор, координатор, маклер, прокурисст, промоутер, риэлтор, сейлзмен, сейлзменеджер, экспедитор и т.д.

Вместе с тем английский язык является «поставщиком» профессий из области индустрии красоты (*постижер, дизайнер, стилист, брейдер, имиджмейкер, конфекционер, шопер, инструктор по аэробике, бьютимейкер, эпиляторша*), сферы СМИ (*пиарщик, блогер, web-мастер, web-дизайнер, IT-специалист, копирайтер, медиа-байер, медиа-планер, оптимизатор сайта, SEO-оптимизатор, пейджмейкер, стендист, P.O.S.-специалист, аудитор вэб сайтов, стрингер, верстальщик, интервьюер*), страховых и прочих услуг (*аквизитор, андеррайтер, клерк актуарный, актуарий, комиссионер, прокурисст, отельер, системный интегратор, хостес, валеолог, бодигард*).

Стремительное развитие новейших технологий в конце XX — начале XXI века привело к росту значимости во всем мире интеллектуального труда, форма и содержание которого оказываются глубоко интернациональными. Увеличение доли умственного труда связано с идеей информационного общества, под которым понимается общество, порожденное развитием и конвергенцией информационных и коммуникационных технологий, в котором главным условием благополучия становится знание, полученное благодаря беспрепятственному доступу к информации и умению работать с ней, в котором обмен информацией не имеет временных, пространственных и политических границ. Не случайно так возросла значимость в обществе символов, идей, образов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Епимахова А.Ю. Новейшие заимствования наименований лиц по профессии русского языка // Вестник Челябинского государственного университета. Сер. Филология. Искусствоведение. Челябинск, 2009. № 39 (177). С. 50-54.
2. Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов / Л.П. Крысин. М., 2008.

3. Кубрякова Е. С. Языковое сознание и языковая картина мира // Филология и культура: Материалы междунар. конф. Тамбов, 1999. С. 6-13.
4. The Concise Oxford Dictionary of English Etymology/ Edited by T.F. Hoad. Oxford University Press, 2003.

Ф.И. Ибрагимова⁸

ОТРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В КИТАЙСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА



The article describes the representation of Time in the Chinese language picture of the world. The main issue raised by the author is what character expression the representation of Time has in consciousness of linguocultures of Chinese people. Due to the unique nature of Chinese written characters the author made the etymological, semantic and grapho-semantic analyses of characters carrying in their semantic the meaning of the Time. The result of the research is a classification of Chinese written characters compiled by the author. Based on these results conclusions about the representation of Time in the Chinese

language picture of the world were made.

Keywords: grammarology, grapho-semantic analysis, image, linguoculture, logogram, pictogram, semantic analysis, etymological analysis, ethnic consciousness, language picture of the world.

Ключевые слова: грамматология, графо-семантический анализ, образ, лингвокультура, логограмма, пиктограмма, семантический анализ, этимологический анализ, этносознание, языковая картина мира.

То, что происходило тысячу лет назад, непременно возвращается; таково древнее постоянство. Сюнь-Цзы (ок. 313/290 до н. э.)

Время – что это? Можно ли измерить, потрогать, ощутить? С какими конкретными чувственными образами связано время в сознании носителей языка? Может ли время быть зафиксировано? Это небольшой перечень вопросов, который на сегодняшний день так и не нашли своего ответа.

⁸ Научный руководитель – к. филос. наук, доц. О.Н. Волкова.

Согласно гипотезе лингвистической относительности Сепира – Уорфа предполагается, что люди, говорящие на разных языках абсолютно по-разному воспринимают и категоризируют окружающий мир, мыслят различными чувственными образами. В частности отношение к такой фундаментальной универсальной категории, как время, в первую очередь зависит от родного языка и культуры: циклично или линейно время, течет оно или движется, а продукт человеческого мыслительного процесса имеет наиболее полное конкретное и материальное выражение лишь в языке. Поэтому мы попытаемся изучить фрагмент китайской языковой картины мира, затрагивающий время, следовательно, вопрос, который в дальнейшем должен будет найти свой ответ, заключается в следующем: какое знаковое выражение в языке имеет такое понятие как «время», как ощущение времени отражается в языке, с какими конкретными образами связано время?

Для ответа на этот вопрос обратимся к китайским письменным знакам, которые воспринимаются, прежде всего, как логографические. В свое время Вильгельм фон Гумбольдт заявил, что всякая культура национальна, ее национальный характер выражен в языке посредством особого видения мира, картины мира, в нашем случае – языковой картины мира.

Именно логограмма является номинативной единицей этнознания китайского народа, посредством которой и формируются основа мировоззрения, мироощущения и мирозерцания китайского народа. Китайский письменный знак обладает уникальной природой, которая позволила провести различные виды анализа: этимологический, семантический, графо-семантический. Данному вопросу свои работы посвятили такие китайские грамматологи, как Ван Хонюань, Се Гуанхой, Гу Цзяньпин. Общее количество проанализированных знаков составило 72 единицы. С точки зрения семантического анализа, большинство знаков идеографические, однако представлены и пиктограммы. Что касается графо-семантического анализа, то на основе семантической реляции, представленной внутри знака, они относятся преимущественно к метафоре (значение знака не очевидно для не носителей языка, не прорисовывается

буквально графическими элементами, но требует восстановления целой цепочки суждений, которые привели к созданию именно такой графической формы знака), одной из групп семантической комбинаторике, выделяемых

О.М. Готлибом. На основе проведенных различных видов анализа было установлено следующее.

- **Образы небесных светил**

Небесные светила нашли свое отражение в графических знаках, более того, они входят в состав знаков, обозначающих рассвет, закат, фазы луны, т.е. конкретные природные процессы, которые древние люди могли наблюдать.

日 rì (жи) – солнце, день; 月 yuè (ю) – луна, месяц, обозначают небольшой промежуток времени. Данные пиктограммы присутствуют в составе большинства знаков, репрезентирующих краткие временные интервалы: (早 zǎo (цао) – утро; 旦 dàn (дань) – утро; 明 míng (мин) – рассвет). Данная группа связана и характеризует фазы небесных светил, которые человек мог наблюдать каждый день.

Исключением является знак 昔 xī (си) – 1) прежде, некогда; в прошлый раз; 2) в старину; давно, который изображает солнце и воду. Это связано с тем, что в Китае часто бывали потопа, когда вода уничтожала все, жизнь зарождалась заново. Следовательно, время течет, подобно воде, обладает свойствами воды, может, как уничтожить, так и возобновить, заложить основу новой жизни.

- **Образ ножа и различных видов оружия**

Время предстает перед нашими глазами в образе оружия, ножа, что говорит о том, что время можно обозначить, «разрезать» на отрезки, разделить на прошлое, настоящее, будущее, следовательно, понятие цикличности времени не противоречит понятию линейности, это лишь разные уровни восприятия времени.

代 dài (дай) – поколение, эпоха, эра; 分 fēn (фень) – минута, соответственно время в сознании данной культуры – это нечто, что может быть вырезано, обозначено насечкой. Знаки данной группы обозначают продолжительные промежутки времени, которые могут быть разрезаны на краткие интервалы.

- Образ человека и частей его тела

Такое абстрактное понятие как время прорисовывается через образ человека – одно из живых природных начал.

Знак 年 *nián* (нянь) год, этимологически изображает человека, который несет на спине колосья, 夜 *yè* (е) – ночь, представлено изображение человека под крышкой, когда солнце заходит, человек сидит дома; 夏 *xià* (ся) – лето, босоногий человек, снимает одежду, обнажая предплечье, что свидетельствует о жаркой погоде; 历 (歷) *lì* (ли) - *былое, прошлое, пережитое; история (чего-л.)*, этимологически знак рисует след ступни человека, который идет через лес. Время представлено через часть человеческого тела, которая символизирует движение, значит время – это нечто, что движется.

- Образ культовых предметов

В древнем Китае существовало понятие «маленькой смерти» – переход из одного состояния в другое: рождение, зрелость, замужество, в эти моменты человек был особенно уязвим, поэтому он связывался с духами, обращался к предкам, совершал жертвоприношения. Очень важно было зафиксировать момент перерождения.

载 *zǎi* (цай) – год, в знаке справа изображается алебард, оружие, с помощью которого и совершался ритуальное действие; 祀 *sì* (сы) – год, в знаке слева рисуется алтарь, справа младенец, в Китае существовал обычай приношение в жертву первенца. Знаки данной группы обозначают длительные промежутки времени.

- Образ растений, деревьев, травы

Также как и человек, природа тоже умирает и перерождается. 春 *chūn* (чунь) – весна, знак изображает солнце и побеги молодой травы; некоторые знаки рисуют беременную женщину, солнце, молодые побеги, проводится параллель начала новой жизни человека и природы. 未 *wèi* (вэй) – верхушка, макушка, конец, знак изображает верхушку дерева; 暮 *mù* (му) заход солнца; закат. Представленные знаки могут являться подтверждением цикличности

времени в китайской языковой картине мира, т.к. они репрезентируют циклические процессы в природе: смена времен года, начало – конец, рождение – смерть. Более того, мы можем говорить о связи микро и макрокосмоса, рождение и смерть человека являются частью перерождения природы, короткие циклы (рассвет и закат) переходят в продолжительные промежутки времени (смена времен года). Время вокруг нас, внутри нас, а мы в плену его.

- Образ зерновых и злаковых культур

Китай всегда был и остается преимущественно аграрной страной, как и в других аграрных цивилизациях древнего мира, становление лунного календаря было самым тесным образом связано с хозяйственными нуждами земледельческого населения. Логограмма 日 «время» (ши), которая встречается уже в древнейших текстах, графически выражает идею произрастания под солнцем находящихся в земле семян. Поэтому не удивительно, что время находит свое отражение в знаках, в состав которых входит морфограмма 禾 hé (хэ) *злак, хлеб на корню*; 秒 miǎo (мяо) – *остатки колоса; мельчайший; тончайший*; 季 jì (цзи) – *сезон (года); квартал*; 秋 qiū (цю) – *осень, осенняя пора*. Знаки данной группы обозначают как наимельчайшую единицу обозначения времени – секунду, так и продолжительный промежуток – квартал, это снова подтверждает идею взаимосвязи микро и макроначала, крупные единицы времени состоят из мелких составляющих.

- Образ кисти каллиграфа

Знак 史 shǐ (ши) - 1) *летописец*; 2) *история*; в нем ярко прослеживается культура Китая и непосредственно репрезентация времени, знак изображает кисть каллиграфа, следовательно, все, что зафиксировать, то потеряно в бездне времени.

Итак, время можно зафиксировать, выделить, запечатлеть. Время это нечто, что можно связать с конкретными материальными чувственными

образами. Время можно разложить на составляющие, разбить, разрезать на отрезки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ветров А.А. Семиотика и ее основные проблемы. М., 1968.
2. Готлиб О. М. Основы грамматики китайской письменности. М., 2006.
3. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М. 1972.
4. Кочергин И.В., Щичко В.Ф. Страноведение Китая. Учебная хрестоматия. М., 1999.
5. Маслов А.А. Праздная жизнь интеллектуала // Маслов А.А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала. М., 2003.
6. Маслов Ю.С. Введение в языкознание. М.: изд-во Высшая школа, 1997, С. 25–30.
7. Пирс. Ч.С. Grammatica Speculativa. – «Логические основания теории знаков». СПб., 2000.
8. Реформатский А.А. Введение в языкознание. М., 1996.
9. Хапаева, Д.Р. Герцоги республики в эпоху переводов: Гуманитарные науки и революция понятий Д.Р. Хапаева // Время собственное. М., 2005. С. 204-215.
10. Чеканцева З.А. Образы времени и исторические представления. Россия–Восток–Запад. Кругъ. М., 2010. С. 66–78.
11. 常用汉字演变图说 / 吴颐人。 - 上海：书店出版社1994. [Эволюция наиболее часто употребляемых иероглифов с иллюстрациями].
12. 汉字源流字典 / 谷衍奎编。 - 北京：花复出版社，2003。 [Происхождение и развитие иероглифов].
13. 汉字图解字典 / 顾建平编著。 - 上海：东方出版中心，2008。
14. 篆刻常用反字字典 / 刘江主编。 - 杭州：西泠印社出版社，2005。 [Словарь наиболее часто употребляемых иероглифов в стиле Чжуань]

15. 新华字典 (大字本) / 10 版。 - 北京: 商务印书馆, 2004.[Новый толковый словарь китайского языка].

М.О. Мустафина⁹

СМЕХ И КОМИЧЕСКОЕ В КИТАЙСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА



This paper examines the role of laugh and humour in Chinese culture in its relation to the Chinese worldview. Evolution of the character xiao ('laughter') and dictionary entries of 52 lexical units (including words and idioms) containing components of meaning related to laughter and humour were studied. Results of the analysis showed that in the Chinese worldview laughter and humour are connected to certain patterns of social behavior.

Keywords: chinese, laughter, humour, chinese worldview.

Ключевые слова: китайский язык, смех, юмор, языковая картина мира.

Наличие и яркую выраженность феномена комического в китайской лингвокультуре трудно отрицать. И хотя юмор является неотъемлемой частью повседневного общения китайцев, Алексей Александрович Маслов, специалист в области китайской цивилизации, в своей книге «Наблюдая за китайцами. Скрытые правила поведения» настоятельно рекомендует отказаться от каких-либо шуток при работе с китайскими партнерами. Обычно объяснением этому служит разное чувство юмора у представителей различных этнических групп. Однако что действительно стоит за этим различием, это уникальная картина мира, свойственная китайскому и русскому народам и находящая свое отражение в языке. Для того, чтобы понять, какую роль играет юмор в китайской лингвокультуре, необходимо обратить внимание на то, что в отличие от других лингвокультур мира, китайская лингвокультура характеризуется непрерывным существованием на всем своем историческом протяжении уникальной идеографической письменности [Готлиб, 2009. С. 6]. Молодой исследователь культурологи Востока Е.А. Гесслер считает, что китайцы, в силу особой природы

⁹ Научный руководитель – к. филос. наук, доц. О.Н. Волкова.

письменных знаков, ведущих свое начало от пиктограмм, обладают особым «иероглифическим» типом мышления [Гесслер, 2006. С. 203]. Недавние исследования показывают также, что особый тип письма влияет на способы номинализации и создания метафор у представителей китайской лингвокультуры, даже сейчас, когда письменные знаки прошли довольно долгий эволюционный путь [Ma Kang Yuen, 1997. С. 15]. Это еще раз подтверждает теорию лингвистической относительности Э. Сепира и Б.Л. Уорфа, согласно которой структура языка, на котором говорит индивид, определяет мышление и способ познания реальности. Все это позволяет с уверенностью сказать, что для определения места юмора и комического как категории эстетики в китайской картине мира необходимо обратиться к:

- формально-структурному и грамматолого-этимологическому анализу логограммы смех – 笑,

- а также проанализировать семантическое значение трех типов лексем:

1) репрезентирующих понятия, связанные с процессом смеха – естественной человеческой реакцией на комическое,

2) имеющих в своем составе логограмму «смех» - 笑,

3) репрезентирующих понятия комического, юмора как культурологических терминов

Обратимся непосредственно к анализу. Прежде всего, следует обратить внимание на логограмму «смеяться» – 1) 笑 (Рис. 1). По характеру детерминированности данного знака объекту словари относят данную его к идеограммам – «знакам, собирающим смысл», или 会意字 (huìyìzì, хуэй и цзы), Олега Маркович Готлиб, вслед за Чарльзом Пирсом, также называет данную группу индексами, т.е. логограмма косвенно связана со своим индивидуальным объектом. В структурном плане это сложная логограмма с двухкомпонентной пространственной структурой «верх-низ» [Готлиб, 2007. С. 63].

