

SciPress.ru



Научно-издательский центр
ОТКРЫТОЕ ЗНАНИЕ
РИНЦ УДК ББК ГОСТ ISBN ISSN DOI SCOPUS COPYRIGHT

**Международный
научно-практический журнал**

**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
АСПЕКТ**

№08 (100) 2023

ISSN 2412-8953



<https://scipress.ru/philology/>

УДК 8

ББК 80/83

Ф 51

Филологический аспект: международный научно-практический журнал. Нижний Новгород: Научно-издательский центр «Открытое знание», 2023. №08 (100) 115 с.



В международный научно-практический журнал «Филологический аспект» включены статьи по всем направлениям филологической науки научных сотрудников России и зарубежных стран. Журнал предназначен для научных и педагогических работников, преподавателей, аспирантов, магистрантов и студентов с целью использования в научной работе и учебной деятельности.

Все статьи, включенные в сборник, прошли рецензирование и представлены в авторской редакции. Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов.

Информация об опубликованных статьях предоставлена в систему Российского индекса научного цитирования – РИНЦ по договору № 358-05/2015.

Электронная версия номера находится в свободном доступе на сайте журнала <http://scipress.ru/philology/>

Данный сборник распространяется по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)



УДК 8

ББК 80/83

© Научно-издательский центр
«Открытое знание», 2023

© Коллектив авторов, 2023

Главный редактор:

Плесканиук Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры иноязычной профессиональной коммуникации, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ.

Редакционный совет:

Александрова Ирина Викторовна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Акимова Эльвира Николаевна – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской словесности и межкультурной коммуникации, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, Москва, РФ

Грачёв Михаил Александрович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской филологии и общего языкознания, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, заведующий Лабораторией социопсихолингвистических исследований, член Гильдии лингвистов-экспертов по информационным и документационным спорам, г. Н. Новгород, РФ

Костецкий Виктор Валентинович – доктор философских наук, профессор кафедры общественных и гуманитарных наук, Санкт-Петербургская государственная консерватория им Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, РФ

Кудряшов Игорь Васильевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Арзамасский филиал Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, г. Арзамас, РФ

Мирзоева Лейла Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры языкового образования, университет им. Сулеймана Демиреля, г. Алматы, Республика Казахстан

Нагорный Игорь Анатольевич – доктор филологических наук, профессор, Институт иностранных языков Цзилиньского университета, г. Чанчунь, Китай

Николаенко Сергей Владимирович – доктор педагогических наук, доцент, декан филологического факультета, Витебский государственный университет имени П.М.Машерова, г. Витебс, Республика Беларусь

Пацюкова Ольга Алексеевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н.Новгород, РФ

Радбиль Тимур Беньюминович – доктор филологических наук, заведующий кафедрой теоретической и прикладной лингвистики, профессор, Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, профессор кафедры прикладной лингвистики и межкультурной коммуникации НИУ ВШЭ, г. Н.Новгород, РФ

Сметанина Ольга Михайловна – доктор культурологии, кандидат психологических наук, доцент, профессор кафедры иностранных языков и профессионального лингвообразования Нижегородского института управления, филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, г. Н.Новгород, РФ

Соснин Алексей Владимирович – доктор филологических наук, доцент, профессор департамента литературы и межкультурной коммуникации, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», г. Н.Новгород, РФ

Редакционная коллегия:

Андреева Людмила Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, Гуманитарный институт североведения, Югорский государственный университет, г. Ханты-Мансийск, РФ

Аймагамбетова Малика Муратовна – кандидат филологических наук, заведующий кафедрой иностранной филологии и переводческого дела, Казахский национальный университет имени аль-Фараби, г. Алматы, Республика Казахстан

Безруков Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии, Башкирский государственный университет, Бирский филиал, г. Бирск Республика Башкортостан, РФ

Белова Екатерина Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики иностранных языков и лингводидактики, Нижегородский государственный педагогический университет имени К. Минина, г. Н. Новгород, РФ

Воронцова Татьяна Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой восточных и европейских языков, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Воропаев Николай Николаевич – кандидат филологических наук, научный сотрудник, отдел языков Восточной и Юго-Восточной Азии, Институт языкознания РАН, г. Москва, РФ

Дехтярева Елена Витальевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврическая академия, Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Жампейсова Жанар Муратбековна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, регионоведения и переводческого дела, Казахская головная архитектурно-строительная академия, г. Алматы, Казахстан

Коптелова Ирина Евгеньевна – кандидат философских наук, заведующий кафедрой английского языка факультета международных отношений и международного права, Дипломатическая академия МИД России, г. Москва, РФ

Маркова Татьяна Дамировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики русского языка и культуры речи, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Новоградская-Морская Нинель Антоновна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры иностранных языков, Донецкая академия управления и государственной службы при Главе Донецкой Народной Республики, г. Донецк, ДНР

Овчинникова Ольга Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, г. Брянск, РФ

Пепеляева Софья Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры культурологии ФАиД, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, г. Н. Новгород, РФ

Петрова Инна Михайловна – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры языкознания и переводоведения, Московский городской педагогический университет, Институт иностранных языков, г. Москва, РФ

Резунова Мария Владимировна – доцент, кандидат филологических наук, заведующий кафедрой социально-гуманитарных дисциплин, Брянский филиал РАНХиГС, г. Брянск, РФ

Сегал Наталья Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русского, славянского и общего языкознания, Крымский Федеральный университет им. В. И. Вернадского, г. Симферополь, Республика Крым, РФ

Сергиенко Елена Евгеньевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики французского, испанского и итальянского языков, Нижегородский государственный лингвистический университет им Н.А. Добролюбова, г. Н. Новгород, РФ

Солодовникова Татьяна Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков факультета международных отношений, Белорусский государственный университет, г. Минск, Республика Беларусь

Твердохлеб Ольга Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры языкознания и методики преподавания русского языка, Оренбургский государственный педагогический университет, г. Оренбург, РФ

Трофимова Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии, Донецкий национальный университет, г. Донецк, ДНР

Чиронов Сергей Владимирович – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой японского, корейского, индонезийского и монгольского языков, Московский государственный институт международных отношений МИД России, г. Москва, РФ

Шашкова Валентина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры иностранных и русского языков, Орловский юридический институт МВД России имени В.В. Лукьянова, г. Орел, РФ

Щербина Сергей Юрьевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии и межкультурной коммуникации, Педагогический институт Тихоокеанского Государственного университета, г. Хабаровск, РФ

***Материалы печатаются с оригиналов, поданных в оргкомитет,
ответственность за достоверность информации несут авторы статей***

ОГЛАВЛЕНИЕ

Русский язык	6
Твердохлеб О.Г. Директивные телесные ориентиры в поэтическом языке Н.С. Гумилева	6
Германские языки	22
Гарифуллина Э.И. К вопросу о взаимоотношении имени собственного и имени нарицательного в рамках современного английского языка	22
Воробьева Е.Н. Повтор как проявление эмоциональности в разговорной речи (на материале английского языка)	29
Воробьева Е.Н. Повторы с модификацией структуры в английской диалогической речи	34
Воробьева Е.Н. Синтаксический параллелизм в английской диалогической речи .	39
Новоградская-Морская Н. А. Словосложение в системе образования неологизмов в деловом английском языке бизнес сферы	45
Рыженкова А.А. Синтаксические средства создания образности в романе Рэя Брэдбери "Fahrenheit 451"	53
Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание	67
Епифанова В.В. Лексико-семантическая комбинаторика слова «любовь» в русском и немецком языках: сопоставительное исследование	67
Соколова К.А. Структурные типы фразеологизмов с цветообозначениями в испанском, французском и итальянском языках	76
Литература народов стран зарубежья	80
Сафрон Е.А., Рой К.Д. Проблема эскапизма в драме Х. Ибсена «Пер Гюнт»	80
Теория литературы. Текстология	90
Прихожая Л.И., Малащенко В.В. Формирование эпистолярного жанра в Античной традиции	90
Журналистика	101
Бобров Д. В., Буга В. В. Мессенджер Telegram как средство политической коммуникации	101

РУССКИЙ ЯЗЫК

УДК 811

Твердохлеб О.Г. Директивные телесные ориентиры в поэтическом языке Н.С. Гумилева

Твердохлеб Ольга Геннадьевна

Канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и методики преподавания
русского языка, Оренбургский государственный педагогический университет
РФ, г. Оренбург
ogtwrd@gmail.com

Directive bodily landmarks in the poetic language of N.S. Gumilev

Tverdokhleba Olga Gennadjevna

CandSci (Philology), assistant Professor of the Department of Russian language and
methodology of teaching Russian language, Orenburg State Teacher Training University
Russia, Orenburg

Аннотация. В статье исследована соматическая лексика, используемая в формировании образных пространственных номинаций в поэтическом языке Н.С. Гумилева. На иллюстративном материале описаны пространственные телесные обстоятельства: директив-старт и директив-финиш. Обращается внимание на существенное преобладание (более, чем в три раза) поэтических конструкций, включающих в свой состав конечную телесную точку, над конструкциями, описывающими начальную телесную точку, что подтверждает ранее обнаруженную лингвистами асимметрию конечной и начальной точек движения. Выявлены ключевые для идиостиля поэта при изображении телесного директива-финиша предложно-падежные формы «в + винительный падеж» и «на + винительный падеж», репрезентированные соматическими лексемами глаза и грудь, а при изображении телесного директива-старта предложно-падежная форма «из + родительный падеж», репрезентированная соматическими лексемами глаза и руки. Результаты, полученные в работе, могут оказаться интересными для литературоведов, исследующих творчество Н.С. Гумилева. Полученные результаты могут быть использованы и в практике составления словаря поэта.

Ключевые слова: идиостиль, Н.С. Гумилев, соматизмы, предложно-падежная форма, обстоятельство, директив.

Abstract. The article examines the somatic vocabulary used in the formation of figurative spatial designations in the poetic language of N.S. Gumilev. The illustrative material describes spatial physical circumstances: directive-start and directive-finish. Attention is drawn to the significant predominance (more than three times) of poetic constructions that include the final bodily point in their composition over constructions describing the initial bodily point, which confirms the asymmetry of the final and initial points of movement previously discovered by linguists. Key to the poet's idiosyncrasy in the representation of the bodily directive-finish are the prepositional-case forms "in + accusative case" and "on + accusative case", represented by the somatic lexemes eye and chest, and in the depiction of the bodily directive-start the prepositional-case forms "from + genitive case", represented by the somatic lexemes of eyes and hands. The results

obtained in the work may be interesting for literary scholars studying the work of N.S. Gumilev. The obtained results can be used in the practice of compiling a poet's dictionary.

Keywords: idiostyle, N.S. Gumilev, somatisms, prepositional case form, circumstance, directive.

Введение

Данная статья завершает наше исследование соматической лексики, репрезентирующей пространственные ориентиры в художественном лингвоменталитете Николая Сергеевича Гумилева. Указывая в своих предыдущих работах, что творец-акмеист, согласно требованию своего литературного направления, в своем поэтическом языке уделяет внимание вещным деталям, структурируя художественное пространство с помощью соматического (телесного) кода, и употребляет с различной степенью частотности: 1) соматических лексем, среди которых доминантой является соматизм *грудь* [1], и 2) разные грамматические средства, обозначающие «пространственные телесные обстоятельства: собственно локатив, директив-старт, директив-финиш, транзитив», среди которых «наиболее важным телесным пространственным ориентиром является локатив» [2]. Теперь мы подробнее остановимся на анализе телесных директивов в поэзии Н.С. Гумилева.

Директив как семантический актанта, связанный с обозначением направления движения, в последнее время неизменно интересует языковедов, описывающих его функционирование в разных языках (в немецком и русском языке [3], в испанском [4], в немецком [5], в калмыцком [6] или в якутском [7]). Однако встречаются и работы, анализирующие директивы как средство образной речевой конкретизации действительности в художественном произведении (в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» [8], в рассказе Л.Н. Толстого «Кавказский пленник» [9]).

Исследование

Анализ около 200 поэтических конструкций Н.С. Гумилева, включающих пространственные телесные ориентиры и выявленных в Национальном корпусе русского языка (поэтический подкорпус: автор: Н.С. Гумилев [18]), показало, что живописуемое в художественно-образной Вселенной Н.С. Гумилева пространство часто выстраивается как совокупность составляющих его предметов, явлений, понятий, существующих в определённых отношениях и связях с довольно разнообразными телесными объектами, отображаемыми в поэтическом языке с помощью определенных предложно-падежных форм соматических имен.

1. Изучение количественного фактора показывает, что при выстраивании такого поэтического пространства важными, хотя и с разной степенью приоритетности, для Н.С. Гумилева являются два директивных телесных ориентира:

а) «**директив-финиш**» [10, с. 148], т. е. конечный пункт, конечная точка направленного движения как «компонент, выражающий направление движения, ориентированного действия или положения предмета» [11, с. 430] (куда/в каком направлении) (более **70** случаев);

б) «**директив-старт**» [10, с. 148], т. е. исходный пункт (откуда/из какой точки) (более **20** случаев).

Как видим, при изображении директивной телесности существенно преобладают (более, чем в три раза) поэтические строки, включающие в свой состав конечную точку, над конструкциями, описывающими начальную точку, обусловлено асимметрией конечной и начальной точек движения, ранее замеченной лингвистами [12, с. 320].

Рассмотрим подробнее функционирование этих двух телесных ориентиров (в порядке убывания частотности конструкций, включающих эти компоненты).

2. По данным нашей картотеки, «**директив-финиш**» для художественного живописания конечной телесной точки направленного движения или действия лирического героя репрезентируется в поэтических строках Н.С. Гумилева соматическими лексемами:

а) в предложно-падежной форме «в + винительный падеж» (более **30** примеров — большинство случаев), где самыми частотными (**8** случаев) являются предложно-падежные формы соматических имен, репрезентирующих концепт 'глаза': *в глаза / в (небо) глаз / в очи / в очи (смерти)* и единичны: *в руку / в руки / в (пену) рук, в грудь, в уста, в вежды, в горло, в лицо, в нос, в рот, в тело, в уши, в щеку*);

б) в предложно-падежной форме «на + винительный падеж» (**25** примеров); где *на грудь* — самая частотная (**8**); единичны: *на колени, на лицо / на лик / на (бледность) лица, на зуб, на плечо / на плечи, на руки / на (браслеты) рук, на глаза, на головы, на косы, на ноги*);

в) в предложно-падежной форме «к + дательный падеж» (около **10** примеров): *к ногам, к губам, к сосцам, к (следам) ступней, к устам*);

г) (единично) в предложно-падежных формах: «из-под + родительный падеж» (*из-под век, из-под руки*); «за + винительный падеж» (*за палец, за уши*);

«*пред* + винительный падеж» (*пред очи*); «*под* + винительный падеж» (*под руку, под голову, под стопы*).

3. При отражении пространственных координат, определяющих размещение художественных объектов по направлению от дистантности к контактности с телесным объектом, поэт рисует разного рода телесные директивы-финиши, функционирующие в языке его поэтических творений не обособленно, а в тесном взаимодействии с другими лексическими единицами. В связи с этим считаем важным проанализировать в идиолекте Н.С. Гумилева ближайшее окружение телесных ориентиров с точки зрения структурно-грамматического и лексико-семантического состава, а также в аспекте синтагматической сочетаемости.

1. Для представления конечной телесной точки направленного движения Н.С. Гумилев чаще использует соматизмы в предложно-падежной форме «**в + винительный падеж**», употребляя в этой ключевой для идиостиля синтаксеме предлог «*в*» со значением ‘указывает на направление движения или действия (обычно в пределы, в глубь чего-л. или вверх, вниз, вперед и т. п.)’ [19, с.108].

Структурно-грамматическая и лексико-семантическая характеристика выявленных контекстов позволяет выделить некоторые основные эстетически отмеченные глагольно-именные модели с участием описываемой соматической лексемы и глаголом (отглагольным именем) определенной лексико-семантической группы (ЛСГ) (далее все ЛСГ определяем по [20]).

1) Поэт создает поэтические модели: «глагол зрения (ЛСГ восприятия: *смотреть, глядеть*) + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме *в + винительный падеж*» (*в глаза, в рот, в очи*)», напр.: *И наешься до отвала, / Не смотря соседу **в рот*** («Если плохо мужикам...» (1919)) (здесь и далее все примеры по НКРЯ [18]).

Выделим пристрастие поэта соединять в единый художественный контекст разные лексемы-репрезентанты семантико-стилистической пары (нейтральную именную лексему *глаза* и возвышенную, торжественно-поэтическую *очи*) одного и того же концепта ‘глаза’ со строго определенной глагольной лексемой ЛСГ восприятия: либо *смотреть*, либо *глядеть*.

При этом в его стихотворных строках проявляется тяготение к сочетанию предложно-падежной формы «*в + вин. пад.*» нейтральной именной лексемы *глаза* в роли директива с глагольной лексемой «*смотреть*» (в разных глагольных формах: *смотреть, смотрел, смотрит*), напр., в следующих примерах с предложно-падежной формой *в глаза* при глаголах зрительного восприятия: *Зверь мой <...> /*

Смотрит в глаза вам... (Укротитель зверей: «Снова заученно-смелой походкой...» (1912)); *Я смотрел в глаза* ее большие («Мы в аллеях светлых пролетали...» (1917)); ср. также глагольно-именной состав в строках с метафорическим употреблением: ...*чтоб смотреть в глаза тишине*... («Долго молили о танце мы вас, но молили напрасно...» (1914)).