Грамматологи выделяют оменьшей мере три иероглифа, которые можно отнести к графическим вариантам логограммы – разнописьям иероглифа. Наличие

разнописи подтверждается образцами каллиграфии разных исторических периодов. В древнекитайском словаре «Шовэнь цзецзы» (《文解字》, Shuō wén jiě zì, далее – «Шо вэнь») указано, что в изначальной версии словаря, составленного в 100-121 гг. Сюй Шэнем (许慎, Xǔ Shèn), данного знака нет [许慎, 2009. С. 22], однако в дошедшей до нас дополненной в начале эпохи Сун (960—1279) ученым Сюй Сюанем (徐铉, Xú Xuàn) версии словаря знак присутствует [李恩江, 2000. С. 411].

1) Ли Янбин (Тан, 618—690, 705—907) указывает, что составляющие элементы логограммы – «бамбук» и 夭уāо – «согнутый»: 笑, при этом такой набор элементов объясняется следующим: «Как ветер заставляет бамбук сгибаться, так и человек, смеясь, сгибается», кроме того, есть и другое объяснение, из словаря Цзы линь (Лес письмен, 4 век) : «Бамбук становится музыкальным инструментом, благородный человек слышит музыку и смеется» [谷衍奎, 2003. С. 564].

2) В связи с наличием разнописи зачастую встречается сопоставление логограмм 笑 и 哭 – «рыдать» как антонимов, чья антонимичность обуславливается на уровне морфограмм (в верхней части логограммы «рыдать» присутствует двойной элемент «открытый рот», при этом нижняя часть остается неизменной). Однако данное объяснение противоречит логике знака, не находится объяснения выбора элемента «бамбук». Интересно то, что знак не был упомянут в изначальной версии «Шо вэнь», а это может означать, что появилась логограмма не раньше 2 в. н.э.

3) третий вариант, встречающийся еще в письменах на панцирях черепах – открытый рот и согнутый человек 𠄎. Таким образом, левый элемент отображает орган, при помощи которого совершается действие, а правый выступает индикатором внешнего проявления действия.

Для проведения анализа на более высоком уровне – лексических единиц, путем сплошной выборки были отобраны несколько лексем и объединены в группы по наличию общих компонентов значения:

1) Лексемы и лексические единицы, репрезентирующие понятия, связанные с процессом смеха (20). Среди них были выделены в группы:

- Лексемы с положительным оттенком (13)

笑浪xiào làng (сяолан) – смеяться, не сдерживаясь

笑嚷jié (сяюцзюэ) – громко смеяться

笑哈哈xiào hā hā (сяохаха) – хохотать от души

嬉笑xī xiào (сисяо) – шутить и смеяться; весёлый смех

佻笑rái xiào (най сяо) – шутить и смеяться; весёлый смех

相视而笑xiāng shì ér xiào (сян ши эр сяо) – смеяться обоим вместе

笑咪咪xiào mīmī (сяомими) – расплыться в улыбке

笑逐言开 xiào zhú yán kāi (сяо чжу янь кай) – просиять улыбкой; расплыться в улыбке

笑逐颜开 xiào zhú yán kāi (сяочжу янькай) – расплываться в улыбке, сиять от радости

笑嘻嘻/笑嘻嘻 xiàoxīxī (сяосиси) – расплыться в улыбке, с улыбкой на устах

笑容可掬 (сяожун кэ цю) – расплыться в улыбке, рот до ушей

微笑wēixiāo (вэйсяо) – улыбка; улыбаться

笑容xiàoróng (сяожун) – улыбка

- Лексемы с отрицательным оттенком (7) :

狂笑kuángxiào (куансяо) – дико хохотать

窃笑qièxiào (цесяо) – смеяться исподтишка; тайком подсмеиваться

憨笑hānxiào (ханьсяо) – смеяться без причины, глупый смех

痴笑chī xiào (чи сяо) – смеяться без причины, глупый смех

笑呵呵hēhē (сяохэхэ) – подсмеиваться, ухмыляться

笑之以鼻 xiào zhī yǐ bí (сяо чжи и би) – пренебрежительная ухмылка

娇笑 jiāo xiào (цзяосяо) – поддельная улыбка

II. Лексемы и лексические единицы, имеющие в своем составе логограмму «смех» (28). Среди них были выделены в группы :

- Лексические единицы, в которых присутствует сема «счастье»/«радость» (7):

笑语 xiàoyǔ (сяююй) – смешные слова

载 载 载 笑 zǎi guān zǎi xiào (цзай гуань цзай сяо) – быть полным радости

皮笑肉不笑 pí xiào ròu bù xiào (пи сяо жоу бу сяо) – поддельная улыбка

笑盈盈 xiàoyíngyíng (сяоиньин) – полный счастья

笑乐 xiào lè (сяолэ) – веселиться, развлекаться

笑悦 xiào yuè (сяююэ) – веселиться, радоваться

谈笑风生 tán xiào fēng shēng (таньсяо фэншиэн) – балагурить, оживленно беседовать

- Лексические единицы, в которых присутствует сема «этикетное поведение» (7):

笑纳 xiào nà (сяона) – прошу снисходительно принять

胁肩谄笑 xié jiān chǎn xiào – вобрать голову в плечи и угодливо смеяться (обр. в знач.: иметь заискивающий вид; подхалимничать)

笑骂从汝 xiào mà cóng rǔ (сяо 85А цун жу) – сам себе на уме, делающий все по-своему

笑中刀/笑里刀 xiào zhōng/lǐ dāo (сяо чжун/ли дао) – человек, улыбающийся но держащий нож за пазухой

笑里藏刀 xiào lǐ cáng dāo (сяоли цан дао) – держать [прятать] камень за пазухой; мягко стелет, да жестко спат

笑面虎 xiào miàn hǔ (сяомянь ху) – волк в овечьей шкуре

笑面夜叉 xiào miàn yè chā (сяомянь еча) – якша (демон) с улыбкой на лице

- Лексические единицы, в которых улыбка выступает как индикатор социального неравенства (1):

倚门卖笑 yǐ mén mài xiào (и мэнь май сяо) – заниматься проституцией

- Лексемы, в которых смех выступает как индикатор отрицательного отношения (11):

讥笑 jīxiào (цзисяо) – смеяться над кем/чем-либо

笑唤 xiào huàn (сяохуань) – смеяться над кем/чем-либо

玩笑 wánxiào (ваньсяо) – вышучивать, высмеивать

笑谑 xiàoxiè (сяосяэ) – осмеивать, высмеивать; вышучивать

耻笑 chǐxiào (чисяо) – высмеять; пристыдить

笑侮 xiàowǔ (сяоу) – издеваться, играть

笑骂 xiàomà (сяома) – высмеивать, издеваться

笑柄 xiàobǐng (сяобин) – предмет усмешек, посмешище

笑料 xiàoliào (сяоляо) – предмет усмешек

笑端 xiàoduān (сяодуань) – предмет усмешек, посмешище

笑枋 xiào fāng (сяофан) – предмет усмешек

- Лексические единицы, определяющие улыбку как признак просветления/умиротворения (2):

拈花微笑 niān huā wēi xiào (нянь хуа вэй сяо) – понять суть учения

笑青吟翠 xiào qīng yín cuì (сяо цин инь цуй) – наслаждаться видами пейзажей

III. Лексемы, репрезентирующие культурологические термины, связанные с понятием комического (4).

1) 滑稽 huájī (хуацзи) – комический; забавный

滑 – «скользящий», логограмма состоит из элементов «вода» и «кость» (фонетик).

稽 – «останавливаться», логограмма изображает руку, тянущуюся к злаку.

В эпоху Тан лексема имела значение «хорошо говорить, искусно владеть ораторским искусством», позднее – «владеть ораторским искусством так, чтобы своей речью заставить публику смеяться». Историки языка поясняют данное качество человека следующим образом: «Человек с торопливой речью, слова и похожи, и не похожи, речь может повторять саму себя» [Толковый онлайн слов. кит. яз.].

2) 讽刺 fěngcì (фэнцы) – сатира

讽 (полный вариант – 諷) – «читать наизусть», логограмма изображает высунутый изо рта язык и червяка, находящегося под парусом (фонетик «ветер».

刺 – «прокалывать», «ранить прямым движением» («Шо вэнь»), логограмма восходит к изображению колючки растения и ножа.

Значение (сохранилось до наших дней) – «предавать насмешке вежливыми словами и намеками».

3) 嘲弄 cháonòng (чаонун) – вышучивать, высмеивать

嘲 – «шутить», открытый рот и фонетик чжао, изображающий росток, солнце и лодку, который имеет значение «по направлению».

弄 – «играть», восходит к изображению рук, держащих яшму.

Лексема является морфемной контракцией от сочетания с сочинительной связью «嘲笑戏弄» - «насмехаться» + «играть, забавляться». Современное значение – «наслаждаться декламацией».

4) 幽默 yōumò (юмо) – юмор; юмористический

幽 – «мрачный».

默 – «молчать», логограмма состоит из изображения человека в ритуальной маске, танцующего на углях (слева) и собаки справа).

В Период борющихся царств лексема имела значение «безмолвие», позднее, в эпоху Тан – «мрачный». Значение «юмор» появилось благодаря писателю и лингвисту Линь Юйтану (林语堂, Lín Yǔtáng), который перевел слово с английского на основании фонетического сходства. Он объяснил свой выбор так:

«Обычно, человек, у которого есть чувство юмора, держит этот юмор при себе; тот, кто умеет ценить юмор, ценит его сердцем, в молчании, это ощущение, которое не знающим не понять. В отличие от пошлых анекдотов, юмор тем прекраснее, чем более он скрыт и молчалив» [Lin Yutang, 1936. С. 62].

Из проведенного анализа можно сделать следующие выводы. Юмор и смех в китайской лингвокультуре являются отражением двух поведенческих крайностей: чрезмерной учтивости и грубости, хамства. Смех входит в концепцию социального поведения, выступает как социальная маска, помогающая поддерживать созданную репутацию, сохранить лицо. Compliment, сделанный с улыбкой, обозначающей при искреннем отношении, доброжелательность, по сути, не значит ничего для китайца, а лишь является приемом поддержания соц. статуса. С другой стороны, незначимые люди, к которыми не полагается обращаться по правилам, могут стать объектом насмешки. С другой стороны, юмор неразрывно связан в понимании китайцев с театром, игрой, и, как следствие, со способностью красиво и витиевато говорить, заставляя тем самым публику смеяться. Благодаря влиянию буддизма, улыбка, как одно из проявлений смеха, может трактоваться как признак умиротворенного состояния или просветленного человека. Кроме того, особого внимания заслуживает тот факт, что улыбка и смех считались (еще в период с 109 и 91 гг до н. э. – время создания «Исторических записей» («史记», Ши цзи) непристойными для женщин, что еще раз подчеркивает бесправное положение женщины в древнекитайском обществе.

Полученные нами данные могут помочь в понимании памятников древней юмористической литературы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гесслер Е. Иероглифический тип письма в изучении этнопсихологии и культуры Китая // Человек. Природа. Общество. Актуальные проблемы. Материалы ... конф. ... 26-30 дек. 2005 г. Ч. 1. СПб., 2006. С. 203-206.

2. Готлиб О.М. Некоторые семантические аспекты грамматики (на материале китайской письменности) // Вестн. Иркутского гос. лингвист. ун-та. № 4 (8). Иркутск, 2009. С. 6-8.
3. Готлиб О.М. Основы грамматики китайской письменности. М., 2007.
4. Ошанин И.М. Большой китайско-русский словарь "БКРС". Режим доступа: <http://zhonga.ru>
5. Lin Yutang. My country and my people. Kingswood, 1936.
6. Ma Kang Yuen The relation between the writing system and the use of metaphor in English and Chinese. A thesis ... for the degree of Master of Arts. Grand Forks, 1997.
7. 谷衍奎. 汉字源流字典. 北京, 2003.
8. Толковый онлайн словарь китайского языка. Режим доступа: <http://www.zdic.net>
9. 许慎 著. 说文解字. 北京, 2009.
10. 李恩江. 白文对照说文解字译述 (全本) . 郑州, 2000.

III. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Н.А. Мартьянова¹⁰

ПОЛЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ С ИНТЕГРАЛЬНОЙ СЕМОЙ «СИНИЙ» В КОНТЕКСТЕ СИСТЕМЫ ЭЛОКУТИВНЫХ СРЕДСТВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.И. КУПРИНА)



The article under consideration is devoted to the problem of the analysis of colour naming nominatives and colour naming elocutives (tropes and speech figures) with the integral seme “синий” (“blue”) in the view of semantic – structural – functional field organization. This way shows that an increase in the expressive power goes from the field’s periphery to its kernel. Such a kind of field description of colour namings allows to reveal their semantic peculiarities, to characterize their pragmatic, stylistic and functional significance in texts of fiction, to define the aesthetic degree influence of fictional texts on a reader by means of creating vivid images which lead to an increase in the communicative expressive power.

Keywords: colour naming elocutives, colour naming nominatives, semantic – structural – functional field, word blend, convergence of tropes and speech figures with colour namings, expressive and nominative function of colour namings.

Ключевые слова: цветообозначения-элокутивы, цветообозначения-номинативы, семантико-структурно-функционального поле, контаминация, конвергенция цветовых тропов и фигур, экспрессивная, номинативная функции цветообозначений.

Языковая система – это целостное образование, которое состоит из множества сложным образом связанных между собой и взаимообусловленных элементов [Русский язык, 2001. С. 16]. К настоящему времени сложилось большое количество способов организации языковых единиц в внутри этой системы, одним из них стало описание языковых знаков в рамках полевого подхода. Как

¹⁰ Научный руководитель – д. филол. наук, проф. И.В. Пекарская.

считают лингвисты, полевая модель утверждает представление о языке как системе подсистем, между которыми происходит взаимодействие и взаимопроникновение. По этой модели язык предстает как функционирующая система, в которой происходят постоянные перестройки элементов и отношений между ними. В процессе полевого структурирования раскрываются диалектические связи между языковыми явлениями и внеязыковой действительностью, механизм этой связи и его закономерности, выявляются особенности языкового сознания, раскрываются его национально-специфические черты [Полевые структуры..., 1989. С. 7].