А предложно-падежная форма «в + вин. пад.» другой именной лексемы *очи*, принадлежащей высокому стилю, соединяется с однокоренными глагольными образованиями с корнем «глян-» (в разных глагольных формах: *глянет, глянула, заглядываю*), ср., напр., описаниях направления зрительного восприятия лирическим героем (персонажем, объектом, явлением) на основной орган зрения, как правило, другого лирического героя: *Но придет и властно глянет в очи / Смерть...* (За гробом: «Под землей есть тайная пещера...» (1908)). *В очи глянет запоздалый, но властительный испуг* (Волшебная скрипка: «Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка...» (1910)); *И сдернула маску, и глянула в очи* (Маскарад: «В глухих коридорах и в залах пустынных...» (1908)). Тот же глагольно-именной состав встречаем и в строках с метафорическим (на основе олицетворения) употреблением: *И смерти я заглядываю в очи*... («Священные плывут и тают ночи...» (1914)).

2) В образном языке Н.С. Гумилева фиксируется модель: «глагол качественного состояния (ЛСГ «проявление качества, воспринимаемого органами чувств») + имя существительное в предложно-падежной форме в + винительный падеж» (*в лицо, в нос, в уши, в груди*)), напр.: *Чтоб в нос ему пускали дым сигары / Приказчики...* (Слоненок: «Моя любовь к тебе сейчас – слоненок...» (1921)); *И неужель твой ветер свежий / Вотще нам в уши сладко выл...* (Швеция: «Страна живительной прохлады...» (1918)).

Для конструкций описываемого типа характерно эксплицитное включение лексем, номинирующих различные запахи (*аромат, благоухание*), в частности:

а) в позиции субъекта: *Так же сладко лился в наши груди / Аромат невиданных цветов* (Открытие Америки: «Свежим ветром снова сердце пьяно...» (1912));

б) в позиции субъекта: *В лицо ей веял ветерок / Неведомым благоуханьем* (Два сна: «Весь двор усыпан был песком...» (1918)).

3) Весьма разнородные поэтические события творец живописует с помощью модели: «глаголы физического воздействия (ЛСГ «прикосновение») + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме в + винительный падеж»,

напр.: ...задремлю я, он мурлычет, / Уткнув мне **в руку** влажный нос... (Маркиз де Карабас: «Весенний лес певуч и светел...» (1910)).

При этом трижды встречаем телесный локатив (*в уста, в щеку*) в сочетаниях с глагольными лексемами целования, напр.: *Здесь товарищ над павшим тужит / И целует его **в уста*** (Смерть: «Есть так много жизней достойных...» (1916)). Ср. также поэтические контексты, где употреблены соматизмы в локативной позиции при отглагольном существительном (*поцелуй в щеку*): *Без единственного поцелуя / **В щеку**...* (Лаос: «Девушка, твои так нежны щеки...» (1918)), а также с переносным значением: *О, если б ты была всегда со мной, / Улыбчиво-благая, настоящая, / На звезды я бы мог ступить пятой / И солнце б целовал **в уста** горящие* (Уста солнца: «Неизгладимы, нет, в моей судьбе...» (1917)).

Дважды соматическое имя *руки* используется в сочетании с глаголами *взятия*, причем у синтаксемы «*в руках*» отмечается контаминация локативного значения (в качестве топологического типа ‘контейнер’, ‘вместилище’ – по: [15; 16]) с инструментальным (*взял в руки* → *взял руками*), ср.: *Тот, кто взял ее [скрипку – О.Т.] однажды **в повелительные руки**...* (Волшебная скрипка: «Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка...» (1910)); *И скрипку, дивно выгнутую, **в руки**, / Едва дыша, / Я взял...* (Стансы: «Над этим островом какие выси...» (1916)).

Многообразие конструкций описанного типа объясняется тем, что в них соматизмы используются как единицы с двойной топологической характеристикой – ‘вместилища’ и ‘поверхности’ [13; 14].

4) Яркие образные строки создаются с помощью модели: «глаголы перемещения + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме *в* + винительный падеж».

При этом субъектом перемещения в поэтических строках Н.С. Гумилева с передающими динамичность глагольными формами (*пойдет, плеснула, хлынет, метнулся*) могут становиться не только предметы, но и разные явления художественной действительности, в частности:

а) предмет-артефакт (*меч*), ср.: Меч метнулся мне **в руку**, сверкая (Замбези: «Точно медь в самородном железе...» (1921));

б) абстрактное понятие (*безмерность*): *И в тот же самый миг безмерность / Мне **в грудь** плеснула, как волна* (Евангелическая церковь: «Тот дом был красная, слепая...» (1919));

в) природная стихия (*мгла*), ср.: *Мне сразу **в очи** хлынет мгла...* (Одержимый: «Луна плывет, как круглый щит...» (1910)).

Особо пометим также более сложные метафорические поэтические образы, созданные повтором двух однородных по грамматическому составу именных словосочетаний (построенных по идентичной схеме «в + винительный падеж имени + родительный падеж множественного числа соматизма»): ...*каждый <...> пойдёт / В небо, чистое, как горе, / Глаз твоих, / В пену сказочного моря / Рук твоих?* (Песенка: «Ты одна благоухаешь...» (1917-1918)).

5) Поэт также включает в свои строки модель: «глагол физического воздействия (ЛСГ «проникновения внутрь» части тела) + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме в + винительный падеж» (*в горло, в тело, в вежды*).

Причем все глагольные лексемы в этой группе конструкций репрезентированы только одноструктурными префиксально-постфиксальными (с префиксом *в-* / *во-* и возвратным постфиксом *-ся*) образованиями (*вцепятся, вцепившийся, вопьются, вольется*), ср.: *Пусть в бедное тело вопьются свирепые звезды...* (Варвары: «Когда зарыдала страна под немилостью Божьей...» (1910)); ...*могильный мрак / Вольется в сомкнутые вежды...* («Вечерний медленный паук...» (1911)).

Интересно, что дважды в разных творениях поэта, написанных им в разные годы, субъектом физического воздействия становится одно и то же дикое животное (*волк*): ...*волк, / Там вцепившийся в горло мое* (После смерти: «Я уйду, убегу от тоски...» (1908)); ...*бешеные волки <...> / В горло вцепятся зубами...* (Волшебная скрипка: «Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка...» (1910)).

6) В строках Н.С. Гумилева находим модель: «глагол физического воздействия (ЛСГ «нанесения удара» в определенную часть тела) + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме в + винительный падеж» (*в грудь*).

Показательно то, что во всех конструкциях данного типа в сочетаниях с глаголами активного воздействия на объект (*ударить, бросить и бить*) представлена одна и та же соматическая лексема (*грудь*), ср.: *Ударял себя в грудь...* («На камине свеча догорала, мигая...» (1907)); *И в грудь <...> / Он ударяет кулаком...* (Мик: «Сквозь голубую темноту...» (1918)); ...*В грудь Антиноя он бросил стрелу* (Избиение женихов: «Только над городом месяц двурогий...» [Возвращение Одиссея, 2] (1910)). Ср. также контекст, где соматизм в локативной позиции (*в груди*) употреблен с переносным значением: *Моря, бьющего в груди скал* (Птица: «Я не смею больше молиться...» (1916));

2. В языке поэзии Н.С. Гумилева направление на телесный пространственный предел движения может быть репрезентировано именем-соматизмом в предложно-

падежной форме «**на + винительный падеж**», где директивному употреблению способствует значение предлога «**на**»: 'указывает на предмет, место, явление, лицо и т. п., на которые направлено действие' [19, с. 568].

По структурно-грамматическому и лексико-семантическому составу выделяются несколько поэтические модели.

1) Поэт использует модель: «глагол перемещения на телесный объект + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме **на + винительный падеж**». Ср. строки с глагольными формами *попал*, *ринется* и синтаксемами *на грудь*, *на зуб*: ...*И дико ринется на грудь* (Камень: «Взгляни, как злобно смотрит камень...» (1910)); ...*попал тебе, Чуковский, / На зуб, на твой огромный, страшный зуб*... (Крест: «Корней Иванович Чуковский, вот...» (1912)). В последнем примере наблюдаем подчеркивание телесного директива с помощью повтора той же самой синтаксемы *на зуб* с конкретизацией признаков описываемой части тела.

Н.М. Гумилев, включая в свои строки глаголы ЛСГ «вертикального перемещения» (*скакнуть*, *вскакнуть*, *слететь*), акцентирует внимание читателя:

а) чаще на вертикальном перемещении на телесный объект (чаще) вверх, ср.: ...*старик <...> успел скакнуть / Всей тяжестью ему **на грудь*** (Мик: «Сквозь голубую темноту...» (1918)); *Проникнуть помыслом к врагу / Беспомощному и **на грудь** / Кошмаром гривистым вскакнуть* (Мой час: «Еще не наступил рассвет...» (1919));

б) единично на перемещении на телесный объект вниз, ср.: *И **на плечо** твое голубка / Слетит...* (Анакреонтическая песенка: «Ты хочешь, чтоб была я смелой?...» (1912)).

2) В художественном языке Н.М. Гумилева представлена модель: «глагол ЛСГ «изменения положения» + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме **на + винительный падеж**», причем приоритетными соматизмами при живописании телесного направления при изменении положения тела, являются *колени* (почти в половине выявленных в этой группе случаев).

В обнаруженных контекстах глагольными формами репрезентируется изменение положения тела в разные стороны и по вертикали, и по горизонтали, а именно:

а) изменение положения тела книзу (*пал*, *падал*), ср., напр.: ...*я пал на колени...* (Крест: «Так долго лгала мне за картою карта...» (1908)); ...***На колени падал, поднимался*** (Звездный ужас: «Это было золотою ночью...» (1921));

б) либо изменение положения тела кверху (*встал, вскочили*), ср., напр.: *Ты встал на колени?* (Экваториальный лес: «Я поставил палатку на каменном склоне...» (1921)); *На ноги вскочили восемь братьев...* (Звездный ужас: «Это было золотую ночью...» (1921));

в) или в какую-то сторону (*обернусь*), ср. яркий метафорический образ (на основе олицетворения) в следующем примере: *Франция, на лик твой просветленный / <...> обернусь* (Франция: «Франция, на лик твой просветленный...» (1918)).

Добавим сюда и конструкцию с устойчивым сочетанием слов: *И взять на грудь спасающее бремя / Тяжелого железного креста!* (Дон Жуан: «Моя мечта надменна и проста...» (1910)).

В строках с описываемыми глаголами ЛСГ изменения положения части тела человека (*положит, положив, уронивши, встанут*) эстетически значимыми могут стать и дополнительные репрезентации соматизмов, эксплицитно номинирующие другую часть тела:

а) либо формой винительного падежа (*руки, лицо, главу*) в объектной позиции, ср.: *...атласные руки положит на плечи...* (Неизвестность: «Замирает дыханье и ярче становятся взоры...» (1911)); *Положив на колени бульдожье лицо* (Экваториальный лес: «Я поставил палатку на каменном склоне...» (1921)); *...Главу уронивши на руки...* (Молодой францисканец: «Младой францисканец безмолвно сидит...» (1903));

б) либо (при репрезентации части тела животного) формой творительного падежа в инструментальной позиции (*лапами*): *...волки <...> встанут лапами на грудь* (Волшебная скрипка: «Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка...» (1910)).

3) Используется также модель: «глагол зрительного восприятия + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме *на* + винительный падеж».

Чтобы точнее показать такие пространственные ориентиры, Н.С. Гумилев вводит ряды однородных членов предложения, что позволяет ему выстроить пространную конфигурацию, с описанием взаимозависимости и взаимосвязи между телесными директивами в художественном локусе.

В частности, он дважды включает соматические лексемы в директивные позиции с глаголами зрения (ЛСГ восприятия: *смотрел, глядя*) в двух разных поэтических произведениях:

а) в одном случае указывается направление зрительного восприятия лирического героя на две конечные телесные точки (*косы, глаза*), ср.: *...глядя на твои / Косы <...> / На твои зеленоватые глаза...* (Лес: «В том лесу белесоватые стволы...» (1921));

б) в других строках создается красочное и выразительное контекстуальное сочетание двух соматизмов (*на груди, рук*): *Он смотрел на маленькие груди, / На браслеты вытянутых рук* (Заклинание: «Юный маг в пурпуровом хитоне...» (1908)).

Отметим и конструкцию с репрезентацией колористического признака части тела поэтического персонажа в директивной позиции: *Не смотрел я на бледность лица...* («Царь, упившийся кипрским вином...» (1907)).

4) Поэт использует модель: «глагол одевания + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме *на* + винительный падеж», где обычно вместе с номинацией части тела в директивной роли репрезентируются и номинации других предметов, обычно сопологаемых, контактирующих с обозначенной частью тела, ср., напр.:

а) номинацию предмета одежды (*верига*), напр., в позиции субъекта при непереходном глаголе, ср.: *Но тяжкая на грудь легла верига...* (Судный день: «Раскроется серебряная книга...» (1909));

б) или номинацию предметов внешнего оформления (*цветы, фиалки*), напр., в позиции объекта при переходном глаголе, ср.: *Прикладывают наглые шуты / Ему на грудь кровавые цветы...* (На пиру: «Влюбленный принц Диего задремал...» (1908)); *...надевали фиалки / На склоненные головы их* («По обрывам пройдет только смелый...» [Сказка о королях, 7] (1905)).

3. В языке поэтических произведений конечная телесная точка или ориентир направленного движения репрезентируется соматическим именем в предложно-падежной форме «*к + дательный падеж*»; такому директивному употреблению способствует значение предлога «*к*»: ‘предмет или лицо, как место, предел, конечный пункт, в сторону которого направлено действие, движение’ и ‘лицо, предмет, с которым соприкасается кто-, что-л.’ [19, с. 407].

Директив-финиш представлен при глаголах направленного движения, ср. случаи с глаголами субъектного перемещения: *Так любят льнуть серебряные пены / К твоим нагим и маленьким ногам!* («Тебе бродить по солнечным лугам...» (1909)); и с глаголами субъектно-объектного перемещения: *Ее <...> / Сложу молитвенно к твоим ногам* («Какою музыкой мой слух взволнован?..» (1911)).

Отметим здесь привязанность творца к соединению в одном поэтическом контексте телесного директива с глаголами приближения к кому-либо, чему-либо, что фиксирует неоднократная сочетаемость описываемых синтаксем в строках с префиксальными глагольными формами с приставками *при-* (*прижимал, прижимая, припал, припасть, приложа*), вступающих в обязательную связь с директивными синтаксемами (*к губам, к ногам, к сосцам и к устам*), ср.: *...Мой крест золотой прижимая к губам* (Крест: «Так долго лгала мне за картою карта...» (1908)); *Он припал к ногам Мадонны...* («Он поклялся в строгом храме...» (1910)); *...два брата, / К сосцам стремятся припасть* (Рим: «Волчица с пастью кровавой...» (1916)); *Свой белый пальчик приложа / К устам душистым и румяным* («В лесу, где часто по кустам...» [Осенняя песня, 2] (1905)).

Акцентированию внимания читателя на телесном ориентире помогает соединение в единый поэтический контекст двух форм одной и той же соматической лексемы (*губы* и *к губам*) в двух сильных позициях – в конце двух соседних строк одной строфы, ср.: *И прижимал больные губы / К холодным, девичьим губам* (Песня о певце и короле: «Мой замок стоит на утесе крутом...» (1905)).

4. В поэтическом языке Н.С. Гумилева «направление движения по отношению к» [11, с. 214] названной части тела человека репрезентируется соматизмами в предложно-падежной форме «**под + винительный падеж**», где директивному употреблению способствует значение предлога «*под*»: ‘указывает на предмет, место, лица и т. п., ниже которого и ниже поверхности которого направлено действие, движение’ [19, с. 857], ср. директив-финиш *под голову* в строке: *Подложил под голову подушку* (Принцесса: «В темных покрывалах летней ночи...» (1908)).

Обозначим здесь и контексты с несколько отличным значением устойчивой синтаксемы «*под руку*», ср.: *Патриарх седой, себе под руку / Покоривший и добро и зло...* (Слово: «В оный день, когда над миром новым...» (1921)); *Бродили с драконами под руку луны...* (Маскарад: «В глухих коридорах и в залах пустынных...» (1908)).

5. В языке поэтических творений Н.С. Гумилева направление движения, действия, ориентированного относительно названной части тела человека, из-под этой части тела репрезентируется соматическим именем в предложно-падежной форме «**из-под + родительный падеж**», причем директивному употреблению способствует значение предлога «*из-под*»: ‘указывает на направление действия, движения с места, над которым или поверх которого что-л. находится’ [19, с. 386], ср., в частности, телесные директивы (*из-под руки, из-под век*) в поэтических сочетаниях с именными лексемами звучания и зрения (*голос, взор*): *Гортанный голос – жалобы*

девичьи / **Из-под** зажимающей рот **руки** (У цыган: «Толстый, качался он, как в дурмане...» (1921)); И насмешливый взор **из-под** спущенных **век** / Видел... (Сомалийский полуостров: «Помню ночь, и песчаную помню страну...» (1921)).

6. В поэтическом языке Н.С. Гумилева направление действия за телесный пространственный ориентир репрезентируется соматизмом в предложно-падежной форме «**за + винительный падеж**»; директивному употреблению способствует значение предлога «за»: 'при указании предмета, места т. п., за пределы которого, дальше которого или через который направлено действие, движение' [19, с. 309], ср., напр., телесные директивы (за *уши*, за *палец*) в поэтических строках с глаголами конкретного физического действия, в частности:

а) с глаголом ЛСГ прикосновения (*схватиться*), ср.: Схватился **за** *уши* *руками*... (Два сна: «Весь двор усыпан был песком...» (1918));

а) с глаголом ЛСГ повреждения тела (*укусить*), ср.: ...*старик его спросил*, / Но тот **за** *палец* укусил / Гано (Мик: «Сквозь голубую темноту...» (1918)).

7. Направление действия перед телесным пространственным ориентиром репрезентируется в языке поэтических творений Н.С. Гумилева соматизмом в предложно-падежной форме «**перед + винительный падеж**»; здесь директивному употреблению способствует значение предлога «перед»: 'при указании на лицо, ради которого что-л. делается' [19, с. 799], ср. телесный директив (*перед* *очи*) в строке: *Был допущен* **перед** *очи* *пророка* (Галла: «Восемь дней от Харрара я вел караван...» (1921)). Отметим стилистически маркированное использование старославянского варианта предлога *перед* в поэтических строках, где для изображения возвышенных событий потребовалась репрезентация торжественной лексемы высокого стиля.

4. Пространственные координаты, определяющие размещение художественных объектов по направлению от контактности с телесным объектом к дистантности, также важны для построения поэтической действительности Н.С. Гумилева.

1. Для отражения указанного пространственного телесного ориентира поэт в немногочисленных контекстах использует «**директив-старт**» (аблатив), репрезентированный для живописания «отправного пункта» [10, с. 148], «исходной точки движения или перемещения предмета» [11, с. 51] из названной части тела человека при помощи всего трех предложно-падежных форм (перечислим в порядке убывания частотности, фиксирующей важную для творца иерархию смыслов):

а) «из + родительный падеж» (*из* *глаз*, *из* *рук* / *из* *ручек*, *из* *груди*, *из* *тела*);

б) «от + родительный падеж» (от лика);

в) «с + родительный падеж» (с плеча / с плеча, с рук, с щек).

2. Н.С. Гумилев применяет телесный директив-старт в разного рода сочетаниях с другими лексическими единицами. Проанализируем несколько подробнее ближайшее окружение таких телесных ориентиров в аспекте синтагматической сочетаемости и структурно-грамматического и лексико-семантического состава имеет некоторые особенности.

1) Для описания исходной телесной точки направленного движения в поэтическом языке Н.С. Гумилева используются «директив-старт» (по: [10, с. 148]), или «директив 1» (по: [11, с. 51]), репрезентированный соматическим наименованием в предложно-падежной форме «**из + родительный падеж**», где директивное употребление создает за счет значения предлога «из»: ‘обозначает действие откуда-л., указывает на источник, место, откуда исходит что-л.’ [19, с. 376]. Анализ структурно-грамматического и лексико-семантического состава выявленных контекстов позволяет выделить некоторые основные глагольно-именные модели с участием описываемой предложно-падежной формы.

Поэт использует поэтические модели: «префиксальный глагол (с префиксом *у-*: *упасть*, *уронить*, *уплыть* или с префиксом *вы-*: *вырвать*, *вызвать*) + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме *из + родительный падеж* (*из рук / ручек, из глаз, из тела*)», употребляя предлог «из» со значением ‘направление действия откуда-л.’, ‘источник, место, откуда исходит что-л.’ [19, с. 376].

Глаголы с префиксом *у-*, включенные в поэтические контексты с исходной точкой движения или перемещения предмета из названной части тела человека, относятся к акциональным (движения, перемещения), в частности:

а) к глаголам ЛСГ «субъектного перемещения в пространстве, ориентированного относительно исходного пункта» (*уплыть*), ср.: *В час, когда, словно облак красный, / Милый день уплывет из глаз...* (Смерть: «Есть так много жизней достойных...» (1916));

б) к глаголам ЛСГ «вертикального субъектного перемещения в пространстве» (*уплыть*), ср.: *Чаша упала из рук Антиноя...* (Избиение женихов: «Только над городом месяц двурогий...» [Возвращение Одиссея, 2] (1910));

в) к глаголам ЛСГ «вертикального субъектно-объектного перемещения в пространстве», ср. яркие, экспрессивные поэтические строки, где лирическим субъектом выступает природный (астрономический) объект, а телесный локатив введен при помощи соматического именного образования (*ручки*) с уменьшительно-

ласкательным суффиксом (-к-), ср.: *Уронила луна из ручек* – / *Так рассеянна до сих пор* – / *Веер самых розовых тучек* / *На морской голубой ковер* (На берегу моря: «Уронила луна из ручек...» (1912)).

Сложные эмоциональные переживания лирических героев рисуются в конструкциях, где телесные директивы относятся к глаголам с префиксом *вы-* ЛСГ «отделения», ср.: *Запеваает араб в пустыне:* / «*Душу мне вырвали из тела*» («Словно ветер страны счастливой...» [Канцоны, 1] (1916)); *Слезы ни флейта, ни гобой* / *Не вызовут из глаз* (Уходящей: «Не медной музыкой фанфар...» (1910)).

2) Директивная роль части тела как отправной точки движения, направленного действия от названной части тела человека отражена в идиолекте поэта при помощи предложно-падежного сочетания «**от + родительный падеж**», где предлог «от» использован поэтом со значением ‘место, пункт, откуда распространяется что-л.’ [19, с. 736].

Во всех выявленных случаях в приименном употреблении репрезентирована одна и та же традиционно-поэтическая, принадлежащая к высокому, возвышенному стилю соматическая лексема *лицо*, неоднократно (5 раз) повторяемая творцом в строке-рефрене (в описываемой предложно-падежной форме: *от лица*) для номинации концепта ‘лицо’ как одного из «важнейших фрагментов национальной картины мира» и «основных в соматическом культурном коде» [17, с. 228], ср.: *Мир лишь луч от лица друга, все иное тень его!* (Пьяный дервиш: «Соловьи на кипарисах и над озером луна...» (1921)).

3) Директив как отправной пункт, исходная точка движения, направленного действия с названной части тела человека представлен предложно-падежной формой «**с + родительный падеж**» двух соматизмов (*плечо* и *руки*); предлог «с» употреблен со значением ‘место, предмет, лицо, явление и т. п., откуда направлено движение или действие’ [19, с. 1138].

Н.С. Гумилев реализует поэтическую модель: «префиксальный глагол (с префиксом *с-*: *спустить, снять*) + имя существительное-соматизм в предложно-падежной форме *с + родительный падеж*» (*с плеча, с рук*)», ср., напр., такие строки, образованные:

а) глаголом ЛСГ «вертикального субъектного перемещения в пространстве»: *Звериный плащ полуспустив с плеча...* («Нежданно пал на наши рощи иней...» (1909));

б) глаголом ЛСГ «удаления» (*снять*), в семантику которого входит сема ‘находящееся наверху’, также связанная с характеристикой пространства по

вертикали, ср.: *Я браслетов не снимала с рук* (Озеро Чад: «На таинственном озере Чад...» (1908)).

Заключение

Подытоживая проведенное исследование художественно-образного пространства творца-акмеиста Н.С. Гумилева, отметим, что оно часто выстраивается как совокупность составляющих его предметов, явлений, понятий, существующих в определённых отношениях и связях с телесным (-и) объектом (-ами), отображаемыми в поэтическом языке с помощью определенных предложно-падежных форм соматических имен.

При выстраивании такого поэтического телесного пространства с разной степенью важности для Н.С. Гумилева являются два директивных телесных ориентира: директив-финиш, репрезентирующий конечную телесную точку (куда/в каком направлении), и директив-старт, репрезентирующий исходную телесную точку (откуда/из какой точки). При этом существенно преобладают (более, чем в три раза) поэтические конструкции, включающие в свой состав конечную телесную точку, над конструкциями, описывающими начальную телесную точку, что подтверждает ранее обнаруженную лингвистами асимметрию конечной и начальной точек движения.

Ключевыми для идиостиля поэта при изображении телесного директива-финиша становятся предложно-падежные формы «в + винительный падеж» и «на + винительный падеж», чаще репрезентированные соматическими лексемами *глаза* и *грудь*, а при изображении телесного директива-старта предложно-падежные формы «из + родительный падеж», чаще репрезентированные соматическими лексемами *глаза* и *руки*.

Таким образом, изображаемые поэтом-акмеистом Н.С. Гумилевым художественно-образные телесные директивные ориентиры характеризуются как конкретной структурно-грамматической характеристикой, так и определенным лексико-семантического составом.

Список литературы

1. Твердохлеб О.Г. «Грудь» как доминанта телесных пространственных ориентиров в поэтическом языке Н.С. Гумилева // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2023. № 06 (98). Режим доступа: <https://scipress.ru/philology/articles/grud-kak-dominanta-telesnykh-prostranstvennykh-orientirov-v-poeticheskom-yazyke-ns-gumileva.html> (Дата обращения: 27.06.2023)
2. Твердохлеб О.Г. Локативные телесные ориентиры в поэтическом языке Н.С. Гумилева // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2023. № 07 (99). Режим доступа: <https://scipress.ru/philology/articles/lokativnye-telesnye-orientiry-v-poeticheskom-yazyke-ns-gumileva.html> (Дата обращения: 20.07.2023)

3. Толкачёва О.В. Цель перемещения в семантике дирекциональных предлогов (на материале немецкого и русского языков) // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 1: Филология. 2021. № 2 (111). С. 54-62.
4. Галстян С.А. Предлог как средство отражения в языке категории пространства (на материале испанского языка) // Теоретическая и прикладная лингвистика. 2019. Т. 5. № 4. С. 41-51.
5. Ахметова Л.А., Шаймарданова М.Р. Структурно-семантическая характеристика производных глаголов движения в немецком языке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16. № 6. С. 1773-1780.
6. Лиджиева Л.А., Убушиева Б.Э., Шурунгова Б.А., Мушаев В.Н. Пространственные значения и средства их выражения в калмыцком языке (на примере падежных форм) // Монголоведение (Монгол судлал). 2019. № 18. С. 656-672.
7. Ефремов Н.Н. Пространственные предложения в якутском языке (модель адлокации и директив – финиш) // Научное обозрение Саяно-Алтая. 2021. № 3 (31). С. 17-21.
8. Ефимова Т.Г. Событийно-динамическая и соотносительно-предметная локализация в повести И.С. Тургенева «Первая любовь» // Спасский вестник. 2020. № 27. С. 117-123.
9. Кочуров А.А. Глаголы перемещения как средства художественно-образной речевой конкретизации действительности в рассказе Л.Н. Толстого «Кавказский пленник» // Вестник науки и образования. 2019. № 12-1 (66). С. 84-86.
10. Всеволодова М.В. Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: Фрагмент прикладной (педагогической) модели языка: учебник. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 502 с.
11. Золотова Г.А. Синтаксический словарь. Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. – М.: Едиториал УРСС, 2001. – 440 с.
12. Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. – М.: Азбуковник, 2010. – 448 с.
13. Крейдлин Г.Е., Летучий А.Б. Концептуализация частей тела в русском языке и невербальных семиотических кодах // Русский язык в научном освещении. 2006. № 12. С. 80-115.
14. Летучий А.Б. Часть тела / форма «кулак»: функции, концептуализация, место в системе частей тела // Вестн. Рос. гуманит. ун-та. 2008. № 6 (Т. 10). С. 91-108.
15. Кубрякова Е.С. Семантика в когнитивной лингвистике (о концепте контейнера и формах его объективации в языке) // Известия АН. Серия литературы и языка. 1999. № 5-6. С. 3-12.
16. Рахилина Е.В. Контейнер и содержимое в русском языке: наивная топология // Языковые значения. Методы исследования и принципы описания (памяти О.Н. Селиверстовой). – М.: МГПУ, 2004. – С. 233-257.
17. Клименко Г.В. Соматический код русской культуры (на примере лексемы «лицо») // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 4 (19). С. 222-230.

Список источников

18. Национальный корпус русского языка. URL: <http://search.ruscorpora.ru/> (дата обращения: 12.06.2023).
19. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: «Норинт», М.: РИПОЛ классик, 2000. – 1536 с.
20. Лексико-семантические группы русских глаголов: Учебн. слов.-справ. / Под общей ред. Т. В. Матвеевой. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та. – 1988. – 153 с.

ГЕРМАНСКИЕ ЯЗЫКИ

УДК 81

Гарифуллина Э.И. К вопросу о взаимоотношении имени собственного и имени нарицательного в рамках современного английского языка

Гарифуллина Эльвира Ильдусовна

канд.филол.наук, доцент, Казанский национальный исследовательский технический университет, КНИТУ-КАИ им. А.Н. Туполева Чистопольский филиал «Восток»,
Муниципальное бюджетное общеобразовательное учреждение «Лицей №1»
Чистопольского муниципального района РТ
elviraig@mail.ru

The problem of relationship between proper names and common names in Modern English

Garifullina Elvira Ildusovna

Kazan National Research Technical University KNITU- KAI named after A.N. Tupolev
Branch "Vostok", Chistopol, MBEI "Lyceum №1", Chistopol Municipal District of RT

Аннотация. В статье рассматриваются особенности значения и функционирования имени собственного и имени нарицательного в рамках современной лингвистики. Дается анализ формирования и закрепления новых языковых элементов, а также изменения уже существующих за счет использования внутренних словообразовательных ресурсов, которыми располагает язык на определенном этапе своего исторического развития.

Ключевые слова: языковые преобразования, словообразовательные ресурсы, социальная природа языка, имя собственное, имя нарицательное, товарный знак, ставший именем нарицательным.

Abstract. The article deals with distinguishing characteristics of the meaning of a proper name and a common name in the language system and their functioning in language itself. Detailed examples and descriptions of language transformations by the use of internal word-building resources at a certain historical stage of the language development are analyzed.

Key words: language transformations, word-building resources, social nature of a language, proper name, common name, genericized trademark.

Одним из важнейших вопросов современного языкознания является вопрос изучения природы и сущности языка как сложного социального явления. Наличие языка есть необходимое условие существования и развития общества на всем протяжении истории человечества. Вместе с тем, развитие и функционирование языка, как общественного явления, в значительной степени связано с развитием общества и зависит от изменений, происходящих в его социальной структуре.

Экстралингвистические факторы влияют на темпы и характер языковых преобразований, закономерности языкового развития, совершенствование возможностей словообразовательных процессов, а также стилистического потенциала языковых средств. Полнота и богатство отношений и связей человека с обществом находят отражение в языке: общество имеет более развитый по своим выразительным средствам и возможностям национальный язык.

Преобразования, происходящие в жизни общества, научный и технический прогресс создают благоприятные условия для развития цивилизации, следовательно, возникновения новых понятий, что в свою очередь приводит к пополнению словаря новыми лексическими единицами, необходимыми для обозначения новых явлений, предметов или процессов.

Наиболее активно языковые преобразования, связанные с обогащением словарного состава языка, наблюдаются в научных и технических областях. Новые понятия фигурируют в экономике, физике, астрономии, химии, географии, языкознании и многих других сферах. Именно в языке, «этом сложном общественном явлении, находят свое выражение запас человеческих знаний, достижения цивилизации, объектирование мыслей, желаний, волевых побуждений, чувственно-эмоциональных состояний» [1, с.16].

Наряду с внешними факторами, влияющими на эволюцию языка, существуют причины внутреннего порядка, возникающие в связи с определенным стремлением к усовершенствованию существующего языкового механизма. К внутренним факторам мы относим также различные тенденции, обусловленные целесообразностью улучшения самой языковой системы, равно как тенденции, продиктованные необходимостью сохранения языка в состоянии коммуникативной полезности и продуктивности.

Весьма продуктивными и интересными, на наш взгляд, способами пополнения словарного состава языка на определенном этапе его исторического развития является использование его внутренних лексических ресурсов, семантических способов словообразования. Проведенные ранее исследования и анализ истории образования отдельных слов или групп слов позволили нам сосредоточить внимание на использовании внутренних словообразовательных ресурсов: семантических сдвигах, приводящих к смещению соотношения между прямыми номинативными и переносными значениями лексических единиц; образовании новых слов посредством аффиксации и словосложения; использовании аббревиатур и сложносокращенных слов; изменении в экспрессивно-оценочной направленности ряда слов [2, с.64].