Полевый подход имеет множество интерпретаций, в том числе активно используется при описании изобразительно-выразительных средств, так как сейчас специальное внимание уделяется созданию воздействующей речи. Например, по принципу поля описаны экспрессивные синтаксические конструкции, в основе которых лежит градация [Сковородников, 1981]. Рассмотрена система стилистических фигур (в широком смысле), построенных по принципу контаминации, на разных уровнях языка и речи (фонетическом, лексическом, фразеологическом, грамматическом, текстовом) в аспекте теории функционально-семантического поля экспрессивности [Пекарская, 2000]. Смоделировано семантико-структурно-функциональное поле тропеических фигур, построенных по принципу сравнения [Лопаткина, 2004]. Зафиксировано элокутивное поле лексических окказионализмов [Грищева, 2006]. Проанализировано семантико-структурно-функциональное поле стилистических фигур, построенных по принципу контраста [Егорченко, 2006] и т.д.

Мы продолжаем исследования в этой области и предпринимаем попытку полевого описания цветообозначений. Отметим, что подобного рода работы уже существуют. Например, представлено семантическое поле цвета в русском языке в синтагматическом аспекте [Дивина, 1996]. Описано лексико-семантическое поле цвета и света в лирике Б.Л. Пастернака [Губенко, 1999]. Зафиксировано функционально-семантическое цвето-световое поле в лирике И. Северянина

[Карташова, 2004]. Рассмотрено семантическое поле цветообозначений в рамках диахронического подхода [Кезина, 2005].

Вместе с тем мы не встретили научных работ, в которых бы проводилось комплексное изучение цветообозначений в рамках теории поля. Кроме этого, нами не было обнаружено источников, рассматривающих цветообозначения в качестве элокутивов (цветовых тропов и цветовых фигур), способствующих формированию прагматически значимого высказывания. Поэтому предметом настоящей статьи мы избираем цветообозначения с общей семой «синий», функционирующие в художественном тексте в прямом (цветообозначения-номинативы) и переносном (цветообозначения-элокутивы) значении, целью же работы ставим анализ данных единиц в рамках семантико-структурно-функционального поля речевых экспрессивных средств с выделением микро- и макрополей. Заметим, что полевое описание цветообозначений позволит выявить их семантическую специфику; охарактеризовать прагматико-стилистическую функциональную значимость на уровне текста, в частности, художественного; определить степень эстетичности воздействия текста на читателя через создание ярких образов, повышающих коммуникативную экспрессию.

Лингвистическое наблюдение проводится на материале произведений А.И. Куприна таких, как «Яма», «Поединок», «Юнкера», «Листригоны», «Белый пудель», «Молох» и др., из которых нами было отобрано около 200 репрезентаций цветолексемы с общим значением «синий».

Прежде чем перейти к описанию заявленной структуры, разъясним некоторые понятия.

Семантико-структурно-функциональное поле речевых экспрессивных средств, трактуем, в след за И.В. Пекарской, как совокупность языковых единиц (слов, словосочетаний), объединенных на основании общности структуры, а также выполняемых функций [Пекарская, 2000].

Отметим, что о семантико-структурно-функциональном поле цветообозначений мы заявляли в свое время [см. Мартянова, 2007]. В основу указанного типа поля положены следующие критерии: 1) семантический

(переносное или прямое значение цветового слова); 2) структурный («чистые» – единичные, без наложения цветные элокутивы, представляющие однокомпонентные тропофигуральные образования; цветные элокутивы, полученные в результате контаминации (наложения), конвергенции (взаимоследования), представляющие двухкомпонентные либо многокомпонентные тропофигуральные структуры); 3) функциональный (экспрессивная или номинативная функция цветообозначений), определивший все остальные.

Компоненты семантико-структурно-функционального поля цветообозначений будут располагаться на разном удалении от ядра в зависимости от степени проявления в них экспрессивности. Заряд экспрессивности уменьшается от ядра к периферии и, наоборот, увеличивается от периферии к ядру. В ядро входят цветные тропофигуральные многокомпонентные образования, возникшие в результате контаминации или конвергенции цветных тропов и фигур, выполняющих общую экспрессивную функцию с такими частными, как характерологическая (во всех разновидностях), образная и др. Изменение одного из параметров, по которым характеризовались эти единицы, приведет к изменению положения в пределах поля. Так, на периферии 1 будут находиться гипертропы или гиперфигуры многокомпонентные по структуре, образованные в результате контаминации (наложения тропов и фигур), конвергенции (следования тропов и фигур друг за другом в речевой цепи). Такие средства реализуют общую экспрессивную функцию с частными – характерологической (во всех разновидностях), образной др. Периферию 2 составят неконтаминированные цветные тропы или фигуры с вышеназванными функциями. На периферии 3 будут располагаться цветообозначения-номинативы (цветообозначения, употребленные в прямом значении), служащие для выделения предмета из ряда подобных и обладающие наименьшим экспрессивным зарядом.

Языковой материал позволил нам сделать вывод о существовании цветового семантико-структурно-функционального макрополя и цветных семантико-

структурно-функциональных микрополей. Цветовое макрополе будем понимать вслед за Ю.А. Карташовой как совокупность лексических единиц разной грамматической природы, разной степени связанности и свободы, лексикализованности и фразеологизированности, содержащих сему цвета [Карташова, 2004. С. 8]. Это поле составляют общеупотребительные, стилистически нейтральные, узуальные цветообозначения, т.е. прилагательные цвета русского языка, в которых сема цвета обнаруживается в их словарных дефинициях в качестве ядерной: красный, белый, черный, синий и голубой, зеленый, желтый, серый и др. [Карташова, 2004, С. 8]. В соответствии с этими цветообозначениями выстраиваются микрополя. Цветовое микрополе – это лексические единицы различных частей речи, организованные особым образом, содержащие интегральную сему с определенным цветовым признаком в эксплицитном или имплицитном виде [Карташова, 2004. С. 8]. Цветовые микрополя являются составляющими частями цветового макрополя.

Далее представим описание семантико-структурно-функционального микрополя цветообозначений с общим значением «синий», органично входящего в макрополе «цвет». В целом же эти типы полей включены в систему элокутивных средств, которую наряду с цветообозначениями образуют изобразительно-выразительные средства, паремии, окказионализмы и другие реалии.

Цветообозначение «синий» имеет окраску одного из основных цветов спектра – среднего между фиолетовым и зеленым [Ожегов, Шведова, 1999. С. 718]. Слово «синий» является основным для обозначения этого цвета, в синонимическом ряду, включающем такие единицы, как кубовый, васильковый, индиговый, ультрамариновый, сапфировый и др., играет роль доминанты. Цветообозначение «голубой» трактуется как светло-синий, цвета незабудки [Ожегов, Шведова, 1999. С. 137]. Синонимами этого слова становятся лазурный, лазоревый, бирюзовый, небесный и др. Наличие общего семантического компонента в этих лексемах позволяет отнести их (и синонимичные им единицы) к одному микрополю «синий».

Цветобозначения с интегральной семой «синий» А.И. Куприн использует для характеристики различного рода психологических (радость, волнение, влюбленность) и физиологических (болезнь, алкоголь, тяжелая работа и силовые нагрузки, повреждения каких-либо органов.) состояний действующих лиц. Активен синий цвет в описании внешности героев (волос, глаз, век, губ и др.), его одежды и обуви, предметов быта, а также природных объектов (воды, звезд, снега, неба и др.).

Микрополе «синий» образуют единицы разных лексико-грамматических классов. Например: качественные простые прилагательные (синий, синеватый, голубой, лазоревый и др.); относительные простые прилагательные, перешедшие в разряд качественных со значением цвета (васильковый); сложные качественные прилагательные (синеглазый, темно-синий, темно-синеватый, блекло-голубой, густо-голубой и др.); глаголы, глагольные формы (синеть, синеющий, синея, посинеть, поголубеть и др.); существительные (синяк, синева, голубизна и др.).

Цветобозначениям со значением «синий» присуща как номинативная функция, так и экспрессивная, последнюю реализуют тропофигуральные средства. Следует отметить, что элокутивные колоративы могут быть однокомпонентными или многокомпонентными.

Учитывая названные особенности, проиллюстрируем примерами, как заполняются зоны поля.

В ядерной зоне располагаются единицы следующего типа

(1) *Ромашов Шурочке:– Вы сегодня необыкновенны. Что с вами? – спросил он шепотом.*

Она вдруг ответила с каким-то наивным и кротким удивлением:

-Я вам говорю, что не знаю. Я не знаю. Посмотрите: небо голубое, свет голубой: и у меня самой какое-то чудесное голубое настроение, какая-то голубая радость! Налейте мне еще вина, Ромочка, мой милый мальчик... (Поединок).

Многокомпонентная тропофигура, состоящая из фигуры-фокуса позиционно-лексического повтора и усиливающих ее эпитетов *голубое небо, свет голубой* и метафорического эпитета, взаимодействующего с перифразом *голубое*

настроение, выполняет экспрессивную функцию. Такое средство передает необычное, романтическое настроение героини, ее загадочность.

(2) А над темными кустами и над **синеватыми** шапками дальних лесов возвышался <...> Ай-Петри – такой легкий, резкий, воздушный, как будто он вырезан из гигантского куска **серебряного** картона (Белый пудель). *Метафорический эпитет* синеватыми, *метафорический эпитет* серебряного в составе сравнения образуют антитезу синеватыми шапками – из серебряного картона. В данном примере многокомпонентный элокутив реализует ряд функций таких, как экспрессивную с частными характерологической (пейзажной) и образной.

(3) Ромашову всегда чуялось в его [Осадчего] прекрасном сумрачном лице, странная бледность которого еще сильнее оттенялась **черными, почти синими** волосами, что-то напряженное, сдержанное и жестокое, что-то присущее не человеку, а огромному зверю (Поединок). В данном примере взаимосвязаны градация и эпитеты **черными, синими** волосами. Описанное тропофигуральное средство способствует созданию образа офицера, участвует в портретной зарисовке. Таким образом, можно говорить о том, что для стилистического приема типична экспрессивная характерологическая, а также образная функции.

Охарактеризуем периферию 1:

(1) *Густой табачный дым казался **небесно-голубым** в тех местах, где его прорезывали, стремясь из окон, наклоненные снопы весеннего солнца* (Поединок).

(2) *Его невольно и как-то печально поразило: какая малая кучка сверстников собралась в **голубой** просторной комнате* <...> (Юнкера).

Метафорический эпитет *небесно-голубой дым* (см. пример 1) и метонимический эпитет в *голубой комнате* (см. пример 2) вводятся писателем с целью характеристики помещений, в которых развиваются события. Следовательно, указанным гипертропам присуща экспрессивная функция в такой разновидности, как характерологическая.

(3) *Впрочем, надо сказать он пользовался в самом деле большим успехом у женщин. Швейки, модистки, хористки и телефонные барышни таяли от*

*пристального взгляда его тяжелых, сладких и томных **черно-синих** глаз (Яма).* Цветообозначение *черно-синих* является оксюморонным эпитетом, выполняющим портретную функцию в рамках общей экспрессивной функции. Гипертроп позволяет писателю создать образ привлекательного мужчины, обратить внимание на яркую черту его внешности.

Опишем периферию 2:

(1) *Он [Ромашов] дунул сверху в стекло. Пугливый **синий** огонек умер, и сразу в комнате стало темно и тихо, и тотчас же торопливо и громко застучал на столе не замечаемый до сих пор будильник (Поединок).*

(2) *Он [Петерсон] еще издали неестественно улыбался своими **синими**, облипшими вокруг рта губами (Поединок).*

(3) *За Анненгофскую рошу удирали отчаянные храбрецы ранней весной, чтобы выкупаться в студеной воде узенькой речушки Синички и выскочить из нее, **посинев** от холода, лязгая зубами и трясясь всеми суставами (Юнкера).*

В приведенных иллюстрациях можно зафиксировать различное проявление экспрессивной функции. В примере (1) эпитет *синий огонек* включается автором в описание помещения. Эпитет *синими губами* в примере (2) характеризует внешность мужчины, кроме этого, колоратив также свидетельствует о расстройстве здоровья героя. Гипербола *посинев от холода* в примере (3) отражает физиологическое состояние действующего лица, которое возникает под влиянием природных факторов.

Периферия 3 представлена колоративами-номинативами. Приведем примеры:

(1) *Классная дама в **темно-синем** платье, со множеством перламутровых пуговиц на груди и рыбьим холодным лицом, глядит на него издали тупым, ненавидящим взором мутных глаз (Юнкера).*

(2) *На самом конце его [поезда] был прицеплен длинный, блестящий свежей **синей** краской служебный вагон, к которому устремились все встречающие (Молох).*

(3) *И опять появляется на сцене синее эмалированное ведро, и опять поют песни, похожие на рев зимнего урагана в открытом море (Листригоны).*

Таким образом, мы предприняли попытку описания цветообозначений в аспекте поля, в основе которого лежат структурный, семантический и функциональный критерии. Усиление экспрессии связано с уровнем сложности и многокомпонентности элокутивных образований, их взаимоналожением. Чем больше компонентов представлено в элокутиве, тем они сложнее, тем уровень экспрессии выше и прагматический заряд ярче. Структурно-семантическое усложнение элокутивной единицы влечет за собой усиление ее функциональных (эмоционально-экспрессивных) характеристик, что продвигает эту единицу от периферии к ядру.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Грищева Е.С. Структурно-семантическое и функциональное описание лексических окказионализмов в рамках теории элокутивного поля: Дис. ... канд. филол. наук. Абакан, 2006.
2. Губенко Е.В. Лексико-семантические поля цвета и света в лирике Б.Л. Пастернака: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.
3. Дивина Е.А. Синтагматика семантического поля цвета в русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 1996.
4. Егорченко О.Н. Стилистические фигуры в современном литературном языке: семантико-структурно-функциональная характеристика: Дис. ... канд. филол. наук. Абакан, 2006.
5. Карташова Ю.А. Функционально-семантическое цвето-световое поле в лирике И. Северянина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Бийск, 2004.
6. Кезина С.В. Семантическое поле цветообозначений в русском языке (диахронический аспект). Пенза: изд-во Пензинского гос. пед.ун-та, 2005.

7. Лопаткина С.В. Контекстуальное взаимодействие тропов в современном русском языке (на материале художественной и публицистической речи): Дис. ... канд. филол. наук. Абакан, 2004.
8. Мартыанова Н.А. Полевое описание элокутивных колоративов (на материале произведений А.И. Куприна): Дис. ... канд. филол. наук. Абакан, 2007.
9. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 1999.
10. Пекарская И.В. Контаминация в контексте проблемы системности стилистических ресурсов русского языка. Часть 1, 2. Абакан, 2000.
11. Полевые структуры в системе языка / научн. рук. З.Д. Попова. Воронеж, 1989.
12. Русский язык: Учебник / Л.Л. Касаткин, Е.В. Клобуков, Л.П. Крысин и др. Под ред. Л.Л. Касаткина. М., 2001.
13. Сковородников А.П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка. Томск, 1981.