Рассуждая о функциях языка, развитии его словообразовательной системы, возникновении новых словообразовательных моделей и изменении уже существующих, следует обратить внимание на возможность обогащения словарного состава языка путем замены имени нарицательного на имя собственное и наоборот. Наричательное имя заключает в себе определённую информацию. Оно служит названием как конкретного предмета, так и целого класса, к которому данный предмет относится. Собственное имя, в отличие от нарицательного, обычно дается одному предмету, является как бы его собственностью. Оно называет предмет, не описывая его. Иначе говоря, у имен собственных «на первый план выступает функция номинативная – называть, чтобы отличить однотипные объекты друг от друга, в противоположность именам нарицательным, основная функция которых – называть, чтобы сообщать значение, коннотировать» [3, с.151].

Процессы перехода имен собственных в нарицательные показательны для периодов социальных преобразований, которые обуславливают активное распространение номинативных моделей. В подобных языковых преобразованиях отражается познавательный опыт народа, его культурно-историческое развитие, а также жизненные ценности общества на данной стадии его развития.

Ономастика, как раздел языкознания, изучающий имена собственные, обращает особое внимание на связь языковых факторов с внеязыковой действительностью, отмечая, что такое взаимодействие определяет в конечном итоге наличие лексической единицы и ее функционирование в языке.

Примеры такого языкового преобразования, то есть образования новых слов на основе имен собственных (эпонимия) в достаточной степени распространены в научных и технических областях, в медицине и анатомии, математике и экономике: кульман – чертежный прибор пантографной системы в виде доски, автором одноименного чертежного прибора и основателем одноименной фирмы является Франц Кульман; прусик (узел Прусика) – схватывающий узел, получивший свое название в честь автора, австрийского альпиниста Карла Прусика, описавшего его в начале 1930-х годов.

Современная мировая экономика является экономикой брендов. Один из известных приемов при создании звучных, запоминающихся названий для компаний, товаров и проектов (нейминга) представляет собой использование в качестве коммерческого названия товарной или торговой марки фамилии или имени собственного основателя компании, названия географических объектов (названия объектов по месту их производства). По мнению маркетологов, использование

собственного имени в названии бренда вызывает у потребителя ассоциации с конкретным производителем продукции, способствует возможности лучше узнавать и запоминать торговую марку, что в конечном итоге должно привести к активному распространению информации о ней.

Подобная практика, получившая широкое распространение во многих странах мира, подарила потребителям известные мировые бренды:

Ferrari – итальянская компания выпускающая спортивные и гоночные автомобили, созданная итальянцем Энцо Феррари;

Johnson & Johnson – американская холдинговая компания по производству лекарственных препаратов, санитарно-гигиенических товаров и медицинского оборудования. Компанию основали три брата Роберт Вуд Джонсон, Джеймс Вуд Джонсон и Эдуард Мид Джонсон;

Siemens AG – немецкий конгломерат, работающий в области электротехники, электроники, транспорта, медицинского оборудования и светотехники. Основателем компании является известный германский инженер, изобретатель, ученый Вернер фон Сименс;

Chanel – французская компания по производству элегантной одежды, парфюмерии и модных аксессуаров, основанная модельером Gabrielle Bonheur (Коко) Шанель в Париже в начале XX века;

Cisco – американская компания Cisco Systems, занимающаяся разработкой и продажей сетевого оборудования. Свое название компания получила в честь города Сан-Франциско (Cisco является словообразовательной моделью, состоящей из сокращенных элементов);

Adobe – компания, разрабатывающая программное обеспечение, обратилась к географическим названиям и выбрала для своего бренда речушку Адоб-Крик (Adobe Creek), которая протекала по земле основателя компании Джона Уарнока (John Warnock).

Важно отметить, что имена собственные обладают уникальным свойством вызывать определенные представления и ассоциации, следовательно, дают возможность в достаточно лаконичной форме передавать большое смысловое и эмоциональное содержание. Подобный вариант создания и использования уникального и запоминающегося названия для проекта или продукта способствует формированию успешного бренда и играет важную роль во всей маркетинговой стратегии.

Граница между именами собственными и нарицательными подвижна и изменчива. Нередко происходит переход слов из одной группы в другую. В определенном контексте употребления, в конкретной речевой ситуации лексические единицы обладают способностью приобретать обобщенный смысл, что характерно для имен собственных. Данное свойство основывается на прочных связях между именем и известным лицом, либо коммерческим названием торговой марки компании и, соответственно, связанными с ними устойчивыми ассоциациями. Это позволяет переносить имя/название для обозначения людей/компаний, обладающих чертами или характеристиками сходными с первоначальным обладателем данного имени/названия.

Как правило, такой процесс присущ торговым маркам-монополистам или лидерам в конкретной товарной категории, а также компаниям, товары которых первыми появились на рынке. Причем, товар может со временем утратить лидирующие позиции на рынке, но название настолько успевает войти в сознание потребителя, что возможна вероятность перехода товарного знака во всеобщее употребление для наименования продукции других торговых марок несмотря на то, что первоначальной задачей нейминга является индивидуализация продукта компании, когда уникальное наименование и ассоциации с продуктом должны способствовать его продвижению на рынке.

Интересным примером перехода имени собственного в разряд общей лексики является использование коммерческого названия торговой марки Google, под которым ее главное детище, поисковая система, а также многочисленные продукты и услуги нового поколения являются чрезвычайно востребованными и актуальными. Из-за популярности поисковой системы в английском языке появилась новая лексическая единица “to google” или “to Google” (русский аналог «гуглить»), используемая для обозначения поиска информации в интернете с помощью поисковой системы Google. Именно с таким определением лексема “google” зафиксирована в авторитетных и крупных академических словарях английского языка издательства Оксфордского университета (Oxford English Dictionary) и издательства Кембриджского университета (Cambridge Advanced Learner’s Dictionary): google (v.) – search for information about (someone or something) on the Internet using the search engine Google. Далее дается ссылка на то, что слово используется в качестве названия торговой марки компании Google [5].

При переходе имени собственного в разряд общей лексики привлекает внимание конверсия как один из распространенных и продуктивных

словообразовательных способов. С помощью конверсии лексическая единица одной части речи начинает употребляться в функции другой части речи, учитывая при этом словоизменительные свойства, специфику последней: Google - to google - googling. Приведем несколько примеров:

I tried googling but I couldn't find anything relevant. / Я попытался искать в «Гугле» (искать в интернете с помощью «Гугла», но не смог найти ничего подходящего [6].

I just googled her and found her blog. / Я поискал в «Гугле» («загуглил») и нашел ее блог [6].

По мнению Д.Н. Шмелева, если подобное употребление слова закрепляется в языке, то можно говорить о возникновении нового слова, а если наряду с ним продолжает существовать и старое, язык может пополниться омоформами [4, с. 67].

Любопытно, что встречаются примеры использования лексем “google” и “googling” в значении «искать» даже в том случае, когда при поиске информации задействованы другие поисковые системы, например, Yahoo или Bing.

При изучении данного вопроса необходимо помнить, что общим условием для перехода имени собственного в разряд имен нарицательных является утрата именем собственным соотнесенности с конкретным референтом. Выдвижение на передний план одного признака является основой для формирования представления о классе предметов, обладающих данным признаком. Представляя индивидуальные наименования предметов, объектов и процессов в жизни общества, подобные лексические единицы во многих случаях теряют качества таких индивидуальных обозначений. Первоначальное имя собственное чаще всего забывается при образовании семьи слов и словосочетаний.

Так, например, памперсом в русском языке называется одноразовый подгузник любого производителя, а не только фирмы Pampers торговой марки компании Procter & Gamble, выпускающей под этим брендом подгузники и детские влажные салфетки. Лексическая единица «памперс», используемая как имя нарицательное для всего класса одноразовых подгузников, прочно вошла в словарный состав русского языка, равно как и слово «ксерокс» для всех копировальных аппаратов (происходит от имени американской компании-производителя Xerox Corporation, пионера массового выпуска копировальных аппаратов).

Тем не менее в сфере бизнеса это стало проблемой для преуспевающих компаний: чем успешнее торговая марка, тем шире употребление ее названия в языке. Едва лишь такие имена собственные переходят в разряд общей лексики, утрачивается

сила и ценность торговой марки. Без своевременной правовой защиты переход товарного знака во всеобщее употребление как названия товарной категории открывает возможность его использования любому производителю.

Языковой статус имени собственного, этимология значений имен собственных, а также экстралингвистические факторы, влияющие на закрепление имен собственных в системе языка и их функционирование в языковой практике являются важной и заслуживающей внимания областью языкознания. Социальная природа языка, его общественные функции с одной стороны и различные механизмы воздействия социальных факторов на язык с другой стороны позволяют вести речь о функционально-коммуникативной подвижности языковых единиц для целесообразной передачи потока информации в результате увеличения запаса человеческих знаний, стремительного развития науки и техники.

Список литературы

1. Кожин А.Н., Крылова О.А., Одинцов В.В. Функциональные типы русской речи: учебное пособие для филол. спец. ун-тов. М.: Высшая школа, 1982. 223 с.
2. Гарифуллина Э.И. Языковые преобразования // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. №10 (52). Ч.2. С.62-64.
3. Виноградов В.С. Перевод: общие и лексические вопросы: учеб. пособие. 5-е изд. М.: КДУ, 2009. 238 с.
4. Шмелев Д.Н. Современный русский язык. Лексика: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по спец. «Русский язык и литература». М.: Просвещение, 1997. 335 с.

Список источников

5. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 20.07.2023).
6. Oxford Learners' Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> (дата обращения: 20.07.2023).

УДК 811.111

Воробьева Е.Н. Повтор как проявление эмоциональности в разговорной речи (на материале английского языка)

Воробьева Елена Николаевна

канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры русского и иностранных языков
Вологодский институт права и экономики ФСИН России, РФ, г. Вологда
helenvorobyova@mail.ru

**Repetition as a manifestation of emotionality in colloquial speech
(based on the material of the English language)**

Vorobyova Yelena Nickolaevna

Cand. Sci. (Philology), Docent, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Languages, Vologda Institute of Law and Economics of the Federal Penitentiary Service, Russia, Vologda

Аннотация. В статье рассматриваются эмоционально-экспрессивная функция повторов на материале пьес современных англоязычных писателей. Автор представляет опыт анализа функционального содержания эмоциональных конструкций на основе дублирования элементов состава предложения. Новизна исследования заключается в описании эмоционального содержания различных видов повтора с опорой на теорию направленности и ненаправленности эмоций в речи, разработанную Н.Е. Юдиной, что позволяет всесторонне проанализировать эмоциональный компонент содержания высказывания.

Ключевые слова: фигура речи, повтор, эмоциональный синтаксис, направленная эмоция, ненаправленная эмоция.

Abstract. The article examines the emotional and expressive function of repetitions based on the material of plays by modern English-speaking writers. The author presents the experience of analyzing the functional content of emotional constructions based on the duplication of elements of the sentence composition. The novelty of the research lies in the description of the emotional content of various types of repetition based on the theory of directionality and non-directionality of emotions in speech, developed by N.E. Yudina, which allows a comprehensive analysis of the emotional component of the content of the utterance.

Key words: figure of speech, repetition, emotional syntax, directional emotion, non-directional emotion.

По функциональным признакам повтор относится к фигурам речи, усиливающим выразительность высказывания. Лингвисты относят повтор к средствам эмпазы, эмоциональной экспрессии, он интенсифицирует различные мысли и чувства автора, привлекает внимание слушателя к важным частям высказывания [1, 2, 3, 4]. И.Р. Гальперин предлагает разделять повтор как проявление эмоциональности в речи и как стилистический прием [7, с. 211].

Основы лингвистического описания эмоций было изложено в диссертационном исследовании Н.Е. Юдиной. Классифицируя эмоции, автор разделяет эмоции на ненаправленные (список А), среди которых выделяются 38 эмоциональных состояний, организованных в 12 рядов (положительные: взволнованность, гордость, уверенность, удовлетворение; отрицательные: недоумение, нерешительность, неудовольствие, огорчение, озабоченность, смущение, сожаление, сомнение), в отличие от эмоций списка Б, которые направлены на собеседника (внимание, уважение / пренебрежение, презрение; благодарность / неблагодарность; дружелюбие / враждебность; нежность, доброжелательность, обожание / недоброжелательность, отчужденность, неприязнь, ненависть; обида; откровенность / недоверие; снисходительность; сочувствие). Эмоции списка Б сфокусированы на слушающем и вторичны по отношению к первой группе собственно эмоций. В списках А и Б содержатся эмоции, представляющие собой примеры психологического взаимодействия говорящих. Речевое взаимодействие говорящих или формы проявления направленности и ненаправленности эмоций в речи представлены эмоциями из списка С, содержащего названия отношений особого рода, которые базируются на взаимодействиях первых двух типов (вежливость, похвала, вызов, грубость, неодобрение, возражение, обещание, насмешка, издёвка, подчеркивание значительности момента, согласие, утешение, предостережение, просьба, уговор, требование, угроза, упрек, обвинение и др.) [5, с. 6-7].

Однако дублирование может преследовать и иные цели: выражение эмоционального состояния участников общения, их попытку оказать определенное воздействие на собеседника, повысить эффективность речевого взаимодействия. Как было отмечено выше, эмоции делятся на положительные и отрицательные. В следующем примере герой пьесы «Разбитое стекло» доктор Гарри Хьюман огорчен (ненаправленная эмоция) тем, что пока не может помочь своей пациентке излечиться от мучающего ее недуга и выражает ей свое сочувствие, поддержку (направленная эмоция), делая попытку утешить Сильвию (эмоция из списка Б), которая не может ходить.

1) She weeps even more deeply. With a cry filled with her pain she embraces him desperately. HYMAN: Oh **Sylvia, Sylvia**.... / Она плачет еще горше. С криком, полным боли, она отчаянно обнимает его. ХЬЮМАН: О, Сильвия, Сильвия.... (Здесь и далее перевод автора статьи Е.В.) (Arthur Miller, Broken Glass)

Однако каждый случай должен рассматриваться индивидуально. Повторение имени в следующем примере не является обращением. Дублирование в данном

случае является эмоциональной реакцией героини на известие о самоубийстве супруга и выражает глубокую скорбь и сожаление убитой горем женщины.

2) MOTHER, softly, almost moaning: **Joe . . . Joe . . . Joe . . . Joe . . .** / МАТЬ, тихо, постанывая: Джо... Джо... Джо... Джо.... (Arthur Miller, All My Sons)

Следующее высказывание демонстрирует горечь и раскаяние героя (ненаправленные эмоции), ставшего невольным виновником обвинения своей жены в колдовстве. Горе и раскаяние выражается в нежности и сострадании к своей жене (направленная эмоция), которую ждёт смертная казнь. Направленные эмоции из списка С, нацеленные на взаимодействие партнеров по коммуникации, проявляются в том, что Джайлз оправдывается и ищет утешения и сочувствия собеседника. В данном случае повтор с небольшой модификацией структуры (синонимичное повторение дополнения) позволяет в экспрессивной форме выразить раскаяние героя.

3) GILES, through helpless sobs: It is my third wife, sir; I never had no wife that be so taken with books, and I thought to find the cause of it, d'y'see, but it were no witch I blamed her for. [He is openly weeping]. **I have broke charity with the woman, I have broke charity with her.** He covers his face, ashamed. Danforth is respectfully silent. / ДЖАЙЛС, сквозь беспомощные рыдания: Это моя третья жена, сэр; у меня никогда не было жены, которая была бы так увлечена книгами, и я думал найти причину этого, понимаете, но я винил ее в колдовстве. [Он открыто плачет]. Я предал свою жену, я ее предал. [Пристыженный, он закрывает лицо руками. Данфорт почтительно молчит.] (Arthur Miller, The Crucible)

Иногда повторы в речи передают сильное волнение и напоминают заикание. В следующем примере многократное повторение вопросительного наречия how выдает сильное смущение девушки (ненаправленная эмоция) на предложение потанцевать от молодого человека, к которому она давно испытывает симпатию (направленная эмоция). Вопросительное предложение с дублированием выражает робкое согласие героини (эмоция списка С).

4) LAURA: **How—how—how** do we start? / ЛОРА: Как—как-как мы начнем? (Tennessee Williams, The Glass Menagerie)

Удивление и недоумение, являясь родственными эмоциональными состояниями, также относятся к группе отрицательных эмоций, так называемых эмоциональных неудовлетворённостей [5, с. 6]. Однако эллиптическое вопросительное предложение с дублированием элемента (trouble) выражает дружелюбие по отношению к гостю, что проявляется в протесте, возражении на

утверждение о том, что подготовка к приему гостей вызвала затруднение хозяйки дома.

5) JIM: You shouldn't have gone to that trouble, Mrs Wingfield. AMANDA: **Trouble, trouble?** Why, it was loads of fun! / ДЖИМ: Вам не следовало так утруждаться, миссис Вингфилд. АМАНДА: Неприятности, неприятности? Напротив, это доставило мне удовольствие! (Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*)

Следующий пример иллюстрирует возмущение, негодование героини пьесы Артура Миллера «Стеклянный зверинец», что выражается в довольно враждебном настрое по отношению к собеседнику. Упрек, который звучит в его адрес, интенсифицирован повтором словосочетания с модификацией структуры.

6) AMANDA: What right have you got to **jeopardize your job - jeopardize the security of us all?** How do you think we'd manage if you were—. / АМАНДА: Какое ты имеешь право ставить под угрозу свою работу - ставить под угрозу безопасность всех нас? Как ты думаешь, что бы мы сделали, если бы ты был— (Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*)

Пример повтора, представленный ниже, передаёт огорчение и ужас отца, который слышит от своего сына обвинения в смерти двадцати одного пилота американской армии, которые разбились вследствие его халатности и нежелания ставить под угрозу собственные деловые интересы в бизнесе. Джо Келлер обижен враждебным тоном сына и выражает свой протест на его обвинения.

7) KELLER, horrified at his overwhelming fury: **Don't**, Chris, **don't** . . . / КЕЛЛЕР, в ужасе от своей всепоглощающей ярости: Не надо, Крис, не надо... (Arthur Miller, *All My Sons*)

Выделяется всего семнадцать положительных эмоциональных состояний (волнение, воодушевление (энтузиазм); гордость; облегчение, успокоение, благодушие; решимость; уверенность (убежденность), твердость; удовлетворение, удовольствие, радость (восторг, ликование, торжество) [6, с. 142]. В следующей реплике повторы в смежных предложениях выражают восторг, ликование молодого человека, впервые поцеловавшего девушку, к которой он испытывает симпатию. Взволнованность героя подчеркивает значительность данного момента в его жизни.

8) CHRIS—he looks towards house, then at her, trembling: Give me a kiss, Ann. Give me a . . . [They kiss]. God, **I kissed you, Annie, I kissed Annie. How long, how long** I've been waiting to kiss you! / КРИС — он смотрит на дом, потом на нее, дрожа: Поцелуй меня, Энн. Поцелуй... [Они целуются]. Боже, я поцеловал тебя, Энни, я поцеловал Энни. Как долго, как долго я ждал возможности поцеловать тебя! (Arthur

Miller, All My Sons)

Следующее высказывание, содержащее простое дублирование и дублирование с экспликацией в структуру, передаёт восторженные чувства героини Мэгги, восхищающейся спокойствием и самообладанием своего супруга Брика в стрессовых ситуациях. Формой речевого взаимодействия участников общения в данном случае является комплимент (похвала).

9) MAGGIE: Of course, you always had that detached quality as if you were playing a game without much concern over whether you won or lost, and now that you've lost the game, not lost but just quit playing, you have that rare sort of charm that usually only happens in very old or hopelessly sick people, the charm of the defeated. You look **so cool, so cool, so enviably cool.** / МЭГГИ: Конечно, у тебя всегда было это отстраненное качество, как будто ты играешь в игру, не особо заботясь о том, выиграла ты или проиграла, и теперь, когда ты проиграла игру, не проиграла, а просто перестала играть, у тебя есть тот редкий вид обаяния, который обычно бывает только у очень старых людей. или безнадежно больные люди, очарование побежденных. Ты выглядишь таким спокойным, невозмутимо спокойным. (Tennessee Williams, Cat on a Hot Tin Roof)

Таким образом, повторы с модификацией и без модификации структуры могут в том числе передавать различные эмоциональные состояния участников общения. Использование повторов в диалогической речи героев драматургических произведений помогает автору в эффективной форме передать взволнованное состояние героев, их внутреннее эмоциональное напряжение. Опора на положение о направленности эмоций позволяет всесторонне рассмотреть речевую ситуацию и коммуникативное воздействие высказывания на реципиента.

Список литературы

1. Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка: Учеб. пособие / под. ред. Н.Н. Амосовой. Ленинград, 1960. 173 с.
2. Глазкова М.Ю. Экспрессивный синтаксис в современной публицистике (на материале русскоязычных и англоязычных аналитических общественно-политических статей): автореф. дисс. ... к.фил.н. Ростов-на-Дону, 2010. 21 с.
3. Михалчева А.В. Функционально-синтаксические особенности создания экспрессивности публицистического текста современных англоязычных изданий (на материале журналов National Geographic и The Economist): дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04. Москва, 2022. 354 с.
4. Дехнич О.В., Фетисов В.А. Эмоционально-экспрессивный синтаксис оригинала и переводов романа Стивена Кинга // Поколение будущего: взгляд молодых ученых - 2020. сборник научных статей 9-й Международной молодежной научной конференции. Курск, 2020. С. 47-50.
5. Юдина Н.Е. К вопросу об эмоциональных конструкциях в составе диалогических единств: автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1973. 19 с.
6. Юдина Н.Е. О синтаксической оппозиции полноструктурность – неполноструктурность и эмоциональном компоненте содержания // Вопросы теории английского языка. М., 1973. Вып. 1. С. 135-145.
7. Galperin I.R. Stylistics = Стилистика английского языка: учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. Москва: URSS, 2022. 336 p.

УДК 811.111

Воробьева Е.Н. Повторы с модификацией структуры в английской диалогической речи

Воробьева Елена Николаевна

канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры русского и иностранных языков
Вологодский институт права и экономики ФСИН России, РФ, г. Вологда
helenvorobyova@mail.ru

Repetitions with structure modification in English dialogic speech

Vorobyova Yelena Nickolaevna

Cand. Sci. (Philology), Docent, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Languages, Vologda Institute of Law and Economics of the Federal Penitentiary Service, Russia, Vologda

Аннотация. В статье выделяются основные модели синтагматических повторов с модификацией структуры на материале английской диалогической речи. В результате исследования были описаны основные разновидности синтагматического дублирования на уровне предложения, включающие повтор слова, словосочетания и простого предложения в составе сложного. При этом делается вывод об информативной ценности дублируемых элементов. В большинстве случаев частичное дублирование элементов структуры является следствием эмоционального напряжения участников общения, проявлением эмоциональности в речи. Эмфатическое выделение информационно значимых элементов состава предложения помогает сфокусировать внимание собеседника на наиболее важных частях сообщения.

Ключевые слова: парадигматический синтаксис, повтор, информативно-синтагматическое дублирование, синтагма.

Abstract. The article highlights the main models of syntagmatic repetitions with modification of the structure based on the material of English dialogic speech. As a result of the study, the main varieties of syntagmatic duplication at the sentence level were described, including the repetition of a word, a phrase and a simple sentence as part of a complex one. At the same time, a conclusion is made about the informative value of the duplicated elements. In most cases, the partial duplication of structural elements is a consequence of the emotional tension of the communication participants, a manifestation of emotionality in speech. Emphatic highlighting of information-significant elements of the sentence composition helps to focus the interlocutor's attention on the most important parts of the message.

Key words: paradigmatic syntax, repetition, informative-syntagmatic duplication, syntagma.

Повтор является распространенным средством выразительности художественной и публицистической речи. Например, А.В. Михалчева относит повторы к одним из основных приемов репрезентации категории экспрессивности на синтаксическом уровне в публицистическом тексте [4, с. 7]. Однако с грамматической

и информационной точки зрения повтор может считаться избыточным элементом. В связи разграничением парадигматической (постоянной, языковой) семантики и речевой информации, передаваемой элементами языка, в теории парадигматического синтаксиса вводится понятие информативно-синтагматического дублирования [1, с. 52]. С точки зрения информационной ценности повторяемых элементов в потоке речи выделяются, во-первых, полнодуплетные элементы, которые не вносят дополнительной информации по сравнению с семантическим составом предшествующих слов, словосочетаний и предложений. Сюда относится простое речевое повторение, являющееся полным информативным дублированием. Структурно-вариативной разновидностью полного дублирования является дублирование с различными вариантами модификации структуры. К полным информативным дуплетам относятся и семантические эквиваленты, так называемые перифразы-переназвания. Частичное дублирование характеризуется неполнотой совмещаемости информативно-компонентного состава элементов высказывания в рамках отображаемой ситуации [1, с. 54].

Повтор некоего элемента структуры предложения является с грамматической точки зрения синтагматическим дублированием. Чтобы рассмотреть характер синтаксического дублирования элементов предложения мы рассматриваем синтагматические отношения в линейной цепи предложения. Словосочетание или синтагма определяется достаточно широко как «синтаксически организованная группа слов любого морфологического состава, базирующаяся на любом из существующих типов синтаксической связи» [3, с. 106]. Одно из слов в составе синтагмы определяет другое в широком смысле. Среди соединений знаменательных слов выделяют четыре основных типа синтагм: предикативную (сочетание подлежащего со сказуемым), объективную (сочетание глагола с дополнением), атрибутивную (сочетание существительного с определением), адвербиальную (сочетание глагола с обстоятельством, прилагательного или наречия со знаменательным модификатором) [1, с. 43-44].

Структурно-семантические модели с модификацией структуры могут включать случаи полного и частичного информативного дублирования. При этом частичное дублирование не закреплено за определенной структурной разновидностью. К полному информативному дублированию могут относиться и его структурно-вариативные разновидности с некоторыми модификациями структуры. Варианты дублирования с модификацией довольно разнообразны. Здесь можно также выделить модели модификаций на уровне слова, словосочетания и предложения.

К видам повтора отдельных членов предложения с модификацией относится дублирование однокоренных слов разных частей речи в составе одного предложения (пример 1) или же дублирование слов с изменением их грамматической формы (примеры 2, 3). Во втором примере модификации подвергается форма множественного числа существительного. В третьей реплике меняется видовременная форма глагола.

1) KELLER: That's a good **answer**, but it **don't answer** anything. You haven't seen her since you went to war. It's five years. / КЕЛЛЕР: Это хороший ответ, но он ни на что не отвечает. Ты не видел ее с тех пор, как ушел на войну. Прошло пять лет. (Здесь и далее перевод автора статьи - Е.В.) (Arthur Miller, All My Sons)

2) MARGARET: The heart is a **muscle**; **muscles** can recover sometimes. / МАРГАРЕТ: Сердце - это мышца; мышцы иногда могут восстанавливаться. (Arthur Miller, Broken Glass)

3) BIG MAMA: Other people **drink** and **have drunk** an' **will drink**, as long as they make that stuff an' put it in bottles. / БОЛЬШАЯ МАМА: Другие люди пьют, пили и будут пить, пока это пойло производят и разливают его по бутылкам. (Tennessee Williams, Cat on a Hot Tin Roof)

Ведущим типом словосочетания с дублирующимся элементом структуры является атрибутивное словосочетание. При этом в словосочетаниях с атрибутивным типом связи повторяемым синтаксическим элементом может быть как определяемое (ядро атрибутивное группы), так и определение. Пример 4 относится к полному дуплету с повторением определяемого. Вводимое определение (*awful*) синонимично определению *bad* в первом словосочетании, хотя и передаёт более сильную степень качества предмета и несколько иной оттенок значения. В литературе такой вид дублирования называется синонимическим [2, 5 и др]. Пример 5 также содержит серию однородных атрибутивных словосочетаний с повторением ядра атрибутивной группы, осложненным полисиндетоном. Однако здесь однородные атрибутивные словосочетания не относятся к полным семантическими дуплетам, поскольку определения не принадлежат к синонимам, ровно, как и суммарное значение каждого словосочетания обозначает разные классы одушевлённых предметов (человек, рыба, птица и т.д.).

4) BIG MAMA: Yes, it's just a **bad dream**, that's all it is, it's just **an awful dream**. / БОЛЬШАЯ МАМА: Да, это просто плохой сон, вот и все, это просто ужасный сон. (Tennessee Williams, Cat on a Hot Tin Roof)

5) BIG DADDY: When you are gone from here, boy, you are long gone and

nowhere! **The human machine** is not so different from **the animal machine or the fish machine or the bird machine or the reptile machine; or the insect machine!** / БОЛЬШОЙ ПАПА: Когда ты уйдешь отсюда, мальчик, ты уйдешь навсегда и навечно! Человек не так уж сильно отличается от животного или рыбы или птицы или рептилии или насекомого! (Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*)

В следующем примере отмечается дублирование определения, при этом определяемое слово меняется на синоним по смежности значения (метонимия). Таким образом, данные атрибутивные словосочетания с повторяющимся определением можно признать синонимическими дуплетами. По мнению И. Р. Гальперина, функцией синонимических повторов является эмфатическое выделение [6, с. 215].

6) FALK: You're **a lost soul, a lost man.** / ФАЛЬК: Ты потерянная душа, потерянный человек. (Arthur Miller, *The man who had all the luck*)

Вместе с этим возможны и варианты дублирования словосочетаний с экспликацией новых уточняющих элементов в структуру. В реплике, представленной ниже, третья повторяемая атрибутивная синтагма содержит два эксплицируемых определения в своей структуре (*all lying*).

7) BIG DADDY. Yes, **all liars, all liars, all lying dying liars!** / БОЛЬШОЙ ПАПОЧКА. Да, все лжецы, все лжецы, все мы притворные лжецы, которые также умрут! (Tennessee Williams, *The Cat on a Hot Tin Roof*)

Понятие синтаксического нуля или нулевой синтаксической формы помогает сопоставить полные и эллиптические конструкции в парадигматической системе. С точки зрения теории парадигматического синтаксиса любая незаполненная синтаксическая позиция является нулевой [1], что особенно очевидно для аналитической системы английского языка. В этом смысле модификация адвербиальной синтагмы имеет свою особенность. Она заключается в том, что обстоятельство при предикате (сказуемом) в исходной структуре имеет нулевую форму (находится в нулевой позиции) и при повторении предикативной группы (основы предложения) обстоятельство эксплицируется в повторяемую структуру.

8) PROCTOR, laughs insanely, then: ... For them that quail to bring men out of ignorance, as I have quailed, and as you quail now when you know in all your black hearts that this be fraud - God damns our kind especially, and **we will burn, we will burn together!** / ПРОКТОР, безумно смеясь: ... Для тех, кто боится вывести людей из невежества, как боялся я, и как боитесь вы сейчас, когда всеми своими черными сердцами знаете, что это обман - Бог проклинает наш род с особым рвением, и мы

будем гореть, мы будем гореть вместе! (Arthur Miller, The Crucible)

Возможен и противоположный вариант, когда происходит частичное дублирование членов предикативной группы (подлежащее и модальный глагол) при нулюющем сокращении инфинитива и второстепенных членов.

9) MARY WARREN, struggling to escape him: **I cannot do it, I cannot!** / МЭРИ УОРРЕН, пытающаяся вырваться от него: Я не могу этого сделать, я не могу! (Arthur Miller, The Crucible)

Таким образом, структурно-семантические модели с модификацией структуры выделяются на уровне отдельных слов, словосочетаний и предложений. Модификации на уровне слова включают модели с изменением грамматической формы слова или части речи. Довольно распространены примеры модификаций атрибутивных словосочетаний, где дублироваться может как определение, так и ядро атрибутивной группы, а также варианты с экспликацией новых элементов в синтагму. Примеры дублирования простого предложения в составе сложносочиненного могут включать варианты как по типу расширения исходной структуры, так и по типу ее нулевания. Представленные примеры свидетельствуют о том, что структурно-семантические модели повторов с модификацией структуры не всегда являются полными информативными дуплетами. Структурная и информативная избыточность вносит в высказывание дополнительное эмоциональное содержание, а также помогает обратить внимание партнера по коммуникации на важнейшие компоненты высказывания.

Список литературы

1. Блох М.Я. Теоретические основы грамматики. М.: Высшая школа, 2005. 239 с.
2. Глазкова М.Ю. Экспрессивный синтаксис в современной публицистике (на материале русскоязычных и англоязычных аналитических общественно-политических статей): дисс. ... к.фил.н. Ростов-на-Дону, 2010. 21 с.
3. Иванова И. П. Теоретическая грамматика современного английского языка : [Учебник для ин-тов и фак. иностр. яз.] / И. П. Иванова, В. В. Бурлакова, Г. Г. Почепцов. Москва: Высш. школа, 1981. 285 с.
4. Михалчева А.В. Функционально-синтаксические особенности создания экспрессивности публицистического текста современных англоязычных изданий (на материале журналов National Geographic и The Economist): дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04. Москва, 2022. 354 с.
5. Трофимова Э. А. Структурные особенности английской разговорной речи: Учеб. пособие для преподавателей, аспирантов и студентов ст. курсов фак. иностр. яз. / М-во просвещения РСФСР. Рост. н/Д гос. пед. ин-т. Ростов н/Д, 1972. 99 с.
6. Galperin I.R. Stylistics. Стилистика английского языка. 2-е издание. М.: Высшая школа, 1977. 334 с.

УДК 811.111

**Воробьева Е.Н. Синтаксический параллелизм
в английской диалогической речи**

Воробьева Елена Николаевна

канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры русского и иностранных языков
Вологодский институт права и экономики ФСИН России, РФ, г. Вологда
helenvorobyova@mail.ru

Syntactic parallelism in the English dialogic speech

Vorobyova Yelena Nickolaevna

Cand. Sci. (Philology), Docent, Associate Professor at the Department of Russian and
Foreign Languages, Vologda Institute of Law and Economics of the Federal Penitentiary
Service, Russia, Vologda

Аннотация. В статье рассматриваются структурно-семантические варианты синтаксического параллелизма и их экспрессивный функционал на материале произведений современных американских драматургов. Автор анализирует состав, семантические и стилистические свойства различных параллельных структур на основе простых и сложных предложений в английской диалогической речи. Рассматриваемые модели соответствуют традиционным риторическим фигурам, основанным на повторе в смежных синтаксических структурах. В ходе анализа было установлено, что главной функцией дублирования в рассмотренных примерах из диалогического общения является эмоциональное воздействие на партнера по коммуникации.