«МИР – ЭТО КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР» В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»



The aim of this article is to analyze the metaphorical layer of the novel by D. Rubina “Sindrom Petrushki”. During the investigation the key metaphorical model was discovered, which is “World is a puppet theatre, or life is a performance”. Consequently, hero’s characters are shaped to this very model, their behavior is set as if they are dolls/marionettes or puppeteers. All the heroes play a specific role, life in a broad sense goes on according to the rules of a puppet theatre.

Keywords: metaphor, metaphorical model, key text metaphor, lingual and specific metaphorical model, semantic field.

Ключевые слова: метафора, метафорическая модель, ключевая текстовая метафора, языковая и частная метафорическая модель, семантическое поле.

Д. Рубина – одна из самых известных современных писательниц, автор многочисленных романов, рассказов, повестей. «Синдром Петрушки» входит в трилогию под названием «Люди воздуха». Все три романа объединены одной темой – темой моделирования иной реальности. Действительно, герои трилогии – неординарные личности, не нашедшие своего места в мире, вследствие чего стремятся создать другой. Так, главный герой романа «Синдром Петрушки» – кукольник по профессии и призванию, «сочиняющий» параллельный мир с помощью своих марионеток.

Художественное произведение – особая форма коммуникации, которая призвана воздействовать на читателя, прежде всего, посредством образных средств. Метафоры выражают разнообразие смыслов, метасмыслов и художественную идею в целом, выполняя такие функции, как эмоциональную, информационную, объяснительную.

В данной статье представлены результаты исследования метафор в аспекте их текстообразующей функции, проявляющейся в том, что метафоры могут быть мотивированы, развернуты, объяснены и продолжены в тексте [Харченко, 2007.

¹¹ Научный руководитель – д. филол. наук, проф. З.И. Резанова.

С. 23]. Проанализировав текст романа, мы сделали вывод о том, что метафорические единицы в его структуре объединяются единой тематикой и задают модели поведения героев, определяют развитие романа в целом.

В романе «Синдром Петрушки» автор использует как базовые языковые, так и окказиональные метафоры. Для данной работы исключительный интерес представляют первые. Базовая языковая метафора – «метафорическая модель, объединяющая широкий спектр семантических соотношений «номинативное значение – образное, переносное, метафорическое значение» [Резанова, 2011. С. 49]. Базовые языковые метафоры стабильны, постоянны, отражают многовековой опыт образной интерпретации мира человеком, являются источником порождения новых метафорических выражений. К такому типу может быть отнесена метафора «Жизнь – это театр».

Театральная метафора (т. е. метафора с исходной понятийной сферой "театр") получила широкое распространение в самых различных коммуникативных сферах, в частности, в художественной литературе. Как отмечает А.П. Чудинов, «театральная метафора интерпретируется как актуализирующая смыслы фальшивости, наигранности явлений, которые она образно называет» [Чудинов, 2001].

Базовые языковые метафоры реализуются в частных метафорических моделях. Так, в анализируемом романе базовая языковая метафора «Жизнь – это театр» воплощается в частной модели «Мир – это театр кукол», или «Жизнь – это кукольный спектакль». Таким образом, писательница обращается к традиционной модели образной интерпретации мира, преобразуя ее. В структуре произведения варианты реализации базовых языковых моделей могут приобретать функциональный статус ключевых текстовых метафор, то есть таких, которые, объединяя текст произведения, придают ему смысловую и образную целостность, организующих его на уровне текстопорождения. [Резанова, 2003. С. 201-206].

«Синдром Петрушки» по праву может быть назван «театральным романом». Образ «жизни-театра» формируется в романе использованием следующих приемов: 1) герои получают имена театральных персонажей (имя главного героя

– Петр Романович Уксусов; полное имя Петрушки, кукольного шута, – Петр Иванович Уксусов; собака носит имя Карагёз (Карагёз – персонаж турецкого театра, шутник, сходный с Петрушкой и т. д.); 2) главный герой Петр – кукольник по профессии; 3) и самый важный в рамках данного исследования прием – активное использование театральных метафор.

Структура базовой языковой метафорической модели «Жизнь – это театр» задается структурой семантического поля «театр», для которого характерны следующие элементы и их переносные значения: *спектакль* как неискреннее действие, необычное зрелище, происшествие; *декорации* как нечто показное, служащее для прикрытия недостатков, непривлекательной сущности чего-либо; *сцена* как событие из жизни, происшествие; *антракт* как тихое течение жизни, перерыв в чем-либо; *маска* как способ скрыть истинные мотивы, личина, скрывающие сущность; традиционная оппозиция «актер–зритель», порождающая метафорические смыслы – быть актером, т. е. творцом своей судьбы, фигурой самостоятельной, или зрителем, пассивным наблюдателем.

Структура семантического подполя «кукольный театр» включает (помимо вышеперечисленного) следующие компоненты 1) куклы/марионетки как действующие лица; 2) взаимоотношения между куклой и кукольником; 3) нити как инструмент «оживления» кукол, направления их действий, символ предначертанности действия героя; 4) ширма как перегородка, защита от окружающего (порой враждебного) мира. Традиционная оппозиция «актер–зритель» в театре кукол дополняется другими: «кукловод–кукла», «кукловод–режиссер».

Все вышеперечисленные образы кукольного представления и их метафорические переосмысления реализуются в анализируемом романе Д.Рубиной. Продемонстрируем далее контекстные варианты реализации метафорической модели «Мир – это кукольный театр, или Жизнь – это спектакль».

Спектакль как жизнь отдельного человека в грандиозном театре жизни:

– Петруха... – прошипел я. – Ну прости... Я ж не нарочно... В следующий раз, вот увидишь...

Он резко поднял голову, ошпарив меня ненавидящим взглядом, и проговорил холодно, спокойно, с диким презрением:

– Идиот... **Спектакль** бывает только один раз.

Далее у нас – неизвестность, то есть **антракт в спектакле**.

С годами он все больше отдалялся от отца; в старших классах, бывало, месяцами с ним не разговаривал, хотя теперь понимал его лучше, чем когда бы то ни было. Иногда настолько предугадывал реакцию того на слова или действия мамы, что ему казалось: сейчас он наденет Ромку на руку и продолжит... или – по своей воле – **прекратит этот спектакль**.

Сцена как событие в жизни человека:

Для меня, в то время легкомысленного балбеса, эта **сцена** была весьма поучительна.

Уверен – те, кто наблюдал эту **сцену**, ломали головы: кем могут приходиться друг другу эти двое?

Да, я отправил Лизу на рассвете, после ужасной **сцены**, произошедшей между мной и Вильковским.

Куклы, марионетки как символ подчинения чужой воли, отсутствия самостоятельности в принятии решений:

Я уже **не марионетка**, которую можно...

Он [Петя] – всего лишь воздух, уплотненный в плоть, всего лишь божья **кукла**, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла.

Первой **куклой** был отец, причем поломанной **куклой**... Но отец был и первым **кукольником**.

Нити как инструмент подчинения чужой воли:

Сидя на низком табурете в бутафорской, Петя во все глаза глядел на Юру, изображавшего изломанную марионетку Пьеро, и думал об отце: все было точно про него. Как по одной обрывал он все **жизненные нити**, все **нити** любви в семье,

что связывали его с женой и сыном, оставаясь болтаться лишь на «золотой», на последней своей тонкой **нити**...

Он и сам поработал здесь на славу, он на совесть служил, а теперь не прочь оборвать по одной эти **нити**, до последней, единственной золотой, на которой вздел бы себя над мостом, даже если б не долетел до неба, а только рухнул в оловянные блики волн...

Ширма как прикрытие, отождествление с безопасным местом:

*...И будь ты проклят со всем своим балаганом! Надеюсь, никогда больше тебя не увижу. Довольно, я полжизни провела за **ширмой** кукольника. И если когда-нибудь, пусть даже случайно, ты возникнешь передо мной...*

Антракт как перерыв в жизни, отсутствие событий:

Далее у нас – неизвестность, то есть **антракт** в спектакле. Хотите еще выпить? Нет? А я, пожалуй, продолжу... Да, у нас **антракт** лет эдак на пятнадцать.

Таким образом, метафорическая модель «Мир – это кукольный театр» является ключевой в романе, поскольку жизнь человека, его поведение отождествляются с жизнью и поведением кукол/марионеток на сцене. Люди – куклы, которые играют отведенную им роль, находятся в подчинении других людей-кукловодов, если сами не являются **избранными**. В этом, последнем, случае им отводится двоякая роль – и кукловода (того, кто способен влиять на жизнь окружающих его людей), и куклы (того, кто сам руководим высшими силами).

В метафорическом моделировании жизни как театра одной из базовых оппозиций является противопоставление актера и зрителя. Быть актером значит самостоятельно определять свою судьбу, быть зрителем значит занимать позицию пассивного наблюдателя. В метафорическом моделировании жизни на основе образов театра кукол в романе важное значение имеют такие оппозиции, как «кукловод – кукла», «кукловод – режиссер».

В результате анализа текста романа в аспекте образной характеристики героев через метафоры «кукловод» и «кукла» были выявлены три оппозиции.

I. Петр – кукловод, Лиза – марионетка, заявляющая: *Довольно, я **полжизни** провела за ширмой кукольника; Я все отсекала в своей жизни, Боря, не оглядываясь назад, ничего не боясь. Я теперь внутренне свободна, полностью от него свободна! Я уже не марионетка, которую можно...* ср. также: *Шаги в коридоре... На слух-то идет кто-то один, и грузный, но его это с толку не собьет: она с детства ступала бесшумно – такими воробьиными шажками шествуют по сцене **марионетки**.*

*Да прими снотворное, чтоб не крутить перед закрытыми глазами один и тот же кадр,- она впереди , он за ней; ни дать ни взять трепетная жертва под конвоем **Синей Бороды**. И только я один все пытаюсь понять, кто из этих двоих – жертва.*

Текстовая реализация данной модели: Лиза, жена главного героя Петра, очень рано познакомилась со своим будущим мужем, который увез ее из дома еще подростком. Всю жизнь Лиза провела в полной зависимости от мужа, не принимая никаких решений самостоятельно. Петр выстраивал их совместную жизнь.

II. Петр – марионетка, Лиза – кукловод: *Сейчас понимаю: то, что тогда казалось мне психозом, сдвигом по фазе, «съехавшей крышей», было не чем иным, как назначенным себе служением. Он просто с детства посвятил себя ей. **Нечто** вроде образа благородного рыцаря в кукольном театре: шлем и латы, никчемное копьё, длинные ноги, мельтешащие руки, изможденное лицо из папье-маше...*

Текстовая реализация данного фрейма: Петр – жертва роковой любви к Лизе. Будучи маленьким мальчиком, он влюбился в Лизу из-за ее поразительного сходства с куклой, и эта любовь ведет его по жизни.

III. Петр – марионетка, Высшая сила – кукловод: *Он [Петя] ... всего лишь божья кукла, ведомая на бесчисленных нитях добра и зла. И, прошивая сердце насквозь, от головы его тянулась в небо бесконечная золотая нить.*

Что ж, он рад был этим номером как-то скрасить грандиозное одиночество Творца.... Он и сам поработал здесь на славу, он на совесть служил,

а теперь не прочь оборвать по одной эти нити, до последней, единственной золотой, на которой вздел бы себя над мостом, даже если б не долетел до неба, а только рухнул в оловянные блики волн...

Текстовая реализация данного фрейма: Петр подчиняется Высшим силам; был одарен, чтобы выполнять волю Высших сил.

Итак, в результате анализа романа «Синдром Петрушки» была выявлена метафорическая модель «Мир – это кукольный театр», являющаяся ключевой текстовой, моделирующей образы героев романа, задающей их модель поведения как кукол/марионеток или кукловода. Все герои играют отведенную им роль. Жизнь в общем смысле уподобляется театру, строится по его канонам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Резанова З.И. Метафора в художественном тексте: проблемы текстопорождения // Художественный текст и языковая личность: Материалы III Всероссийской конференции. Томск, 2003. С. 201-206.

2. Резанова З.И. Метафоры в лингвистическом тексте: типы функционирования // Язык и культура. № 2. 2011. С. 18-29.

3. Рубина Д. Люди воздуха: трилогия: романы. М., 2011.

4. Харченко В.К. Функции метафоры. М., 2007.

5. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры. Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics2/chudinov-01.htm>

ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ И АВТОРЕЦЕПЦИИ В КРИТИКЕ ДЖ. ГОЛСУОРСИ



This article is about problems of reception and autoreception in critical articles of Galsworthy. The features of genre 'silhouette' were analyzed. The concept of the ideal literary artist has been studied.

Key words: reception, autoreception, the problem field, literary criticism, subjectivation, dialogism, the perfect writer.

Ключевые слова: рецепция, авторецепция, проблемное поле, писательская критика, субъективация, диалогизм, идеальный писатель.

Джон Голсуорси – один из первых и наиболее выдающихся представителей английского реализма XX века. Он был романистом, новеллистом, драматургом. Его произведения – обширная галерея портретов людей современного ему общества. Творчество Джона Голсуорси и сейчас представляет живейший интерес как для исследователей, так и для самых широких кругов читателей. Такие исследователи, как И. А. Дубашинский, Т.Ф. Разумовская, Н. Я Дьяконова, Д. Г. Жантиева, М. И. Воропанова и другие посвятили свои труды изучению его творчества. Однако литературно-критическое наследие писателя оказывается до сих пор малоизученным. В то же время писательская критика – уникальный материал, позволяющий получить представление об особенностях рецепции и авторецепции, рассмотреть тексты как «проговаривание» принципиальных для автора эстетических положений. Кроме того, критические работы Голсуорси представляют собой интереснейший материал как опыт осмысления историко-литературного процесса в Англии, как опыт теоретико-литературных размышлений. Обращение к критическому наследию Дж. Голсуорси представляет также несомненный интерес в свете проблемы переходности эпох, поскольку в его критике отразились наиболее существенные процессы, характерные для переходного периода рубежа веков, смены эстетических парадигм.

¹² Научный руководитель – д. филол. наук, доц. Ю.А. Говорухина.

Проблемное поле статей Голсуорси широко. Оно включает проблему определения сущности искусства и его воздействия на человека («О законченности и неопределенности», «Создание характера в литературе», «Несколько трюизмов по поводу драматургии»); вопрос о формах изображения войны в искусстве («Искусство и война», «К чему мы пришли», «Военные фильмы и суровая реальность»); проблему определения сущности современных эстетических явлений в литературе; проблему ментальности и национальной идентичности («Русский и англичанин»). Заметим, что первая проблема проявляется во всех статьях Голсуорси независимо от тематики.

Остановимся на проблеме «война и литература». Известный биограф Дж. Голсуорси К. Дюпре отмечала, что война оказала очень сильное воздействие на Голсуорси: «День за днем в его дневнике находит отражение возрастающий ужас перед войной, которая становится все более неизбежной. Было очевидно, что война станет катастрофой для всего мира, а для Голсуорси это еще и личная трагедия. Всю свою сознательную жизнь он твердо верил в доброе начало в человеке. Теперь, чувствуя приближение войны, он начинает понимать, что добро не является главной силой; человеческие знания используются не для созидания, а для разрушения, жить в этом мире становится все труднее, он превращается в ад» [Дюпре, 1986. С. 206]. Итогом этих сомнений становится статья «К чему мы пришли», в которой Голсуорси высказывает суждение о том, что человеческая природа эгоистична, воинственна. Он приходит к выводу, что «Великая война – это возмездие, <...> результат грубой системы конкуренции, кульминация личных, политических и межнациональных распрей» [Голсуорси, 1962. С. 381]. Искусство, в частности литература, по мнению Голсуорси, призвано сохранить в человеке доброе начало: «Искусство удержит все позиции, какие оно успело завоевать в душе человека. Когда война кончится, люди обнаружат, что меньше всего изменилось искусство. Они увидят, что поубавилось денег, которые можно было бы на него тратить; что некоторые художники убиты; что с дерева облетели кое-какие засохшие листья, наросты и сухие ветки, – вот и все. Но самое дерево

устойт – ветер войны, несущий зловоние смерти, не отравит его и не погубит» [Голсуорси, 1962. С. 366].

Значительную часть критического наследия Голсуорси составляют работы, в которых автор обращается к конкретным персоналиям. Критик работает в жанре «силуэта». Голсуорси не пытается охватить все стороны творчества художника, дать полный обзор его литературных достижений, а выявляет доминанты в творчестве писателя, соотнося их со своим собственным опытом. Эти доминанты – темперамент, соответствие творчества «правде жизни» и закону природы, своеобразие творческого метода. Критик последовательно сближает или противопоставляет писателей, проводит параллели, акцентируя сходство/различие поэтики, эстетических взглядов. Так, например, он пишет: «По увлекательности повествования Дюма равен Диккенсу, а этим все сказано» [Голсуорси, 1962. С. 431]; «Во всей английской литературе, пожалуй, только Генри Джеймс превзошел Конрада в умении передавать тончайшие оттенки человеческой психологии, побуждений и чувств. Между тем ни Конрад, ни Джеймс не англичане. Но их эмоциональное восприятие мира почти противоположно. Выражаясь иносказательно, Генри Джеймс пил чай, а Конрад – вино» [Голсуорси, 1962. С. 404].

Голсуорси нередко обращается к биографии писателя. Нельзя сказать, что Голсуорси пользуется биографическим методом при исследовании творчества художника. Биография в статье о писателе представляет собой лишь небольшой обзор ключевых событий жизни художника, влияние событий детства, юности на формирование личности (например, деятельная и полная впечатлений юность Толстого; проведенная в странствиях и приключениях юность Конрада; душевная болезнь Мопассана в последние годы жизни). В некоторых биографических справках Голсуорси касается эпохи, в которую жил писатель (творчество Диккенса вписывается в годы раннего викторианства). Обращение к биографии для Голсуорси важно, прежде всего, потому, что он стремится наметить ключевые факторы формирования личности писателя, основы его философской и эстетической позиции. Большое внимание Голсуорси уделяет национальной

принадлежности писателя. Писатель для него не только художник, способный видеть и чувствовать правду, он транслирует в своем творчестве национальные установки мировидения. Для Голсуорси очень важно, что писатель отражает в своем творчестве дух своей страны. Поэтому Голсуорси прибегает к следующим оценкам: «истый англичанин» про Диккенса, «истый француз» про А. Франса, подчеркивает знание Конрадом обычаев, быта и языков разных народов, а Толстым – России и русского крестьянина.

Анализируя художественное произведение, Голсуорси делает акцент на концептуально важных, по его мнению, структурных компонентах текста: у Диккенса на системе персонажей, национальной самобытности героев, у Тургенева на изысканных диалогах, значимых описаниях природы, у Мопассана он отмечает содержательность формы рассказа, идею Красоты.

Рецепция чужого текста разворачивается параллельно с процессом авторецепции. Голсуорси опирается на свой опыт чтения, описывает впечатления от прочитанного. Так, в статье «Еще четыре силуэта писателей» он пишет: «Дюма я начал читать двадцати пяти лет, когда зеленым юнцом пустился в далекое путешествие. Начал я с «Монте Кристо» и читал его на парусном судне «Торренс», пересекавшем Индийский океан; распустив паруса своей фантазии, я плыл по необъятным просторам этого фантазмагорического романа. Помню, как во время штиля я уходил с зеленым томиком на нос, подальше от своих спутников – этих жалких фигур из реального мира, и там, наедине с романтикой и летучими рыбами, читал и читал без конца» [Голсуорси, 1962. С. 404]. В своих оценках критик субъективен, часто апеллирует к своему личному опыту. Так, приступая к силуэту Тургенева, Голсуорси отмечает, что «у него и у Мопассана я проходил духовное и техническое ученичество, которое проходит каждый молодой писатель у того или иного старого мастера, влекомый к нему каким-то внутренним сродством» [Голсуорси, 1962. С. 398].

Голсуорси использует и другой прием субъективации, он активно использует вводные слова и предикативные единицы со значением

неуверенности, возможности, достоверности, оценки (вероятно, возможно, можно с уверенностью сказать, без сомнения, наверное, не берусь судить).

Субъективность, апелляция к собственному эстетическому (писательскому и читательскому) опыту – общее свойство писательской критикой. Критически осваивая чужой текст, критик «набрасывает» на него собственные, значимые для него самого как писателя, представления, ценностные установки. Еще одним признаком писательской критики является включение в текст элементов художественного стиля. Несомненно, в статьях Голсуорси чувствуется перо мастера искусства слова. Образные обороты, обилие выразительных средств языка позволяют узнать в авторе статьи классика английского романа. Жизнь сравнивается Голсуорси с чашей, которую русские стараются выпить до дна, а англичане боязливо прихлебывают содержимое; система персонажей плутовского романа – со «связкой лука», с характерным для этого овоща привкусом. Сам же роман представляется геометрической фигурой, а форма романа Диккенса называется яйцом.

Голсуорси – критик, для которого актуальна такая установка текстопорождения, как диалогизм. Его риторические вопросы-восклицания – это вопросы читателю и самому себе. Он доверяет своему собеседнику, именно поэтому может свободно говорить о своих первых впечатлениях, мыслях, радоваться от предвкушения новой встречи со старым другом и его творчеством. Живость мысли и непосредственность в высказываниях – вот те черты, которые придают размышлениям критика совершенно особую, индивидуальную окраску. Желание взволновать читателя, показать значительность вопросов, поднимаемых в статье, передать комплекс собственных мыслей и чувств – все это характерно для Голсуорси-критика. Автор подводит читателя к своему восприятию, добивается звучания своего голоса с голосом читателя в унисон. Голсуорси размышляет вместе с читателем, но выступает одновременно в роли мудрого наставника.

В своих статьях Голсуорси моделирует образ идеального писателя. Главное в авторе для Голсуорси – это умение изображать правду, а не выводить

фальшивые нравоучения. Автор у Голсуорси – прежде всего человек, способный думать и чувствовать, он гуманист. Необходимость любить людей для Голсуорси – непереносимое условие творчества: «Конечно же, по-настоящему любит людей тот, кто приемлет их во всех видах, - не только добродетели их, но и пороки, не только победы, но и поражения; <...> кто пишет по-настоящему о человеческой жизни тот, кто ни на что не закрывает глаза». Далее, идеальный писатель – непременно реалист. Гуманизм и правда для него неразделимы. Еще одно неотъемлемое качество настоящего писателя - это верность природе. Истинное искусство есть олицетворение природы, во всех ее красках, тонах и переходах.

Модель художника-идеала задает систему главных критериев оценки «чужого» текста для Голсуорси. В их числе: гуманизм, следование законам правды и природы, а также воздействие на читателя («общение между сердцами»), «естественное, невымученное соответствие между замыслом и формой». Критерий следования правде жизни является одним из главных критериев таланта художника. Исследовательница М.И. Воропанова отмечает, что «Голсуорси выступает последовательным сторонником правдивой и нелюбимой, не скованной фальшивой нравоучительностью и не грешащей легкой развлекательностью литературы» [Воропанова, 1968. С. 155]. В статьях, в которых Голсуорси создает образ-силуэт, критик всегда обращается к репрезентации данного критерия в творчестве художника. В статье «Силуэты шести писателей» и «Еще четыре силуэта» это отчетливо прослеживается. При рассмотрении всех силуэтов критерий следования правде принимается Голсуорси как основополагающий.

О Диккенсе: «был *противником всякой фальши* (курсив мой. – Т.А.), страстно ненавидел жестокость, нетерпимость и самодовольную тупость и на протяжении всей своей литературной деятельности непрерывно атаковал социальное зло, которое встречал в жизни. Некоторые персонажи их не более как фигуры, которые совершают экстравагантные поступки, но тем очевиднее талант автора, ибо мы воспринимаем их как живых людей» [Голсуорси, 1962. С. 395]. О Тургеневе: Россия не любила Тургенева: у него была дурная привычка

говорить *правду* (курсив мой. – Т.А.) [Голсуорси, 1962. С. 398]. О Мопассане: «Его язвительной натуре были ненавистны предрассудки и глупость, и в редком писателе сыщешь такое неподдельное и горячее сочувствие людям, жгучую любознательность, такую прозорливость и чуткость. Все это помогло ему верно воссоздавать жизнь» [Голсуорси, 1962. С. 400]. О Дюма: «Да, Дюма, несомненно, великий рассказчик! И есть в нем что-то от волшебника, но колдует он снадобьями, *взятыми из действительной жизни*. Он любит яркие краски и острые приправы, *не никогда не пустословит* (курсив мой. – Т.А.)» [Голсуорси, 1962. С. 431]. Природа – обязательный закон искусства, но не слепого подражания природе требует Голсуорси. Автор – необычный человек, он несет в себе тонкое чувство: «Поскольку он сам – природа, породившая их, он направляет их по пути, сужденному им при зачатии. Лишь тогда они имеют шанс победить время, которое только того и ждет, как бы уничтожить все фальшивое, злободневное, модное – словом, все, что не зиждется на неизменных свойствах человеческой природы». Истинное искусство есть олицетворение природы, во всех ее красках, тонах и переходах. Кроме этого, автор для Голсуорси априори талантлив, причем его талант дарован свыше, именно поэтому он обладает ко всему прочему творческим чутьем, интуицией, способен почувствовать и создать «аромат» произведения.

Анализ критических статей Голсуорси позволяет сделать следующие выводы. Дж. Голсуорси – автоцентричный критик. Это, в первую очередь, проявляется в рецепции творчества других писателей, когда интерпретация чужого текста отражает процесс самоинтерпретации в результате понимания литературного явления. В процессе понимания текста критик «вычитывает» актуальные для него смыслы. «Я» Голсуорси-критика, его чувства и мнение исполняют роль авторитетной инстанции. Авторефлексия проявляется и в построении модели идеального художника, идеального литературного произведения, в которых воплотились принципиально важные для самого писателя эстетические установки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Воропанова М. И. Джон Голсуорси. Очерк жизни и творчества. Красноярск, 1968. С. 155-166.
2. Голсуорси Дж. Собр. соч.: В 16 томах. Т. 16. М., 1962. С. 279-457.
3. Дюпре К. Джон Голсуорси. М., 1986. С. 196-242.

Г.И. Шайхутдинова¹³

СТИХОТВОРНЫЙ СБОРНИК Е. Ю. КУЗЬМИНОЙ-КАРАВАЕВОЙ «РУФЬ» В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ 1910-Х ГОДОВ И ИНДИВИДУАЛЬНОЙ ЭВОЛЮЦИИ АВТОРА

The present article focuses on the second poetical album ('Roof') of the famous Russian poet Elizaveta Kuzmina-Karavaeva. The analysis takes into consideration the context of the poetic tendencies of the 1910s and the individual evolution of the author.

Key words: Elizaveta Kuzmina-Karavaeva, the poetry of the Silver Age, the poetical album 'Roof', the poetic tendencies of the 1910s.



Ключевые слова: Е.Ю. Кузьмина-Караваева, поэзия Серебряного века, сборник «Руфь», поэтические тенденции 1910-х годов.

Второй сборник стихов Е. Ю. Кузьминой-Караваевой «Руфь» вышел весной 1916 года. Опираясь на научно-критическую литературу по проблеме, определим его основные особенности.

1. А. Н. Шустов, «самый авторитетный знаток» (А. Лавров) жизни и творчества Е.Ю. Кузьминой-Караваевой [Юрьева, 2004. С. 5], полагает, что «основной мотив стихотворений сборника — разочарование в жизни, усталость, безнадежность. Этот мотив навеян как общими настроениями растерявшейся рус-

¹³ Научный руководитель – д. филол. наук, проф. В.Н. Крылов.

ской интеллигенции, так и личными переживаниями. В то же время в сборнике есть немало стихотворений, утверждающих жизнь, труд» [Шустов, 1981. С. 163-164]. С мнением ученого нельзя не согласиться, однако, мы выделяем и иные важные мотивы и темы сборника, а именно: мотив пути, тема смерти, конца, тема божественного суда, тема тайных знаков, тема божественного рая и другие.

- Мотив пути раскрывается в нескольких аспектах.

Земной путь – мирская жизнь с ее чередой радостей и неудач, которые каждому из нас, путников, нужно принять.

Но чаще мотив пути оказывается связан с самой лирической героиней, которая во многих стихотворениях именуется странником, путником на этой земной дороге жизни («*Я в этом пленном мире, Как странник обнищальный, завершаю путь*»), стремящимся через «мерную череду...полей и людских лиц» к светлой цели – к небесам, к бессмертию, к «надмирному, спокойному и вечному полету».

Земному пути («*И путь мой – будний путь, всегдашний*») оказывается противопоставлен во многих стихотворениях сборника вечный путь, который будет ниспослан душе лирической героини после конца.

- Тема конца широко проявилась в стихотворениях сборника «Руфь».

Чаще всего конец предстает как светлое событие, как цель земной жизни лирической героини. Конец является лишь завершением ее земного пути и светлым рубежом, «гранью чудотворной», знаменующей начало «жизни» ее духа в Вечности: «*И настал конец, и близилось начало*».

В некоторых стихотворениях сборника смерть предстает как сладостное освобождение от «тяжелого венца» жизни, как желанный отдых от гнета мирского существования.

- Тема конца неразрывно связана во многих поэтических произведениях Кузьминой-Караваевой с темой божественного суда. Божий суд изображается как апофеоз справедливости.

Несмотря на неизменное утверждение абсолютной покорности воле Божьей, в некоторых стихотворениях звучат обращения героини к Господу с мольбой о милости.