Ключевые слова: фигура речи, синтаксический параллелизм, частичный параллелизм, анафора, эпифора, хиазм.

Abstract. The article examines the structural and semantic variants of syntactic parallelism and their expressive functionality based on the works of modern American playwrights. The author analyzes the composition, semantic and stylistic properties of various parallel structures based on simple and complex sentences in English dialogic speech. The models under consideration correspond to traditional rhetorical figures based on repetition in adjacent syntactic structures. During the analysis, it was found that the main function of duplication in the considered examples from dialogic communication is the emotional impact on the communication partner.

Key words: figure of speech, syntactic parallelism, partial parallelism, anaphora, epiphora, chiasm.

Согласно неориторической традиции, прочно закрепившейся в отечественной стилистике, параллелизм относится к так называемым фигурам речи, основанным на повторении определённой синтаксической структуры. А.К. Михальская определяет фигуры речи как «особые формы («фигуры») синтаксических конструкций, с помощью которых усиливается выразительность (экспрессивность) речи, увеличивается сила ее воздействия на адресата» [1, с. 227]. В современных

исследованиях параллельные структуры выделяются среди конструкций экспрессивного синтаксиса [2, 3, 4, 5].

Параллелизм относится к группе фигур речи, призванных облегчить слушание, понимание и запоминание речи (устной и письменной) [1, с. 228]. В неориторической традиции различные виды повтора (плеоназм, плоце, полиптотон, симплоце, анафора, эпифора, полисиндетон) на этом же основании относят к фигурам выделения [6, с. 210] или фигурам прибавления [7, с. 324]. Существует мнение, что к собственно синтаксическим видам повтора относится только синтаксический параллелизм. Синтаксический параллелизм традиционно классифицируется как выразительная фигура художественной речи и является широко распространенным приёмом на материале английского языка. В целом синтаксический параллелизм понимается как «симметричное расположение грамматически значимых элементов в соседних высказываниях текста» [5, с. 137], что определяет его важную роль в организации текстовых связей. Однако параллелизм может определяться и как схожее синтаксическое построение фраз, структур в составе одного предложения, что по частотности не является достаточно распространенным явлением в проанализированном практическом материале.

Материалом данного исследования послужили произведения современных американских драматургов, на примере которых были рассмотрены типичные конструкции синтаксического параллелизма в английской разговорной речи. Параллельные конструкции часто сопровождается повтор слов, фраз (лексический повтор), а также предлогов и союзов (полисиндетон). Такая структурно-семантическая избыточность лежит в основе экспрессивной реализации определенных коммуникативных задач.

В рассмотренных примерах из разговорной речи героев драматургических произведений были зафиксированы немногочисленные случаи употребления лексических повторов, основанных на синтаксическом параллелизме. Как было отмечено, одним из признаков синтаксического параллелизма является идентичная или схожая синтаксическая структура двух и более последовательно расположенных предложений или частей предложения [8, р. 208]. По замечанию И.Р. Гальперина, в художественной речи параллелизм имеет эмотивную функцию [там же]. С другой стороны, видный советский лингвист указывает на то, что функцией различных видов лексического дублирования является логическое усиление (*logical emphasis*), которое акцентирует внимание слушающего на различных информационно значимых частях высказывания [8, р. 211]. Кроме того, параллелизм, как и другие схожие по

синтаксической организации структуры в смежных частях предложения всегда способствуют ритмической организации высказывания.

Классическими примерами лексических повторов, основанных на параллелизме конструкций, являются анафорический (примеры 1, 3) и эпифорический (пример 2) лексико-синтаксические повторы. Синтаксический параллелизм может быть полным и частичным. Первый пример представляет собой полный параллелизм на основе лексического анафорического повтора. Примеры 2 и 3 содержат случаи частичного параллелизма. Во втором примере при полной симметрии структуры (subject (pronoun) + predicate (verb) + object (pronoun) + a good turn) сказуемые употребляются в разных временных формах. В примере 3 третье простое предложение в составе сложносочинённого содержит модальное глагольное сказуемое. В первом и третьем примере функцией синтаксического параллелизма, основанного на лексическом повторе, является эмоциональная оценка. В первом случае героиня выражает свое возмущение в ответ на ложные обвинения собеседника. Третье высказывание наполнено сарказмом героя, вызванного чувством ревности к молодому человеку, которому симпатизирует сестра его жены. Во втором примере эпифорическое повторение фразеологизма *do smb. a good turn* в параллельных конструкциях служит средством логического усиления, целью которого является убедить оппонента выполнить определенное действие.

1) BLANCHE: What a fantastic statement! **Fantastic of** him to say it, **fantastic of** you to repeat it! I won't descend to the level of such cheap accusations to answer them, even! / БЛАНШ: Какое фантастическое заявление! Потрясающе с его стороны сказать это, потрясающе с твоей стороны повторить это! Я не буду опускаться до уровня таких дешевых обвинений, чтобы даже отвечать на них! (Здесь и далее перевод автора статьи - Е.В.) (Tennessee Williams, Street Car Named Desire)

2) ARCHIE: You **do me a good turn** and I'll **do you a good turn** sometime in the future. / АРЧИ: Ты оказываешь мне услугу, и я окажу тебе услугу когда-нибудь в будущем. (Tennessee Williams, Baby Doll Tiger Tail)

3) EDDIE: It's wonderful. **He** sings, **he** cooks, **he** could make dresses ... / ЭДДИ: Это замечательно. Он поет, он готовит, он может шить платья ... (Arthur Miller, A View from the Bridge)

Хиазм представляет собой обратную параллельную конструкцию, также основанную на повторении схожей синтаксической структуры, но в крестообразном порядке. Довольно часто встречается и так называемый лексический хиазм [8, p. 210], когда особое перекрестное расположение элементов сопровождается их

дублированием. Благодаря своей яркой экспрессивной структуре хиазм был отмечен в основном в литературной, поэтической языковой форме. Благодаря неожиданному изменению структуры, хиазм согласует обе части предложения и помогает интенсифицировать информацию, излагаемую во второй части. Следующий пример основан на лексическом хиазме, где обратный параллелизм конструкции сопровождается повторением фразы в обратной последовательности. Как и в случае параллельных конструкций, хиазм может быть полным и частичным. В нижеприведенном высказывании мы видим конвергенцию различных типов повтора (простой повтор предложения (*I'm here*), дублирование ядра в атрибутивных словосочетаниях, полисиндетон и частичный хиазм), усиливающий эмоциональный, экспрессивный эффект сказанного.

4) SYLVIA, openly taunting him now: But I said *I'm here!* *I'm here* for my mother's **sake**, and Jerome's **sake**, and everybody's **sake** except mine, but **I'm here and here I am.** / СИЛЬВИЯ, теперь открыто насмехающаяся над ним: Но я же сказала, что я здесь! Я здесь ради своей матери, и ради Джерома, и ради всех, кроме меня, но я здесь, и здесь я. (Arthur Miller, Broken Glass)

Сочетание параллельных конструкций, основанных на анафорическом лексическом повторе, и перечисления, градации усиливает экспрессивный эффект данных приёмов, используемых в разговорной речи, как это наглядно видно в следующем примере, где герой восхищается красотой знакомой девушки, стремится завоевать ее симпатию.

5) SILVA: Yes! You make me think of cotton. [Still caressing her arm another moment.] No! **No** fabric, **no kind of** cloth, **not even** satin or silk cloth, or **no kind of** fiber, **not even** cotton fiber has the ab-so-lute delicacy of your skin! / Да! Ваша кожа напоминает хлопок. (По-прежнему продолжает поглаживать ее руку.) Нет! Ни одна ткань, ни один вид ткани, даже атлас или шелковая ткань, ни один вид ткани, даже хлопчатобумажное волокно не обладают нежностью вашей кожи! (Tennessee Williams, Baby Doll Tiger Tail)

Ещё одной композиционной моделью повторения, наделённой связующей ролью, является анадиплосис (повтор на границе частей предложений или словосочетаний). При этом данный прием может повторяться несколько раз в одном высказывании. Стилистической функцией повтора-подхвата в данном примере является эмоциональное воздействие с целью успокоить партнера по коммуникации, обратившегося к доктору (Хэйману) за психологической помощью.

6) HUMAN: I'm talking about all this grinding and screaming that's going on

inside you—you're wearing yourself out for nothing, Phillip, absolutely nothing!—I'll tell you a secret—I have all kinds coming into my office, and there's not one of them who one way or another is not persecuted. Yes. Everybody's persecuted. The poor by **the rich, the rich** by the poor, the black by **the white, the white** by the black, the men by **the women, the women** by the men, the Catholics by **the Protestants, the Protestants** by the Catholics—and of course all of them by the Jews. Everybody's persecuted - sometimes I wonder, maybe that's what holds this country together! / ХЬЮМАН: Я говорю обо всей этой внутренней борьбе, которая происходит внутри тебя — ты изводишь себя понапрасну, Филипп, абсолютно понапрасну! — Открою тебе секрет — ко мне в офис приходят самые разные люди, и нет ни одного из них, кто так или иначе не является преследуемым. Да. Все преследуются. Бедные - богатыми, богатые - бедными, чернокожие - белыми, белые - чернокожими, мужчины - женщинами, женщины - мужчинами, католики - протестантами, протестанты - католиками — и, конечно, все евреями. Всех преследуют - иногда я задаюсь вопросом, может быть, именно на этом держится вся страна! (Arthur Miller, Broken Glass)

Композиционный прием обрамление (framing), построенный на повторении в начале и конце синтаксической единицы, обычно используется в структурах текста более крупных, чем предложение. В следующем высказывании дублируется главное предложение в составе сложноподчиненного с небольшой синонимической модификацией структуры (my daddy – he, использование сокращенной грамматической формы). Повторение в данном случае вызвано сильным эмоциональным возбуждением героини, возмущенной тем, что ее муж не может обеспечить ей должные условия проживания.

7) BABY DOLL: **My daddy would turn in his grave** if he knew, **he'd turn in his grave.** / КУКОЛКА: Мой папа перевернулся бы в гробу, если бы узнал, он бы перевернулся в гробу. (Tennessee Williams, Baby Doll Tiger Tail)

Таким образом, анализ практического материала позволил выявить различные модели синтаксического параллелизма на пропозематическом уровне. Схожая синтаксическая организация была отмечена в конструкциях перечисления и в простых предложениях в составе сложносочинённых. Лексический повтор, основанный на синтаксическом параллелизме, соответствует традиционно выделяемым в риторике и стилистических описаниях фигурам речи (анафора, эпифора, хиазм, анадиплосис, обрамление). Нередко отмечается использование нескольких видов повторов в одной реплике. Повтор, основанный на синтаксическом параллелизме, указывает на эмоционально-оценочное и экспрессивное содержание

речи героев драматургических произведений.

Список литературы

1. Михальская А.К. Основы риторики: Мысл и слово: Учеб. пособие для учащихся 10-11 кл. общеобразоват. учреждений. М.: Просвещение, 1996. 416 с.
2. Мелега Л.О. Конструкции экспрессивного синтаксиса как способ передачи эмоциональновыразительной функции языка // Академия педагогических идей «Новация». 2019. №4 (апрель). URL: <http://akademnova.ru/page/875548>.
3. Михалчева А.В. Функционально-синтаксические особенности создания экспрессивности публицистического текста современных англоязычных изданий (на материале журналов National Geographic и The Economist): дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.04. Москва, 2022. 354 с.
4. Таштемирова З. С., Избаева Н. Синтаксический параллелизм как средство организации высказывания и сложного синтаксического целого в художественном тексте // ORIENSS. 2022. №10-2. С. 852-858.
5. Шитикова И.В. Синтаксический параллелизм как явление экспрессивного синтаксиса // Материалы ежегодной научной конференции преподавателей и аспирантов университета, 27–28 апр. 2011 г.: в 5 ч. Ч. 4 / отв. ред. Н. П. Баранова. Минск: МГЛУ, 2011. С. 137-139.
6. Волков А. А. Курс русской риторики: Учебное пособие / А. А. Волков. М.: Форум, НИЦ ИНФРА-М, 2019.
7. Риторика: учебник / З. С. Смелкова, Н. А. Ипполитова, Т. А. Ладыженская и др.; под ред. Н. А. Ипполитовой. М.: Проспект, 2015. 448 с.
8. Galperin I.R. Stylistics = Стилистика английского языка: учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. Москва: URSS, 2022. 336 р.

УДК 81

Новоградская-Морская Н. А. Словосложение в системе образования неологизмов в деловом английском языке бизнес сферы

Новоградская-Морская Нинель Антоновна,
кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков
ФГБОУ ВО Донецкая академия управления и государственной службы, Российская
Федерация, Донецк, ДНР

Composition in the system of neologisms formation in Business English language

Novogradskaya-Morskaya Ninel Antonovna,
Cand. Sci. (Pedagogy), associate professor of Foreign languages department,
Donetsk Academy of Management and Public Administration, Russia, Donetsk, DPR

Аннотация. В статье рассматриваются особенности образования неологизмов в деловом английском языке бизнес сферы. Среди нескольких способов словосложения в статье выделяется модель N+N как одна из самых распространенных в современном английском. Проведен структурно-семантический анализ отобранных лексических единиц с переводом на русский язык. Дан график процентного соотношения способов словосложения новых лексических единиц.

Ключевые слова: деловой английский язык, словообразование, словосложение, модель N+N, структурно-семантический анализ.

Abstract. The article discusses the features of the new word formation process in Business English. Among several models of word composition, the article highlights the N + N model as one of the most common in the modern English. The structural-semantic analysis of the selected lexical units with translation into Russian is carried out. A graph of the percentage ratio of ways of word formation of new lexical units is given.

Key words: Business English, word formation, composition, N+N model, structural-semantic analysis.

Непрерывное пополнение словарного состава языка — это непрерывный и закономерный процесс, широко известный, как словообразование. По словам Т. А. Казаковой, каждые десять лет в русском и английском языках образуются не менее 5-6 тысяч неологизмов заимствованные друг у друга и подвергающиеся переосмыслению, а, следовательно, и переозначиванию [3, с. 107].

Лингвистический энциклопедический словарь определяет этот термин следующим образом: «словообразование — это образование новых слов, называемых производными и сложными, обычно на базе однокорневых слов по существующим в языке образцам и моделям» [Ошибка! Источник ссылки не найден., с. 402].

Термин «деривация» в узком смысле может приравниваться к «словообразованию». Однако как отмечается в словаре, деривация в широком смысле

«понимается как обобщённый термин для обозначения словоизменения (*inflection*) и словообразования (*word formation*) вместе взятых» [Ошибка! Источник ссылки не найден., с. 83]. Зарубежные лингвисты предлагают следующие определения термину «словообразование»: “*Word formation process is a way to construct new words from existing materials*”. (‘Процесс словообразования — это способ создания новых слов из существующих материалов’) [5]. “*Word formation process is how to produce the new words based on the some rules.*” (‘Процесс словообразования заключается в том, как создавать новые слова на основе некоторых правил’) [6].

Как уже отмечалось выше, новая лексика в основном создаётся по уже существующему в языке образцу. В английской словообразовательной системе выделяются такие продуктивные способы образования новых лексических единиц (ЛЕ), как словосложение, аффиксация, конверсия, сокращение (контаминация, аббревиация, акронимия, усечение).

Словосложение (*word composition*) считается одним из наиболее часто используемых способов образования неологизмов. Новое слово или словосочетание, образованное словосложением, состоит из двух самостоятельных ЛЕ. Вместе с этим, важно отметить, что суммированное значение подобных компонентов не всегда совпадает с дефиницией нового сложного слова, образованного их слиянием. Важной проблемой в английском языке как в языке аналитического строя предстаёт оппозиция «сложное слово – словосочетание». В языках же флективного строя, как например, в русском, разграничения между сложным словом и словосочетанием не вызывают трудностей. О. Д. Мешков считает, что в качестве маркера не стоит брать орфографический принцип, т. к. «раздельное написание слова не является признаком словосочетания». Идентификатором сложного слова может выступать семантический признак, опирающийся на принцип «сложное слово должно обладать семантической целостностью» [4 с. 124].

Существуют несколько способов или моделей словосложения. Наиболее распространенной моделью в современном английском языке является N+N, где N – существительное (*noun*), или A+N, где A – прилагательное (*adjective*).

В широком смысле, с точки зрения словообразования, неологизмами можно считать и новые термины, и новые фразеологические единицы, и новые слова-реалии.

Далее рассмотрим неологизмы в деловом английском языке, образованные словосложением по словообразовательной модели N + N.