- Тема тайных знаков

Во многих стихотворениях героиня выступает как избранная, противопоставляя себя другим «путникам», «кого земная тяжесть вяжет». Ее же дух стремится к Вечности, к «сияющему величию безмерных далей», но обречен на время быть «связанным земным обличем», подобно простым людям. Ей, в отличие от них, открыты небесные тайны, доступны скрытые знаки, которым она внимлет и следует. Более того, героиня отрешается от былых земных ценностей, даже родной язык становится для нее менее понятным, чем «разлитое» в природе полотно легко улавливаемых ею тайных знаков.

Благодаря этому дару воспринимать скрытые знаки ей открываются Вечность, ослепительный рай, устремленность к которым ей приходится совмещать в сердце с приятием мирской жизни.

- Тема божественного рая

Героине, в отличие от простых людей, которые думают лишь о мирском, открыта тайна постижения рая. А в стихотворении из цикла «Обреченность» мы видим, как наступает этот долгожданный момент. Он светел, торжественен, дух героини объят ощущением истинной и глубокой радости:

Легкий час голубой;

От лучей на камнях позолота.

Наступает обещанный миг.

Ангел с гулкой трубой

Распахнул предо мною ворота;

Трепет радостный сердце настиг.

Рай изображается как царство вечного покоя, умиротворения, безмятежности.

- Тема труда

Несмотря на то, что душа лирической героини всегда устремлена ввысь, в Вечность, в произведениях сборника не отрицаются ценность жизни и важность мирских потребностей и радостей. Например, в стихотворении, открывающем цикл «Преображенная земля», земное и небесное не противостоят друг другу:

*Взлетая в небо, к звездным, млечным рекам,
Одним размахом сильных белых крыл,
Так хорошо остаться человеком,
Каким веками каждый брат мой был.*

Более того, подчеркивается гармоничность единства этих двух начал. При этом олицетворением земного начала выступает крестьянский труд. В стихотворении из цикла «Последние дни» утверждаются ценность и высокое значение физического труда, ремесла, ведь оно было освящено самим Христом, который, как известно, был плотником и своим примером благословил физический труд.

2. Мировосприятие, определяющее поэтику сборника, в целом может быть охарактеризовано как религиозное. Содержание сборника отражает очередной этап формирования мировоззрения автора.

Уже в произведениях первого сборника Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, «Скифские черепки», встречается религиозная символика. Она выполняет в них такую же художественную функцию, что и в стихах других современных ей поэтов, т.е. оттеняет и углубляет поэтическую мысль автора, не имея самодовлеющего религиозного содержания (цикл «Немеркнувшие крылья» и другие стихотворения).

Гораздо чаще религиозная символика, обработка и переработка библейских сюжетов встречаются во втором сборнике Е. Ю. Кузьминой-Караваевой. Не случайно библейская легенда о Руфи, переработанная в начальном стихотворении сборника, дала наименование всему сборнику. Религиозное мироощущение окрашивает не только произведения циклов «Исход», «Вестники», изначально, по своему обозначению и авторской установке направленные на эти мотивы, но и

такие стихотворения, вполне современные по своему содержанию, как стихи цикла «Война» [Кузьмина-Караваева, 1991. С. 8-9].

Однако, по мнению некоторых исследователей, несмотря на то, что в книге «Руфь» Кузьмина-Караваева широко использовала образы христианской мифологии, ее стихи не могут быть отнесены к чисто религиозным: «Бог в поэзии Кузьминой-Караваевой, так же как и у многих ее современников, – это этическое и литературное понятие. Он отражает ее попытку найти свою веру в тяжелый для русской интеллигенции период идеологического разброда и вседозволенности» [Шустов, 1981. С. 164].

3. Стихотворение «Руфь», открывающее сборник и давшее ему название, дает ключ к пониманию всего сборника.

Несмотря на то, что автор берет за основу ветхозаветную историю о моавитянке Руфи, он оказывается далек от пересказа канонического текста. Избрав для своего персонажа вариативную судьбу, поэтесса сохранила в характере героини христианскую этическую доминанту: благочестие, милосердие и трудолюбие. Караваевская Руфь не станет женой Высокородного Вооза, так как осознает себя Невестой Христовой. Ее странничество получает духовное оправдание. Мотив духовности связывает практически все темы сборника [Юрьева, 2004. С.14].

О Руфи в произведении говорится в 3-м лице, однако, читатель догадывается, что она является олицетворением лирической героини стихотворений всего сборника (в большинстве стихотворений повествование ведется от первого лица, формируя тем самым единый облик лирической героини). Образ Руфи – образ трудолюбивой, бескорыстной и преданной женщины, заботящейся о благе других. Эти качества лягут в дальнейшем в основу жизненной установки самой Е.Ю. Кузьминой-Караваевой, суть которой будет заключаться в служении людям. Таким образом, можно сказать, что в сборнике «Руфь» заключен прогностический элемент в отношении жизненного пути поэтессы. По-видимому, уже в годы написания второго сборника у нее зрело решение совершить постриг:

*Теперь свершилось: сочетаю
В один и тот же Божий час
Дорогу, что приводит к раю,
И жизнь, что длится только раз.*

«До практического осуществления этого решения пройдет еще много лет, однако она уже тогда предвидела это, как, впрочем, и многое другое: странствия, обнищание, муки, свой трагический конец» [Кузьмина-Караваева, 1991. С. 10].

4. Поэтесса использует архаизмы («длань», «очи», «глава» вместо «голова» и др.), библейские образы (*Руфь*, *Вооз*, *Даниил*) и сюжеты (*Исход «сынов Израилевых» из Египта в «землю обетованную» под предводительством Моисея*), реминисценции из священных текстов (*Евангелия от Матфея, Луки, Марка*), античные образы (*Медуза Горгона*).

5. В художественном хронотопе «*Руфи*» выражено движение исторического времени, берущего начало от сотворения мира. Оно проходит через пришествие Христа и «движет человечество к единой цели» (Л. Панова), к искуплению, к Граду Божию [Юрьева, 2004. С.15].

6. В сборнике «*Руфь*» расширяется жанровый спектр лирики, появляются стихотворения, близкие к жанрам псалма, плача. Однако доминантной является поэтическая молитва – «возвышение» ума и сердца к Богу, явленное через «благоговейное» слово [Юрьева, 2004. С.15].

Соотнесем сборник «*Руфь*» с контекстом поэтических тенденций 1910-х годов.

Для русской поэзии 1910-20х годов бесспорна кардинальная значимость символизма. Почти все другие течения и группы возникали как противостоящие ему, – по отношению к жизни, пониманию роли творчества, к слову и образу как первоэлементам поэтического искусства, – но для всех без исключения опыт символистов был значимым, каждый художник по-своему трансформировал к 1910-м годам утвердившиеся как ведущие концепции идеи, символы, мотивы [Алексеева, 1999. С.3]. Е.Ю. Кузьмина-Караваева не была исключением: «в

«Руфи» встречаются отдельные символы, взятые из арсенала ее знакомых – поэтов-символистов: огонь, крест, корабль и др.» [Шустов, 1981. С. 164].

Стихи из сборника «Руфь» несут большую символическую нагрузку: поэтесса широко использует различную символику, в первую очередь, религиозную. Важнейшими символами произведений этого сборника можно назвать путь, крест, корабль, венец, огонь, землю, колосья, крылья, равнины, звезды, закат и др.

По признанию многих поэтов и литературоведов, центром поэтического притяжения как в 1910-е, так и в 1920-е годы, было творчество А. Блока [Алексеева, 1999. С.4]. Блок был единодушно признан первым поэтом России, «королем» поэтов [Шустов, 1991. С. 125]. Авторитет Блока как поэта был для Кузьминой-Караваевой всегда неизменно высок. Она посылала ему на просмотр стихи из своих будущих книг [Шустов, 1991. С. 138], в том числе и сборника «Руфь». Для Е.Ю. Кузьминой-Караваевой А.Блок был очень дорогим человеком, глубокое чувство к нему, в которое переросла со временем ее девичья влюбленность в поэта, «освещало ее путь и придавало смысл существованию» [Кайдаш, 1986. С. 44]. А. Блок оказал колоссальное влияние на процесс духовного формирования

Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, на ее «развитие как личности в то время, когда поэтесса, склонная к самоанализу, к уходу во внутренний мир, пыталась найти свой путь в литературе» [Шустов, 1991. С. 136].

В поэзии 1910-х годов отразился кризис гуманизма как антропоцентрического мировоззрения. В XIX веке человек уже не может быть «мерой всех вещей», как в эпоху Возрождения. Поэты по-разному выразили переживание процесса одряхления и ухода из мира идей и законов, служивших организующим началом в течение нескольких столетий. Осознанием приближающейся «общей смерти», агонии, «в которой таится великая красота», ознаменовался рубеж 1900-10-х годов. <...> Глобальная смена культур, перестройка бытийных сущностей вновь и вновь побуждала смотреть на современность как на явление свершающегося Апокалипсиса [Алексеева, 1999. С. 10-12]. Апокалипсические мотивы характерны и для сборника Е. Ю. Кузьминой-

Караваевой «Руфь». Например, непосредственный отклик на войну, в которую вступила Россия в 1914 г., облекается в ее стихах в апокалипсические картины мирового пожара, великого исхода [Кузьмина-Караваева, 1991. С. 9].

Лирическое излияние в поэзии 1910-х годов обладало редкой многозначностью, содержало разноречивые возможности истолкования, некий запас содержания, выходящего, может быть, даже за пределы авторских намерений [Алексеева, 1999. С. 15]. Можно отметить, что произведения сборника «Руфь» подтверждают эту тенденцию. Стихотворения Е. Ю. Кузьминой-Караваевой содержат многопластовую символику: на религиозные символы накладываются нерелигиозные, они тесно переплетаются, оказывая влияние друг на друга, формируя тем самым индивидуальную манеру символизации автора. В связи с этим, на наш взгляд, стихотворения сборника «Руфь» непросты для понимания, многие из них допускают многозначность трактовки.

Для поэзии Серебряного века были характерны неомифологические тенденции. Неомифологизм – специфическая для XX века форма художественного мышления, предполагающая особое отношение к мифологическим сюжетам, образам и символам, которые не столько воспроизводятся, сколько проигрываются или пересоздаются, тем самым рождая новые мифы, соотносимые с современностью [Белокурова, 2005]. Неомифологические тенденции нашли отражение и в произведениях второго сборника Е. Ю. Кузьминой-Караваевой. Речь идет о библейских мифах, сюжеты и образы которых поэтесса берет в качестве основы и, пересоздавая их, творит новые мифы, авторские вариации. Прежде всего, это относится к ветхозаветной истории о моавитянке Руфи, образ которой дал название всему сборнику, а также к библейскому сказанию об Апокалипсисе из Откровения Иоанна Богослова, к библейскому преданию об исходе «сынов Израилевых» из Египта в «землю обетованную» под предводительством Моисея и т.д.

Таким образом, мы приходим к следующим выводам:

- Раннее творчество Е. Ю. Кузьминой-Караваевой неразрывно связано с эпохой Серебряного века, так как поэтесса, будучи вхожей в литературные круги,

неизбежно «впитывала» дух, атмосферу эпохи, ей были близки искания символистов и представителей других течений.

- При этом, постигая основные тенденции Серебряного века, Е. Ю. Кузьмина-Караваева перекладывала в своих произведениях их суть на религиозный лад, пропуская через призму своего религиозного мироощущения. (Например, совмещение религиозной и нерелигиозной символики).

- Основной мотив стихотворений сборника — разочарование в жизни, усталость, безнадежность, также можно выделить такие важные мотивы и темы сборника, как: мотив пути, тема смерти, конца, тема божественного суда, тема тайных знаков, тема божественного рая, тема труда и другие.

- Мировосприятие, определяющее поэтику сборника, в целом может быть охарактеризовано как религиозное.

- Стихотворение «Руфь», открывающее сборник и давшее ему название, дает ключ к пониманию всего сборника.

- В сборнике «Руфь» поэтесса использует архаизмы, библейские образы и сюжеты, реминисценции из священных текстов, античные образы.

- При соотнесении сборника «Руфь» с поэтическим контекстом 1910-х годов можно выявить следующие тенденции, отразившиеся в произведениях сборника:

- Близость к символизму (широкое использование символики и поэтических мотивов, характерных для поэтов-символистов);

- Колоссальное влияние А. Блока на процесс формирования Е.Ю. Кузьминой-Караваевой как личности и как поэта;

- Наличие апокалипсических мотивов, связанных с глобальной сменой культур и перестройкой бытийных сущностей, которыми ознаменовался рубеж 1900-10-х годов;

- Многозначность трактовки произведений сборника;

- Неомифологические тенденции, характерные для эпохи Серебряного века.

- Содержание сборника отражает очередной этап формирования индивидуального жизненного и творческого мировоззрения автора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева Л.Ф. Русская поэзия 1910-20х годов: поэтический процесс и творческие индивидуальности: автореф. дис. докт. филол. наук/ Л.Ф. Алексеева. М., 1999.
2. Кайдаш С.Н. Мать Мария/ С.Н Кайдаш// Наука и религия, 1986. №6. С. 42-46.
3. Кузьмина-Караваева Е.Ю. Избранное/ Е.Ю. Кузьмина-Караваева. М., 1991.
4. Шустов А. Н. Блок в жизни и творчестве Е. Ю. Кузьминой-Караваевой/А.Н.Шустов// Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1991, С. 125-141.
5. Шустов А.Н. Жизнь и творчество Е.Ю. Кузьминой-Караваевой/ А.Н. Шустов// Русская литература, 1981, №4, С. 160-170.
6. Юрьева М.В. Поэтическое творчество Е.Ю. Кузьминой-Караваевой: автореф. дис. канд. филол. наук / М.В. Юрьева. Таганрог, 2004.
7. Словарь литературоведческих терминов. Автор-составитель С.П. Белокурова, 2005 г. Режим доступа: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0&page=1&wrd=%CD%C5%CE%CC%C8%D4%CE%CB%CE%C3%C8%C7%CC&bukv=%CD>

Е. И. Шевчугова

К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ ГЕРОЕВ В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ И.А. ГОНЧАРОВА



There is an analysis of the critical essays of Ivan Goncharov in the article. The essays “The Million of Tortures”, “Once more “Hamlet” on the Russian Stage”, “Christ in the Desert”. The picture of Ivan Kramskoy” and “The Notes about the Personality of Belinski” are analyzed from the point of “the personality of the writer and his text”. In the article the psychological sources of the figure of hero-fighter are shown.

Keywords: I.A. Goncharov, literary critics, a hero-fighter, Chatsky, Hamlet, V. Belinsky, I. Kramskoy, the image of Christ.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, публицистика, герой-борец, Чацкий, Гамлет, В.Г. Белинский, И.Н. Крамской, образ Христа.