Материалом для исследования послужили 202 лексические единицы из бизнес сферы делового английского языка, выбранные из таких электронных лексикографических источников, как *Cambridge Dictionary Online*, *Collins Dictionary*, *Macmillan Dictionary*, *Merriam-Webster Dictionary*, *Oxford Dictionary*, *Reverse Dictionary*, *Urban Dictionary*, *Word-Spy*:

Job-hunt — поиск работы. Этот неологизм состоит из двух самостоятельных слов *job* ‘работа’ и *hunt* ‘охотиться’. Лексическое значение данного слова характеризуется экспрессивным компонентом, придающим особую окраску словосочетанию.

Accountholder. Структура данной ЛЕ представляет собой сложение слов *account* ‘счёт, учетная запись’ и *holder* ‘владелец’. Суммарное значение элементов придаёт сложному слову лексическое значение «владелец счёта или учетной записи».

Bitcoin. Эта новая ЛЕ состоит из двух самостоятельных слов *bit* ‘минимальная единица, измеряющая количество информации’ и *coin* ‘монета’. Благодаря сложению этих элементов в сфере экономики образовался новый термин с семантикой «электронная валюта, созданная для использования в онлайн финансовых операциях».

Vacation bank — ежегодное выделение сотруднику отпускных дней, которые могут быть использованы в течение года, как дополнительные дни к праздникам и выходным. Второе значение этой фразы – денежная компенсация за неиспользованный отпуск. Это слово образовано соединением двух самостоятельных элементов *vacation* ‘отпуск’ и *bank* ‘банк’. Структурные части достаточно отражают семантику данной ЛЕ.

Copyfraud — ложное уведомление об авторских правах; заявление о праве собственности на материале общественного достояния. Семантика рассматриваемого нами нового слова отражена в его структуре. Неологизм состоит из слов *copy* ‘копия, дубликат’ и *fraud* ‘мошенничество».

Слово *crowdworker* образовано сложением двух слов *crowd* ‘толпа, группа людей’ и *worker* ‘работник’. В сумме эти элементы наделяют слово следующим значением: «человек, предоставляющий услуги за небольшую плату или бесплатно в рамках крупного краудсорсингового проекта». Этот проект может быть организован с помощью Интернет платформ.

Crowdfunding — практика получения необходимого финансирования путём привлечения взносов большого числа людей. Структура данной ЛЕ образована сложением слов *crowd* ‘толпа, группа людей’ и *funding* ‘финансирование».

Структура неологизма *gig economy* представлена сложением двух элементов *gig* 'работа' и *economy* 'экономика'. Так образовался термин со значением «рынок труда, характеризующийся преобладанием краткосрочных контрактов или внештатной работой».

Generation rent. Данная ЛЕ представлена двумя самостоятельными элементами *generation* 'поколение' и *rent* 'арендная плата'. Суммирование этих структур придаёт неологизму следующее значение: «поколение молодых людей, которые из-за высоких цен на жильё живут в арендованном жилье и имеют мало шансов стать домовладельцами». В переводе встречается словосочетание 'Поколение ренты'.

Resistance fatigue — морально истощение, вызванное постоянным протестом против непопулярной политики правительства. Структура этого неологизма включает в себя два самостоятельных слова *resistance* 'сопротивление' и *fatigue* 'усталость'. Значение данной ЛЕ точно отражено её структурой.

Термин *zombie statistics*, состоящий из двух слов *zombie* 'зомби, оживший мертвец' и *statistics* 'статистика', имеет значение «ложной или вводящей в заблуждение статистики, которая проверяется, независимо от того, как часто её опровергали». Эта ложная информация повторяется в СМИ много раз и становится общепринятым фактом. Этот неологизм семантически немотивирован, используется в переносном значении.

Zombie debtor — заемщик банка, который может выплачивать только проценты по долгу ежемесячно. Данная ЛЕ образована суммированием слов *zombie* 'зомби, оживший мертвец' и *debtor* 'должник'. Семантика этого неологизма не отражена в его структурных частях.

Tip creep объединяет в себе два самостоятельных элемента *tip* 'чаевые' и *creep* 'ползание'. Так образовалась новая ЛЕ со значением «постепенное увеличение процента чаевых, это связано с увеличением числа компаний, просящих чаевые за услуги благодаря возрастанию количества электронных платежей и, соответственно, устройств, на экране которых вы можете прочитать просьбу об увеличении оплаты вплоть до 20%». Это стало причиной раздражения и разочарования покупателей. Вторая структурная часть *creep* включает в себе значение «постепенное движение». Таким образом, компоненты структуры точно отражают значение сложного слова.

Cobra effect — непреднамеренные негативные последствия, возникшие от попыток улучшения благосостояния общества. Данное идеоматическое выражение связано с правлением Британии в Индии. Данный неологизм состоит из двух слов

cobra 'кобра' и *effect* 'эффект'. Первый элемент несёт в себе отрицательную оценочную коннотацию.

Dumpster fire — ситуация, которая полностью вышла из-под контроля. Структура этого слова представлена сложением компонентов *dumpster* 'мусорный контейнер' *fire* 'огонь'. Общая семантика нового слова не выводима из значений его отдельных структурных частей, что говорит о его немотивированности.

Data lake — огромное количество данных, которое легкодоступно в чистом, необработанном состоянии. Эта ЛЕ представлена сложением двух структурных элементов *data* 'данные' и *lake* 'озеро'. При этом второй компонент *lake* характеризуется экспрессивной коннотацией для придания большей выразительности.

Troll farm — организация, члены или сотрудники которой пытаются создать конфликт в интернет сообществе, намеренно размещая подстрекательские или провокационные комментарии. Новое слово образовано суммированием двух компонентов *troll* 'передавать по кругу' *farm* 'ферма'. В данном слове структурные части не отражают его лексическое значение.

Nail house — дом, который остаётся на месте, пока вокруг него реализуется строительный проект, потому что владелец дома упорно отказывается продавать его застройщикам. Этот неологизм состоит из слов *nail* 'гвоздь' *house* 'дом'. Первый элемент структуры *nail* включает в себе эмоционально-экспрессивное коннотативное значение.

Mitthead — человек, который постоянно меняет свои политические взгляды и точку зрения в угоду аудитории. Данная ЛЕ объединяет в себе два компонента *mitt* 'перчатка' и *head* 'голова'. Структура рассматриваемого нами неологизма отчётливо нам демонстрирует, что человек непостоянен, меняет свои взгляды очень часто, «как перчатки».

Новая ЛЕ *divorce doula* образована соединением двух самостоятельных элементов *divorce* 'расторжение брака' *doula* (от древнегреч. *doulos* 'повитуха'). Путём словосложения образовалось новое слово, которое имеет следующее значение: «адвокат, предоставляющий не только юридические консультации, но и эмоциональную поддержку клиенту, переживающему развод».

Phantom offer — несуществующее предложение о покупке дома, цель которого заключается в том, чтобы заставить людей, делающих реальные предложения, повышать цены. Настоящий термин представлен суммой следующих компонентов:

phantom ‘призрак, иллюзия’ *offer* ‘предложение’. Структурные части неологизма точно передают его лексическое значение.

Термин *data journalism* образован сложением слов *data* ‘данные’ и *journalism* ‘журнализм’, которые имеет следующее значение: «журналистика, предполагающая использование статистики, программирования и других цифровых данных для формирования новостных сюжетов».

В структуре неологизма *curiosity gap* со значением «желание людей получить доступ к новой ценной информации» мы можем выделить два самостоятельных слова *curiosity* ‘любопытство’ *gap* ‘разрыв, пробел’. Второй компонент структуры *gap* намекает на статус недоступности той или иной информации, а первый (*curiosity*) — на желание людей получить её.

Credit mule — жертва мошенничества, которую убедили использовать своё имя и личную информацию для получения дорогостоящего предмета с прилагаемым кредитным договором. Данное слово объединяет два самостоятельных элемента *credit* ‘кредит’ и *mule* ‘мул, тягач’ и используется в переносном значении в виде метафоры. Вторая структурная часть представляется собой перенос наименования с одного объекта на другой, т. е. *mule* → *debtor* ‘должник’.

Couch-cushion change — очень маленькая сумма денег. Этот неологизм включает в себя *change* ‘мелочь’ и сложное слово *couch-cushion* ‘диванная подушка’. Оба компонента наделены эмоционально экспрессивной коннотацией.

Snowden effect — рост осведомлённости общественности о конфиденциальности и безопасности информации в результате раскрытия Эдвардом Сноуденом подробных сведений о масштабах деятельности Агентства национальной безопасности США. В данном неологизме, образованном путём словосложения двух существительных, мы также наблюдаем использование аллюзии к известному американскому программисту Эдварду Сноудену, бывшему сотруднику Агентства национальной безопасности США и ЦРУ.

Data fracking. Рассматриваемая нами ЛЕ состоит из двух структурных элементов *data* ‘данные’ и *fracking* ‘гидроразрыв, бурение’. Фрекинг, как технологический процесс, применяется с целью получения притока воды, газа или нефти в скважину вызывает ассоциацию с извлечением информации из источника. Так, путём сложения этих слов, образовался новый термин со значением: «использование эффективных мер для извлечения или получения информации».

Information triage — процесс сбора, сортировки информации для определения того, что является актуальным или важным. Структура данного слова представлена

компонентами *information* ‘информация’ и *triage* ‘сортировка’. Лексическое значение неологизма точно отображено его структурными элементами.

Неологизм *vote mob* состоит из самостоятельных слов *vote* ‘голосование’ *mob* ‘толпа’ и имеет следующее значение: «толпа, организованная через социальные сети, которая собирается, чтобы побудить молодое поколение голосовать на предстоящих выборах». Семантика настоящего неологизма выводима из значений слов, которые его образуют.

Brain waste — иммигранты, которые были квалифицированными специалистами в своей стране, но были вынуждены работать не по специальности в другой стране. Данный термин объединяет в себе слова *brain* ‘мозг, интеллект’ и *waste* ‘потеря, убыль’. Это сложное слово несёт в себе перенос значения с одного объекта на другой на основе их смежности. Слово *иммигрант* в данном случае заменено на *brain*.

В отношении частотности сам способ словосложения неологизмов в сфере делового английского языка является достаточно распространенным. В проведенной выборке он составил 38% (см. приведенную ниже диаграмму).

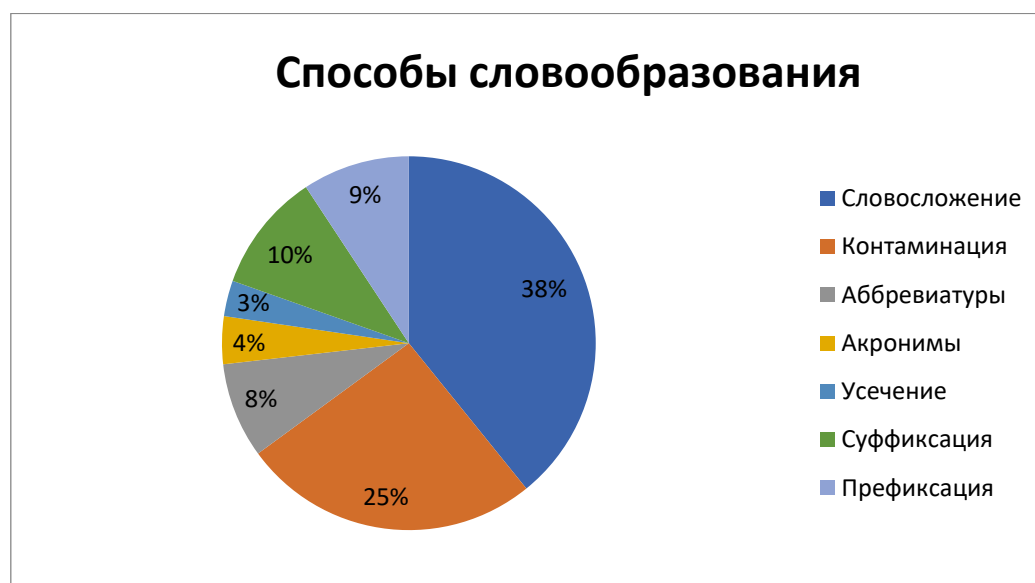


Рисунок 1. Диаграмма «Способы словообразования» (на материале выборки)

Некоторые лингвисты отмечают, что в последние годы словосложение очень распространено, и материалы сайта BBC включают до 80% неологизмов, образованных таким образом (Моргун Н. Л., Подольная Е. А.)

О.Д. Мешков отмечал, что атрибутивные словосочетания с препозитивным определением, в противоположность постпозитивным, характеризуются невыраженностью логико-предметной (смысловой) связи между определяемым и определяющим, что является лингво-логической базой для имплицитности, или

неопределённости, таких атрибутивных словосочетаний или сложных слов. Большая распространённость сложных слов типа N+N в английском языке определяется в значительной степени тем фактом, что английский язык предрасположен к атрибутивным словосочетаниям в препозиции, при этом очень важно то, что смысловые отношения в таких словосочетаниях практически ничем не ограничиваются» [4, с. 88-89].

Помимо упомянутых выше заключительных положений проведенное исследование демонстрирует, что словарь делового английского языка постоянно обогащается новыми яркими ЛЕ, которые отражают палитру деловой и профессиональной деятельности в сфере бизнеса.

Список литературы

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов [Текст]: / О. С. Ахманова. — 2-е изд., стер. — М.: УРСС: Едиториал УРСС, 2004. — 571 с.
2. Ильина, А. Н. Словообразование в современном английском языке [Текст]: / учеб. пособ. для студентов экономических специальностей / А. Н. Ильина, С. Г. Кибасова. — СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2012. — 90 с.
3. Казакова Т. А. Практические основы перевода. СПб.: Союз, 2001. 320 с.
4. Мешков, О. Д. Словосложение в современном английском языке [Текст]: учеб. пособ. для ин-тов и фак. иностр. яз / О. Д. Мешков. — М.: Высш. шк., 1985. — 187 с.
5. Abeyweera, G. H. The Use of Affixation in Academic English: A Lexical Explanation on Affixation, Root and Meaning. [Text]: / G. H. Abeyweera. — Journal of Social Sciences and Humanities Review, 2020 — P. 234–246
6. Bauer, L. Word Formation. [Text]: / L. Bauer. — Encyclopedia of language & Linguistics (Second Edition), 2006. — P. 632–633

УДК 81-23

**Рыженкова А.А. Синтаксические средства создания образности в романе
Рэя Брэдбери "Fahrenheit 451"**

Рыженкова Анна Александровна

Канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры английской филологии
и лингвокультурологии, Санкт-Петербургский государственный университет
РФ, г. Санкт-Петербург
annaryzhenkova@yandex.ru

Syntactic Means of Image-Making in Ray Bradbury's books

Ryzhenkova Anna Aleksandrovna

Cand.Sci (Philology), senior teacher of the Department of English Philology and Linguistic
and Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
Saint-Petersburg State University, Russia, St. Petersburg

Аннотация. Статья представляет собой исследование синтаксических средств в романе Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» ("Fahrenheit 451"). Данные средства рассматриваются как инструменты создания образности в романе, прежде всего образа времени и контраста между обществом прошлого и будущего. Центральное место занимает анализ ритмической структуры романа. Ритм создается различными способами: посредством синтаксического параллелизма, повтора, многосоюзия, пунктуации и чередования времен (Present Simple, Past Simple и Past Perfect) и типов предложения (сложных и простых, односоставных и двусоставных распространенных) как способов структурирования образов, текстообразования и эмоционального воздействия на читателя. Кроме того, контраст между настоящим и прошлым вводится с помощью структуры *used to*. Благодаря синтаксису реализуется характерный для автора прием кинооператора, при котором события-действия представлены как картинки-образы, выполняющие различные функции в тексте.

Ключевые слова: синтаксис, ритм, повтор, параллелизм, многосоюзие, категория времени.

Abstract. The article is focused on the syntactic means in R. Bradbury's novel "Fahrenheit 451". Bradbury's syntax is considered as an imagery-making tool in the novel. First and foremost, the image of time is under consideration as well as the contrast between the society of the past and the society of the future. The rhythmic structure of the novel is thoroughly analyzed. The rhythm is achieved in various ways: through syntactic parallelism, repetition, polysyndeton, punctuation and the alternation of tenses (Present Simple, Past Simple and Past Perfect) and sentence types (complex / compound and simple, one-member and two-member extended sentences) as a way of text formation and emotional impact on the reader. In addition, the juxtaposition between present and past is created by the *used to* structure. The author's syntax plays a crucial role in implementing "a cameraman device" characteristic of the author – the events are presented as images performing various functions in the text.

Key words: syntax, rhythm, repetition, parallel structures, polysyndeton, category of time.

Творчество Р. Брэдбери исследовалось различными авторами, привлекая внимание литературоведов, лингвистов, переводчиков, историков, философов и психологов [1; 2; 4; 5; 7; 8; 9; 10; 11]. Такая популярность творчества автора свидетельствует о разносторонности его произведений и их актуальности. Если говорить о лингвистических исследованиях, то ученые исследуют поэтику автора, метафоры, концепты и символику его произведений, темы одиночества, детства, отношений между людьми, а также жанровую природу его фантастики [1; 4; 5; 7; 9; 10; 11]. Ряд исследователей рассматривает и анализирует влияние Р. Брэдбери на других писателей, изучая аллюзии и интертекстуальные связи в творчестве авторов [8].