Критическое наследие И.А. Гончарова традиционно редко попадает в сферу литературоведческих интересов, о чём свидетельствует, например, тот факт, что до сих пор вся библиография по означенному вопросу ограничивается несколькими вступительными статьями и комментариями, отсутствуют диссертационные исследования, монографически изучающие проблему. Как правило, подчёркивается лишь критическая составляющая отзывов писателя на те или иные явления культуры, поскольку поводом к написанию статьи всегда является некое событие: постановка комедии на сцене, выставка картины и т.д. Для современного историка литературы публицистика Гончарова, созданная в последние десятилетия его жизни, когда все объёмные произведения были уже опубликованы, интересна, не только как свидетельство культурной жизни эпохи, но, прежде всего, теми возможностями, которые она открывает для «вычитывания» настроений автора. Действительно, очерки и этюды (наряду с перепиской) были для одиноко, замкнуто живущего, сторонящегося даже прежних друзей писателя важнейшей формой общения с миром, формой

выражения собственных надежд, мыслей, идеалов¹⁴. Как таковая проблема выявления значимости публицистических текстов для характеристики личности Гончарова в науке о писателе до сих пор не ставится, однако, анализ статей позволяет утверждать необходимость осмысления данного вопроса, чем и объясняется актуальность предпринятого исследования

Особый интерес в этом отношении представляют «Мильон терзаний» (1971–1972 гг.), «"Христос в пустыне". Картина г. Крамского» (1874 г.); «Опять "Гамлет" на русской сцене» (1875 г.) и «Заметки о личности Белинского» (1881 г.). Статьи, написанные по разным поводам, оказываются сходными по проблематике и заложенному в них общему пафосу оправдания. Так, в эссе «Христос в пустыне...» Гончаров берётся отражать обвинения, выдвинутые публикой художнику И.Н. Крамскому, в том, что Христос на его полотне не наделён божественными чертами, как это было принято в традиции изображения богочеловека. В статье «Опять "Гамлет"...» писатель вступает за актёра А.А. Нильского, по мнению публики, провалившегося в роли Гамлета. В «Миллионе терзаний» Гончаров оправдывает литературного героя, защищая Чацкого от обвинений во фразёрстве, «не-уме» и т.д. И, наконец, будучи лично знакомым с В.Г. Белинским, искренне восхищаясь его личностью, однозначно признавая его авторитет, автор защищает его от обвинений в необразованности и непостоянстве критических оценок, обвинений, которые сыпались на Белинского при жизни и не прекратились после его кончины.

Устойчивость оправдательного пафоса в статьях Гончарова 1870–80-х гг., думается, не случайна. Писатель по себе хорошо знал, как мучительно художник переживает непонимание публики (за исключением Чацкого, все остальные персонажи статей являются творцами, реализующими себя в различных сферах). Кроме однозначно принятых «Обыкновенной истории» и «Фрегата "Паллада"», художественную ценность других своих произведений Гончарову приходилось

¹⁴ На личностный «потенциал» гончаровских статей указывает Е.А. Краснощёкова, по большому счёту, единственный их комментатор: «Источник интереса (к статьям Гончарова. – *Е.Ш.*) – с одной стороны, в обаянии живой, горячей мысли незаурядного человека, с другой – в <...> безграничной возможности проникновения в сложную натуру Гончарова...» [Краснощёкова, 1981. С. 20].

отстаивать печатно и публично. Вероятно, в своих критических работах, посвящённых творчеству других авторов, лично симпатичных ему, автор как будто исправляет несправедливость, совершённую по отношению к нему в его собственной творческой жизни.

Говоря об источниках литературного произведения вообще, испанский литературовед А. Прието называет в качестве основных личностные проблемы и конфликты, существующие в реальной жизни писателя. Для автора, таким образом, текст становится своеобразным способом «исправления» действительности через решение проблемы в пространстве литературного произведения [Прието, 2001. С. 395]. По-видимому, так произошло и с Гончаровым. Отметим, что непосредственно личности героя (персонажа комедии, трагедии, картины или реально жившего человека) посвящено от нескольких абзацев («Христос в пустыне...») до нескольких страниц («Заметки...», «Опять “Гамлет”...») статьи. Остальное – фон, размышления. Это позволяет предположить, что разговор о конкретной личности или герое – повод обратиться к читателю, поделиться сокровенными мыслями.

Прочтение четырёх статей в панораме приводит к выводу, что, несмотря на различие в исходном материале, в центре повествования оказывается особый персонаж – герой-борец. Важно отметить, что в художественных текстах Гончарова подобный тип не обнаруживается, писатель находит его в произведениях, созданных другими авторами. В чём причина такого настойчивого поиска героя одного типа? Почему, не создав героя-борца в своём художественном творчестве, Гончаров его ищет в творчестве чужом? Задачей данной главы стало выявление личностных источников появления образа героя-борца в литературной критике писателя.

Автор последовательно выявляет ряд сходных доминант характера и поведения совершенно разных на первый взгляд персонажей – Чацкого, Гамлета, Христа и Белинского.

Первый комплекс мотивов связан с нацеленностью на борьбу: подчёркивается это в отношении Чацкого, в характеристике «один пылкий и

отважный боец» [Гончаров, 1980. С. 28, 41]. О Белинском говорится, что он вёл непрерывную борьбу [Гончаров, 1980. С. 89]. Готовность к борьбе выражает и взгляд Христа: «Измученное лицо, задумчиво сильный, решительный и неодолимый взгляд» [Гончаров, 1980. С. 73]. При этом выбранные для характеристики герои оказываются обреченными на подвиг, их деяние неизбежно, – подчёркивает автор. Персонажи знают об этой обречённости, принимают её. В первую очередь, это, конечно, касается образа Спасителя: вся его фигура выражает «скорбь перед неизбежностью предстоящего подвига» [Гончаров, 1980. С. 65]. О роковой задаче сказано и в отношении Гамлета: ему «выпал жребий <...> стать по роковому выбору судьбы <...> борцом со злом, судьёй, мстителем» [Гончаров, 1980. С. 60]. Готовясь к предначертанному подвигу, герой знает, что падёт жертвой своего деяния. В отношении Чацкого этот тезис прямо сформулирован: «...эти честные, горячие, иногда желчные личности, которые не прячутся покорно в сторону от встречной уродливости, а смело идут навстречу ей и вступают в борьбу, часто не равную, всегда со вредом себе и без видимой пользы делу» [Гончаров, 1980. С. 45]. В отношении Христа это также очевидно: «Лицо, измученное постом, многотрудной молитвой, выстрадавшее, омывшее слезами и муками грехи мира – но добывшее себе силу на подвиг» [Гончаров, 1980. С. 73]. Также и Гамлету «выпал жребий... стать... главной искупительной жертвой <...> Он дойдёт до цели – и сам падёт там: он это знает» [Гончаров, 1980. С. 58–60], по мнению Гончарова, жертвенность была заключена и в натуре Белинского: «Он (Белинский. – *Е.Ш.*) был обычной жертвой в борьбе крайнего своего развития с целым океаном всякой сплошной, господствовавшей неразвитости» [Гончаров, 1980. С. 83].

Вторая группа мотивов концентрируется вокруг противопоставленности незаурядной, особенной личности толпе, обществу, в случае с Христом – вообще, человечеству. Это противопоставление может разворачиваться или не разворачиваться в конфликт, но герой всегда остаётся один на один со своей миссией. Одиночество Чацкого подчёркнуто: «Он (Чацкий. – *Е.Ш.*) чувствует это и сам, говоря, что “в многолюдстве он растерян, сам не свой”» [Гончаров, 1980. С.

34]. О Гамлете И.А. Гончаров пишет, что это человек в схватке с толпой [Гончаров, 1980. С. 58]. И наконец, Белинский в реальной жизненной ситуации «был обычной жертвой в борьбе <...> с целым океаном <...> неразвитости» [Гончаров, 1980. С. 83].

Причина одиночества, как правило, заключена в характере героя: в его неординарности, необычности, его порывы чаще всего чужды окружающим: «Чацкому досталось выпить до дна горькую чашу – не найдя ни в ком “сочувствия живого”, и уехать» [Гончаров, 1980. С. 25]. Писатель замечает, что «холод безнадежности пахнул ему в душу» [Гончаров, 1980. С. 32]. «Холод безнадежности», ощущение одиночества было свойственно самому автору: «...я уж ко всему стал холоден...» [Гончаров, 1980. С. 252], – пишет о себе Гончаров. Он также ощущал недостаток сочувствия и любви. В судьбе Чацкого писатель обращает внимание именно на те обстоятельства, которые волновали его самого: «он (Чацкий. – *Е.Ш.*) хочет выпросить то, чего нельзя выпросить – любви, когда её нет» [Гончаров, 1980. С. 30].

Ментально, нравственно, внутренней силой личности герои анализируемых статей, безусловно, превосходят окружающих. При этом особо подчёркивается физическая слабость или убогость персонажей. Характерно, что описания Чацкого и Гамлета в этом отношении частично повторяют друг друга: «Он не франт, не лев» [Гончаров, 1980. С. 35] – о Чацком. И «он не лев, не герой, не грозен, он строго честен, благороден, добр» [Гончаров, 1980. С. 58] – это уже о Гамлете. Физическая немощь Белинского, как считает Гончаров, привела его к раннему угасанию, поскольку слабый организм не мог вместить всю силу его природы, раздражения, горения [Гончаров, 1980. С. 80]. И, наконец, доминантной характеристикой «убогости» становится в образе Христа: «Здесь нет праздничного, геройского, победительного величия – будущая судьба мира и всего живущего кроется в этом убогом, маленьком существе, в нищем виде, под рубищем – в смиренной простоте, неразлучной с истинным величием и силой» [Гончаров, 1980. С. 73]. Далее описан болящий взор Спасителя [Гончаров, 1980. С. 74]. Даже физическая слабость лишь подчёркивает нравственную силу героев.

Третье – личные, человеческие черты, повторяющиеся от героя к герою. Это, в первую очередь, «сердце», т.е. гуманизм в высшем смысле, горячность, страстность, искренность, раздражительность натуры. О Чацком: «У него есть и сердце, и притом он безукоризненно честен» [Гончаров, 1980. С. 24]. И далее о нём же: «Он – искренний и горячий деятель» [Гончаров, 1980. С. 24]. Гамлет – борец, это тонкая раздражительная натура, проявляющая лучшие свои качества – честность, благородство, доброту – «от прикосновения бури, под ударами, в борьбе» [Гончаров, 1980. С. 58]. Белинский – горячая и восприимчивая натура [Гончаров, 1980. С. 76]. О нём же: «Он точно горел в постоянном раздражении нерв» [Гончаров, 1980. С. 80] и именно «эта нервозная, впечатлительная и раздражительная натура <...> убила, сожгла этого человека» [Гончаров, 1980. С. 80]. Заметим, что Гончаров подобным же образом характеризует и себя: «Свойство нервических людей – впечатлительность и раздражительность, а следовательно, и изменяемость...» [Гончаров, 1980. С. 202]. Несколько отличен образ Христа, перечень его личностных качеств короче, но сами характеристики более концентрированы, а вся фигура кажется более монолитной. Гончаров подчёркивает, что во всей фигуре Спасителя видна «внутренняя, нечеловеческая работа над своею мыслью и волей, добытое и готовое одоление» [Гончаров, 1980. С. 73].

Указывает писатель и на странность, неординарность каждого из героев: Чацкий «как будто пятьдесят третья какая-то загадочная карта в колоде» [Гончаров, 1980. С. 20]. А «Гамлет – не типичная роль – её никто не сыграет» [Гончаров, 1980. С. 57]. Необыкновенен, единственен в своём роде, безусловно, и Белинский. Вопрос уникальности личности для Гончарова стоял довольно остро: «Бог знает, каким надо быть психологом, чтобы угадать что-нибудь в такой нервной натуре!» [Гончаров, 1980. С. 391], – так пишет о себе Гончаров.

Помимо того, что герои рассматриваемых статей обладают рядом схожих характеристик, писатель в самих статьях сравнивает персонажей между собой, ссылаясь на уже описанные образы, подспудно связывая Чацкого, Христа,

Гамлета и Белинского в единую цепь, подсказывая читателю контекст восприятия.

Так, Чацкий и Белинский оказываются схожи в формулировке идеалов. О Чацком: «Его идеал “свободной жизни” определителен: это – свобода от всех исчисленных цепей рабства, которыми оковано общество» [Гончаров, 1980. С. 42]. О Белинском: Это «честная и прямая натура, влекомая к идеалам свободы, правды, добра, человечности» [Гончаров, 1980. С. 78]. Оба героя отличаются от окружающих особым умом, который проявляется во всей их деятельности. Сходными оказываются и терзания, выпавшие на долю обоих. Гончаров пишет: в горячих импровизациях Белинского «звучат те же мотивы, тот же тон, как у Грибоедовского Чацкого. И также он умер, уничтоженный “миллионом терзаний”, убитый лихорадкой ожидания и не дождавшийся исполнения своих грёз, которые теперь – уже не грёзы больше» [Гончаров, 1980. С. 44]. Более того, и Гамлет переживает: «все перипетии <...> падений, терзаний» [Гончаров, 1980. С. 58].

В этот же контекст Гончаров включает себя: В письме 1874 года А.А. Толстой писатель так объясняет свое отшельничество: «...боязнь моя ходить во дворцы относится не к тем или другим личностям, а к *толпе*... <...> Я робел – до упадка нерв. Скромность, простота и незначительность собственной своей особы и написанной мне на роду роли – вот *внешние* причины моего удаления от так называемого *света*. <...> И я в многолюдстве, как Чацкий, всегда “растерян, сам не свой”» [И.А. Гончаров: Новые материалы, 2000. С. 415].

Чацкий и Гамлет связаны также несколькими чертами: Гончаров задаёт направление для сопоставления их характеров: «Гамлеты не так редки, как с первого раза кажется» [Гончаров, 1980. С. 58]. То же сказано о Чацком [Гончаров, 1980. С. 45]. Чацким управляет любовь [Гончаров, 1980. С. 43]. И Гамлет – тонкая натура, наделённая «гибельным избытком сердца, неумолимою логикою и чуткими нервами». И далее: он носит в себе частицы «страстной, нежной, глубокой и раздражительной натуры» [Гончаров, 1980. С. 57]. Образы Христа и Белинского сходятся предначертанной первому и выпавшей второму ролью пророка [Гончаров, 1980. С. 89].

Итак, проблема борения со средой, готовность к жертвенному подвигу, обречённость на подвиг, жизненное одиночество распространяются на героев четырёх гончаровских статей: Чацкого – Христа – Гамлета – Белинского. В одном контексте оказываются реально живший человек (В.Г. Белинский), литературные герои (Гамлет, Чацкий), и – особо – Христос. Подчас в персонажах своих статей Гончаров видит те качества, которые либо были свойственны ему самому (одиночество, непризнанность), либо их недостаток в себе ощущался им как болезненный (сила характера, готовность к борьбе до конца, до жертвы). Примечательно суждение Е.А. Краснощёковой о том, что «облик Чацкого, умного, тонкого человека, влюблённого и страдающего “и от ума, а ещё более от оскорблённого чувства”, воссоздан Гончаровым с исключительной психологической верностью и последовательностью» [Краснощёкова, 1980. С. 495]. Выше приведённый анализ позволяет расширить это утверждение: психологическая верность в обрисовке характеров свойственна всем разобранным статьям писателя. И причина этой верности – в высокой степени эмпатии автора, в переживании чужой жизни как варианта или части своей.

Не подлежит сомнению, что в действительности Чацкий и Гамлет, Белинский и Христос имеют в характерах и миссиях больше различий, чем сходений. Но те образы Чацкого, Гамлета, Белинского и Христа, которые увидел и описал Гончаров, всё же воплощают общий тип героя-борца, отстаивающего ценность собственной личности и убеждений. Именно непонимание читателей и критиков было одним из наиболее болезненных обстоятельств последних десятилетий жизни писателя. Вероятнее всего, в настойчивых попытках увидеть героев-борцов в чужих произведениях отразилось желание Гончарова найти опору и для себя, быть подобным борцом в жизни, иметь достаточную силу характера, волю, которые позволили бы ему противостоять «толпе мучителей». Автор проецирует потребность в опоре, внутренней силе, поддержке на героев разбираемых статей. В сущности, личностно-гончаровского в этих статьях не меньше, чем собственно критического.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гайнцева Э.Г. Семь писем И.А. Гончарова из Бахметевского архива // Рус. лит. 2002. № 3. С. 89–105.
2. Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 8. М., 1980.
3. Гончаров И.А. Новые материалы и исследования. Серия «Литературное наследство». Т. 102. М., 2000.
4. Краснощёкова Е.А. Критическое наследие И.А. Гончарова // И.А. Гончаров – критик. М., 1981. С. 5–20.
5. Краснощёкова Е.А. Статьи, заметки, рецензии // Гончаров И.А. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 8. М., 1980. С. 489–510.
6. Прието А. Морфология романа // Семиотика: антология. Екатеринбург, 2001. 702 с. С. 392–422.

V. ЛИНГВИСТИЧЕСКОЕ РЕГИОНОВЕДЕНИЕ. ЖИВАЯ РЕЧЬ ПРИЕНИСЕЙСКОЙ СИБИРИ

Уважаемые читатели!

В этом номере журнала мы продолжаем знакомить вас с живой речью жителей Красноярского края. В новую подборку вошли тексты, записанные летом 2012 г. участниками проекта «Ангарский словарь» Ольгой Викторовной Фельде, Валентиной Борисовной Вараксиной, Элиной Александровной Астраханцевой в Кежемском районе Красноярского края.

МЫСЛИ ЕФИМА КОЛПАКОВА ИЗ Д. ЯРКИНО О ВОСПИТАНИИ И ИСТОРИЧЕСКОЙ ИЗМЕНЧИВОСТИ РОДНОГО ЯЗЫКА

У каждого свой характер, и ты должен под свой характер собак воспитать. Я смотрю на многих охотников – ну, которы есть моего склада, охотники. У них собаки также воспитаны, как у меня. А есть другого склада охотники – они по своЁму воспитывают. Так же, как и дети. Другой говорит:

— Ты никогда руку не подними ли, ремень ли.

Но без ремня они, без ремня и воспитаются. Есть ребенок понимает без ремня, ему не нады ремня, а есть, пока не отхвошшэшь... Меня, если бы в детстве отец не наказывал, я бы вообще отца в шшот не брал, я только боялся розги, мне эта мораль была как- то до лампочки. А другого можно морально пушше воспитать. В шестом классе первый раз увидел Большу землю, а потом, пока школу не закончил... А щас они с пелёнок уж ездят везде. Они уже ... речь- то менятся, разговор- то менятся, навыки меняются.

Плюс кто-то приехал жить, он уже что-то своё добавил. И оно быстро изменИтся.

В любом деле.

—

Записано в 2012 г. от Ефима Колпакова, 1960 г.р., в д. Яркино Кежемского района Красноярского края.

Запись Валентины Вараксиной.

КОМУ НА РУСИ РАБОТАТЬ ХОРОШО

Вода налилась. Зимой не завезёшь — потом не заедешь. В лодке не уплывишь. Зимой сюды трелюешь, потом дале, дале.

Круглый год эдак возишь взад-вперед. Техника- то много сжират. Вот сейчас бензину нады в буран завезти. К зиме приготовить. Потом по снегу-то поедешь, по снегу-то как звезешь? Никак не завезти. Пока *дорогу не натопчешь*.

У меня сын приехал. Ездил, ездил со мной. Говорит:

— Папа, мы когда с тобой хоть прокатимся, всё ползем, как на плоту? Все груженные.

— Я говорю: Дак, а как? Кататься будем. А потом зиму-то как?

Дак труд -от свой — никто не гонит. Я одного охотника спросил давно. Он на себе лодку по Пуне (название реки) тащил. Он мне ответил:

— Веришь-нет.

(Мы с папой были).

Он говорит :

— Если бы меня заставили, я давно бы застрелился, а так тащшу сам собой.

Вот так оно и есть. *Человек-от, когда сам на себя-то работат.. Не хорошо?*

Хорошо!

Записано в 2012 г. от Ефима Колпакова, 1960 г.р., в д. Яркино Кежемского района Красноярского края.

Запись Валентины Вараксиной.

ПОЧЕВО ЖЕНА МУЖУ НУЖНА

Бог создал жену *почево?* – Помошницу. Она должна знать свое место. Она помошница. А когда жена стает начальником дома – тот дом разрушится вскоре, потому что жена не должна начальствовать – должна помощницей быть. И не ворковать, как некоторые воркуют. Почему у мусульман это сделано хорошо. Их жены – в безмолвии ходят. Как положено. А у нас попробуй слова скажи – сразу десять взамен, если не по её. Вот мы и говорим – гэсы там... всё. Мы даже самую жизнь человечью изменили. Мы – человечество. Надо жить так, как написано. Библию все читают. Щас мир весь, посмотришь, послушашь – все чтут Бога. В церковь хожу – всё делаю. А *кого* ты делаешь? Библию не открывала ни разу. Другого спросишь: «А чё Библия?» – Да чё мне Библия? Ну как... Библия – это ж указание Божие, как письмо. Вот с этого всё и началось. Бог же руководит всем. А мы искажам всё. Хотем жить хорошо. Еслив ребенок тебя слушат, ты ему всё дашь. Ну, как всё? То что нужно, ты ему дашь. А еслив не слушат, ничего не дашь. Так же и Бог с нами обращатся. Еслив мы его слушаем, он нам даёт всё. Но нам все-то кажется мало. Сказку Пушкин, ли кто там писал, про старуху со стариком: ей корыто разбито на новое сменил – мало! И до чего дошла! Вон до чего. Так и идёт.

Записано в 2012 г. от Ефима Колпакова, 1960 г.р., в д. Яркино Кежемского района Красноярского края.

Запись Валентины Вараксиной.

ДЕТСКАЯ ОБИДА

Собир.: А у вас братья или сестры были?

- По отцу. Два брата и четыре сестры.

Собир.: И как сложилась жизнь ваших братьев и сестёр?

- Ну, они с одной матерью с одним отцом прожили. А я один. Мой отец с моей матерью в дружбе дружили и надружили меня.

Собир.: А вы с отцом общались?

- Нет.

Собир.: И не помогал он вам совсем?

- Ничего он не помогал. И у меня душа к нему не ложилась. Я раз помню... Пацаном еще был, ну из кожи чирки зашить, а сам, ещё *капошный* (малолетний. – Ред.), а мать мне: «Иди к отцу, попроси, пусть он тебе сошьет». А он на участке был, на посевной, я пошел, с *чирками* (род самодельной кожаной обуви без каблуков и голенищ. – Ред.) с этими, ну, подхожу так, тоже маленько есть... стесняюсь просить-то его. А там один Федот:

- Кондрашка! Ты видишь, что сына-то у тебя с *чиркам* пришел, чтоб ты ему сшил.

- А он не мой, он выб.. к!

А меня это сразу... Даром, что маленький был, сразу порезало. Бросился со слезами, заплакал. Прихожу домой. Мать говорит: «Чё такое?» Я говорю: «Он меня выб...м назвал». Ну, она там чё-то ругалась. Кого наругалась, не знаю. Ну вот, даром что *капошный* был, а соображать стал. Так что я его не знал. Под старость лет, как он уж заболел, я работяга стал, немножко он ко мне, а у меня душа не лежит. И хоронить я не ездил. Он умер, меня заказали, я не поехал, не поворачивала душа.

Записано в 2012 г. от Степана Кондратьевича Рукоусева, 1930 г.р., в с. Заледеево Кежемского района Красноярского края.

Запись О.В. Фельде и Э.А. Астраханцевой.

Это один случай был. Потом мы с Лёшкой Муромцем охотились вдвоем. Вот, друг это мой. Ну и это. Еще случай был, там я тоже. Через год, однако, или через два. Тоже опять пошёл же в эту сторону. Собаки залаяли... Залаяли собаки. Ну, я прихожу, значит, то же место, где до этого медведя воевали. Они обычно никогда не ложатся в старые берлоги. Они всегда эти новые роют. Новые роют эти. Ну, собаки, собаки, собаки лают, значит. Потом я так же подошел к этой лесине, ну и думаю, это, тоже так же буду промышлять. Один. Подошел к этой лесине и стою жду, думаю, может, выскочит, буду стрелять. Ну, когти-то. Я опять про себя

думаю. Ну по мне пройдет если, там добра уже не видать будет. Ну ладно. Потом это, Лешка Муромцев, он дома остался. Я побежал. Говорю, так и так, медведя собаки нашли, промышлять пойдём! Пойдём! Ну пошли, значит. Я тоже вот так же жерди вырубил, а эти старые жерди, жерди, наоборот. В старую берлогу залез, ну, видимо, подыхать пришел сюда, потому что он был худой и заразный. Больной. Больной, ну. Потом, значит, я опять бросил эти жерди. Ну, никакой реакции. Потом еще раз двумя жердями. Тоже рядом были. Гляжу, он лезет. ... прямо стрельнул ему. Всё, повернулся. Вытащил и мы стали снимать. Ну, мы сняли эти ... я говорю: «Лёша, он заразный, давай мы его это, в берлогу». - Нет, мне шкура нужна. Я говорю: «Ну, нужна шкура – забирай». Ну, мы ее сняли, до дороги метров пятьсот было. И вывезли к дороге. *Лабаз* сделали.

Собир.: Где продукты?

- Не продукты. Это вообще рубится. У зимовья. А этот *лабаз* рубится так. Ну, метра сколько топор хватает, ласточкой вырубил, чтоб на середину жердь положить и так крест-накрест. Ласточкин хвост. Вот так вот делаешь.

И ложишь уже, вторую, третью ложишь. И потом наверх вот забрасываешь мясо. Забросили мясо, поперх накрыли, вот. У меня тоже лошадь была. Я думал наутро уезжать надо в Кодинск уже. Он здесь жил. Ну и потом, я грю, ты возьми эту, лопату, от медведя там. Там проверишь в этой ... Ну ладно. А я говорю, куриц держал, куриц. Он лопатку привез. Разрубил курицам – и давай кормить. Так до осени и кормил их. Ну, потом этот на *лабазе* медведь остался, а я ушел тоже, в Кодинск, ой, в эту, в Кежму переехал. А осенью мне надо было идти закрыть капканы. Ну чтоб на соболя. Ну, я пришел там, всё, *лабаз* на месте, мясо на месте всё, никто не тронул, и я взял вот эту, тоже лопатку взял. А у меня было две собаки с собой. Ну, прихожу, разрубил это мясо и свалил собакам. Собакам свалил, остыло всё. И я давай их кормить. Вывалил наземь. И ни одна *собак* не подошла. Чуют и может и заразу чувствуют. И один кобель схватил кусок мяса – положил. Ну, может, вареное им не нравится. Я взял остатки это, разрубил лопаткой целиком, ну и оставили тут. Когда я шестого марта и восьмого уже

уходил. Потом осенью пришли. *Лабаз* свернутый, мяса нет, костей нет, ничё нет.
Всё: кто-то прибрал. Или соболя съели.

Записано в г. Кодинске в 2012 г. от Виктора Александровича Карнаухова, 1940 г.р., переселенца из д. Аксёново, попавшей в зону затопления Богучанской ГЭС.

Запись текста О.В. Фельде и Э. А. Астраханцевой.

VI. НАШИ АВТОРЫ

Грищева Елена Сергеевна – к. филол. наук, доц. кафедры стилистики русского языка и журналистики Института филологии и межкультурной коммуникации ХГУ им. Н. Ф. Катанова (e-mail: wesnyanka@mail.ru).

Епимахова Алина Юрьевна – к. филол. наук, старший преподаватель кафедры восточных и романо-германских языков факультета Евразии и Востока ЧелГУ (e-mail: aline_@mail.ru).

Жимолостнова Ксения Андреевна – студентка 5 курса отделения филологии Института филологии и языковой коммуникации СФУ (e-mail: iolka_89@mail.ru).

Ибрагимова Фируза Ибрагим кзы – студентка 4 курса отделения иностранных языков Института филологии и языковой коммуникации СФУ (e-mail: Ibragimova_firuz@mail.ru).

Калинина Екатерина Игоревна – аспирант кафедры французского языка и методики преподавания КузГПА (e-mail: iv.moro@mail.ru).

Катюхина Софья Михайловна – студентка 4 курса отделения филологии Института филологии и языковой коммуникации СФУ (e-mail: kasom@mail.ru).

Кожевникова Мария Анатольевна - старший преподаватель кафедры маркетинга Института управления бизнес-процессами и экономики СФУ (e-mail: froehlich@yandex.ru).

Королькова Элина Александровна – соискатель 1 года обучения кафедры русского языка и речевой коммуникации Института филологии и языковой коммуникации СФУ (e-mail: korolkova_elina@mail.ru).

Кузнецова Екатерина Сергеевна – студентка 5 курса отделения иностранных языков Института филологии и языковой коммуникации СФУ (e-mail: dancerochek@mail.ru).

Мартьянова Наталья Анатольевна – к. филол. наук, докторант, доцент кафедры стилистики русского языка и журналистики Института филологии и межкультурной коммуникации ХГУ им. Н.Ф. Катанова (e-mail: natam@bk.ru).

Мустафина Мария Олеговна – студентка 5 курса отделения иностранных языков Института филологии и языковой коммуникации СФУ (e-mail: gogicheburello@gmail.com).

Пановица Валерия Юрьевна – аспирант кафедры русского языка и литературы НИ ТПУ (e-mail: panovica@gmail.com).

Таянчина Александра Владимировна – студентка 3 курса отделения филологии Института филологии и языковой коммуникации СФУ (e-mail: filolog34@inbox.ru).

Торопчина Ольга Викторовна – соискатель кафедры русского языка филологического факультета, АГАО им. В.М. Шукшина (e-mail: olatoro@mail.ru).

Шайхутдинова Гузель Ильдаровна – студентка 5 курса Института филологии и искусств КФУ (e-mail: guzel_sh91@mail.ru).

Шевчугова Екатерина Игоревна – к. филол. наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и языковой коммуникации СФУ (e-mail: e.pinzhenina@gmail.com).