Данная статья ставит целью исследовать синтаксис произведений писателя и показать, какую важную роль он играет в раскрытии основных тем автора и создании образов в его произведениях. Поскольку основное внимание уделяется лексическому аспекту его творчества, синтаксические характеристики и ритмический рисунок его произведений остается на периферии исследований. Тем не менее, синтаксическая организация текста играет не меньшую роль в восприятии идей и образов произведений писателя. Новизна исследования состоит в подробном анализе роли грамматических и синтаксических средств для создания образности в творчестве Р. Брэдбери, а также в изучении механизма ритмической организации произведения Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».

Ритм является ключевым понятием не только поэтики, но и прозы. В «Словаре лингвистических терминов» Т.В. Жеребило ритм определяется как «упорядоченность звукового, синтаксического и словесного состава речи, обусловленного смыслом» [6, с. 309]. В этом определении стоит обратить внимание на связь синтаксиса со смыслом, т.е. связь формальных и содержательных элементов текста. В контексте исследования ритма в романе Р. Брэдбери это означает, что ритм подчинен замыслу произведения. Важно упомянуть исследование ритма в диссертации Г.Н. Гумовской, которая рассматривает ритм как «фактор выразительности художественного текста» за счет «повторения сходных и соизмеримых единиц, выполняющих структурирующую, текстообразующую и экспрессивно-эмоциональную функции» [3; 13].

Одними из центральных категорий в творчестве Р. Брэдбери являются время и пространство. Рассмотрим, как эти категория репрезентируются посредством создания ритма и использования ряда грамматических средств в романе “Fahrenheit 451”. Время – это философская категория, которая реализуется в языке посредством грамматической категории времени. Образ времени у Р. Брэдбери можно представить

в текстообразующих оппозициях «тогда (прошлое) – сейчас (настоящее)», «спокойствие – суета», «медленный – быстрый». Эти оппозиции наглядно представлены в романе “Fahrenheit 451”: контраст темпа жизни человечества в целом и героев романа в прошлом (когда-то раньше, в детстве, в воспоминаниях героев) и в обществе будущего. Обращает внимание, что Р. Брэдбери использует ряд средств для выражения этой оппозиции. Деление текста на части, повествующие о прошлом, четко отделены формальными маркерами времени: *memory, remembered, my uncle said / says, once, then, long time ago, before*. За этими элементами текста стоит намного больше, чем повествование о прошлом. Читатель переносится из суеты настоящего в неспешное время, попадая в атмосферу безмятежности, плавного течения жизни, в которой не нужно торопиться, бежать, успевать, где есть место общению, молчанию, созерцанию. Состояние спокойствия и неторопливости передается не только на уровне лексики, скорее, ритм текста передает ритм жизни в прошлом и в настоящем. Этот ритм разный, как и образ жизни героев. Рассмотрим грамматические и синтаксические средства, которые передают эти различия.

Во-первых, контраст между прошлым и настоящим / будущим создается при помощи грамматической структуры *used to*. Герои делятся своими воспоминаниями о прошлых событиях:

1) “*My uncle says there **used to be** front porches. And people sat there sometimes at night, talking when they wanted to talk, rocking, and not talking when they didn't want to talk. Sometimes they just sat there and thought about things, turned things over. My uncle says the architects got rid of front porches because they didn't look well. But my uncle says that was merely rationalizing it; the real reason, hidden underneath, might be they didn't want people sitting like that, doing nothing, rocking, talking; that was the wrong kind of social life. People talked too much. And they had time to think. So they ran off with the porches. And the gardens, too. Not any gardens any more to sit around in. And look at the furniture. No rocking chairs any more. They're too comfortable. Get people up and running around. My uncle says... and ... my uncle ... and ... my uncle...” [13, с. 78]*

Пример 1 подчеркивает контраст между неспешностью прежней жизни и суетой нынешней. Кларисса делится с Монтагом мнением своего дяди, который видит изменения во всех сферах жизни, включая архитектуру и домашнюю обстановку. Раньше можно было посидеть на крылечке, покачаться в кресле-качалке, поговорить или помолчать с родными и друзьями. Сейчас нет садов, уютных крылечек и кресел. Современному человеку некогда беседовать, но страшнее, что ему некогда думать. Использование причастий создает укачивающий, медитативный, созерцательный

ритм (*talking when they wanted to talk, rocking, and not talking, sitting, doing nothing, rocking, talking*), а повторы *My uncle says... and ... my uncle ... and ... my uncle...* как будто переносят героя в другую реальность, в спокойствие, в возвращение к человеческой природе с естественным ритмом жизни. Пророчество Р. Брэдбери сбывается: современный человек не сидит ни минуты, ему нужно постоянно куда-то бежать и что-то делать (*Get people up and running around*). За низкую скорость могут оштрафовать или даже посадить в тюрьму, как произошло с дядей Клариссы: “*I sometimes think drivers don’t know what grass is, or flowers, because they never see them slowly*”, she said. “*If you showed a driver a green blur, Oh yes! he’d say, that’s grass! A pink blur? That’s a rose garden! White blurs are houses! Brown blurs are cows. My uncle drove slowly on a highway once. He drove forty miles an hour and they jailed him for two days. Isn’t that funny and sad, too?*” [13, с. 33]

Ритм и скорость передаются простыми предложениями с параллелизмом и повторами: ***That’s grass! A pink blur? That’s a rose garden! White blurs are houses! Brown blurs are cows*** [13, с. 33]. У современного человека нет времени на созерцание природы и окружающего мира. Он лишен радости любоваться. Предметы – это проносящиеся на бешеной скорости цветные пятна. Синтаксис отрывка напоминает краткость смс-сообщений, текст сжимается до минимума.

2) *I’m afraid of children my age. They kill each other. Did it always use to be that way? My uncle says no. Six of my friends have been shot in the last year alone. Ten of them died in car wrecks. I’m afraid of them and they don’t like me because I’m afraid. My uncle says his grandfather remembered when children didn’t kill each other. But that was a long time ago when they had things different. They believed in responsibility, my uncle says. (50) <...> My uncle says it was different once. A long time back sometimes pictures said things or even showed people.*[13, с. 51]

Пример 2 демонстрирует, как существенно изменились отношения между людьми: времена настоящего времени (Present Simple) чередуются с временами прошедшего времени (Past Simple), маркеры времени (*a long time ago / back; when*) делят жизнь героев на «тогда» и «сейчас». Слова *My uncle says* имеют силу очевидца, они настойчиво повторяются на протяжении всего романа, являясь текстообразующими маркерами, сигналом перемещения во времени и пространстве для читателя. Эти слова важны для Клариссы, она повторяет их, чтобы помнить, что жизнь без агрессии, убийств, жестокости возможна. Есть люди, такие как ее дядя, которые помнят, что раньше жизнь была другой, есть носители иного опыта.

3) *Is it true that long time ago firemen put fires out instead of going to start them? – No. Houses have always been fireproof, take my word for it. – Strange. I heard once that a long time ago houses **used to** burn by accident and they needed firemen to stop the flames. [13, с.33]*

В третьем примере Кларисса делится предположением о том, что раньше пожарные тушили пожары, а не разжигали их. Это противопоставление прошлого и настоящего – характерный прием автора. В разговоре Клариссы и Монтага сконцентрирована вся абсурдность мира, где люди, призванные бороться с огнем, сжигают культурное наследие. История знает такие примеры. Гитлер, придя к власти, сжигал книги неугодных авторов. По этому поводу З. Фрейд иронизировал: «Какой прогресс! В Средневековье сожгли бы меня самого, теперь же довольствуются сожжением моих книг». [12, с.70]. Как ни страшно отмечать, но произведения Р. Брэдбери чрезвычайно реалистичны, несмотря на жанр научной фантастики.

4) *Every fireman, sooner or later, hits this. They only need understanding, to know how the wheels run. Need to know the history of our profession. They don't feed it to rookies like they **used to**. [13, с. 71].*

Начальник Монтага не хочет рассказывать историю пожарного дела, ведь у пожарных могут зародиться сомнения по поводу устройства общества. Ему приходится сообщить факты, поскольку подчиненный выражает недоверие к системе, сталкивается с внутренним конфликтом. В речи героя снова встречается конструкция *used to* – историю профессии рассказывали новичкам, но сейчас этого не делают, ведь знание делает людей сильными, осведомленными, сознающими свою ответственность, а значит, согласно логике этого общества, несчастными. Утопическая цель общества – сделать всех счастливыми. Средства достижения цели – сжечь книги, ведь они препятствуют счастью.

Во всех выше приведенных примерах оппозиция «тогда – сейчас» передается посредством грамматической структуры *used to* и маркеров времени *once, a long time ago, before* и др. Нужно отметить, что эти маркеры – не просто лексические повторы. Их роль гораздо шире: данные слова делят текст на части, создавая ощущение перемещения во времени и пространстве.

Во-вторых, грамматическим способом передачи разрыва между прошлым и настоящим является использование **придаточных предложений времени**, группы времен **Past Perfect** для передачи предшествования и времен **Past Simple** для описания прошлых событий и сравнения с настоящим (**Present Simple**).

5) *One time, **when he was a child**, in a power-failure, his mother **had found** and lit a last candle **and** there **had been** a brief hour of rediscovery, of such illumination that space lost its vast dimensions and drew comfortably around them, **and** they, mother **and** son, alone, transformed, hoping that the power might not come on again too soon. [13, с.32].*

Отсылки к прошлому в данном отрывке передаются посредством времени Past Perfect (**had found, had been**) и придаточного времени **when he was a child**. Зачин *one time* переносит читателя в прошлое, а ритм предложений убаюкивает благодаря многосоюзию (союз *and* повторяется пять раз).

6) *“Bet I know something else you don’t. There’s dew on the grass in the morning.” He suddenly couldn’t remember if he **had known** this or not <...> [13, с. 33-34].*

Простой факт, что на траве появляется утром роса, ускользает от главного героя. Он не может припомнить, знал ли он это до того, как Кларисса обратила его внимание на росу. Прошедшее время Past Simple (*couldn’t remember*) и Past Perfect (*had known*) контрастирует с настоящим (*Bet, I know, there is*).

7) *How long **had they walked** together? Three minutes? Five? Yet how large that time seemed now! [13, с.33].*

Относительность времени выражена в отрывке: короткий отрезок времени воспринимается длинным, т.к. насыщен настоящим общением. Герой замечает, как время летит в увлекательном разговоре, каким одухотворенным и наполненным оно становится.

8) *Once as a child he had sat upon a yellow dune by the sea in the middle of the blue and hot summer day, trying to fill a sieve with sand <...> And the faster he poured, the faster it sifted through with a hot whispering. His hands were tired, the sand was boiling, the sieve was empty. Seated there in the midst of July, without a sound, he felt the tears move down his cheeks. (89)*

Now as the vacuum-underground rushed him through the dead cellars of town, jolting him, he remembered the terrible logic of that sieve, and he looked down and saw that he was carrying the Bible open. <...> and the silly thought came to him, if you read fast and read all, maybe some of the sand will stay in the sieve. [13, с.90].

Монтаж вспоминает свои детские попытки наполнить сито песком и их тщетность. Параллельная конструкция (*His hands were tired, the sand was boiling, the sieve was empty*) передает скорость, с которой маленький мальчик старался наполнить сито и удержать в нем песок. Придаточное времени (*Now as the vacuum-underground*

rushed him through the dead cellars of town) возвращает героя в настоящий момент, в метро, где он вспоминает бесплодность попыток наполнить сито песком. Сейчас он открывает книгу и так же бесплодно старается запомнить текст и понять смысл, но в шуме транспорта ничего не может запомнить. Безусловно, образ сита и песка чрезвычайно важны для понимания смысла произведения, но не менее важна ритмическая составляющая текста, переплетение воспоминаний при помощи противопоставления придаточных предложений времени (*Once as a child he had sat upon... - Now as the vacuum-underground rushed him ...*).

9) “Picture it. Nineteenth-century man with his horses, dogs, carts, slow motion. Then, in the twentieth century, speed up your camera. Books cut shorter, Condensations. Digests. Tabloids. Everything boils down to the gag, the snap ending”. [13, с.72].

Скорость и контраст между временем передаются при помощи ритмической организации предложений. В данном отрывке показано, какие радикальные изменения произошли в течение XIX – XX веков, время и темп жизни ускоряются. В отрывке, описывающем XX век, три назывных предложения (*Condensations. Digests. Tabloids*). Короткие фразы – олицетворение скорости и квинтэссенция жизни современного человека. Нет времени читать, нет времени думать – лейтмотив всего творчества Р. Брэдбери.

В-третьих, мастерское чередование назывных, сложносочиненных и сложноподчиненных предложений создают ритм произведения. В отрывке ниже именно ритмическая организация текста передает обрывочность мыслей героя. Монтаж не может ясно мыслить после попытки суицида жены. Он успел спасти ее, но ему трудно оправиться от потрясения. Он пытается восстановить в памяти последовательность событий. Их фрагментарность репрезентирована в коротких назывных предложениях, организованных ритмично. Одна картинка сменяет другую, мысли путаются:

10) One drop of rain. Clarisse. Another drop. Mildred. A third. The uncle. A fourth. The fire tonight. One Clarisse, Two, Mildred, Three, uncle. Four, fire, One, Mildred, two, Clarisse. One, two, three, four, five, Clarisse, Mildred, uncle, fire, sleeping-tablets, men, disposable tissue, coat-tails, blow, wad, flush, Clarisse, Mildred, uncle, fire, tablets, tissues, blow, wad flush. One, two, three, one, two, three! Rain. The storm. The uncle laughing. Thunder falling downstairs. The whole world pouring down. The fire gushing up in volcano. [13, с. 40].

Читатель чувствует прерывистое дыхание, пульс сердца Монтага, его панику и растерянность. В отрывке чувства героя переданы не только при помощи лексических

повторов. Назывные предложения сначала односоставные, они разделены точками. По мере того, как переживания героя усиливаются, Р. Брэдли ускоряет ритм за счет перечисления тех же мыслей, но уже через запятую. Ритм также передается посредством числительных, в начале отрывка порядковых, затем – количественных. Числительные задают пульсацию, ритм сердца, вдох и выдох, что настраивает читателя на сочувствие к герою за счет более точного переживания его состояния. Далее назывные предложения становятся распространенными, однородные члены повторяются через запятую, выхватывая фрагменты восприятия событий героем. В данном отрывке отсутствуют сказуемые, глаголов нет, есть причастия (*Thunder falling downstairs. The whole world pouring down. The fire gushing up in volcano*). Это один из любимых ритмообразующих инструментов Р. Брэдли. Подобно кинооператору, писатель выхватывает из окружающей действительности самые яркие ее фрагменты и перечисляет их с разной скоростью, как будто прокручивает киноленту или быстро меняет кадры на экране. Вместо описания действия или повествования он создает осязаемый образ, проникая в сознание героя и выражая его синтаксическими и пунктуационными средствами.

В другом отрывке ритм создается посредством синтаксического параллелизма, многосоюзия и повторов:

11) *Nobody knows anyone. Strangers come **and** violate you. Strangers come **and** cut your heart out. Strangers come **and** take your blood. <...> Half an hour passed. The bloodstream in this woman was new **and** it seemed to have done a new thing to her. Her cheeks were very pink **and** her lips were very fresh **and** full of color **and** they looked soft **and** relaxed. Someone else's blood there. If only someone else's flesh **and** brain **and** memory. If only they could have taken her mind to the dry-cleaner's **and** emptied the pockets and steamed **and** cleansed it **and** reblocked it **and** brought it back in the morning. If only... <...> It was two o'clock in the morning. Was it only an hour ago, Clarisse McClellan in the street, **and** him coming in, **and** the dark room **and** his foot kicking the little crystal bottle? Only an hour, but the world **had melted down** **and** sprung up in a new **and** colourless form. [13, с. 39].*

Р. Брэдли снова использует прием кинооператора – быстрое мелькание картинок-событий в голове героя. События произошли настолько быстро и внезапно, что герою трудно осознать произошедшее. Многократное повторение союза *and* помогает передать скорость событий и сложность их осознания. Еще недавно герой неспешно прогуливался, беседуя с Клариссой. Вернувшись домой, он натывается на пустой флакон и находит жену, лежащую без сознания, т.к. она приняла целую

упаковку таблеток. Он вызывает скорую. Приезжает бригада, но эти люди не являются врачами, их научили спасать тех, кто пытался совершить самоубийство, механически откачивая зараженную кровь и делая переливание. Монтаг поражается бездушности этой процедуры: тело человека – это механизм, который можно починить без специальных знаний и образования. В этом отрывке также употребляется время Past Perfect (*Only an hour, but the world **had melted down and sprung up in a new and colourless form***). Всего один час делит жизнь героя на до и после. После попытки самоубийства жены герой начинает задумываться над причинами ее поступка, об их механической, лишенной счастья жизни, о смысле семьи и работы, о том, что раньше не приходило ему в голову.

Далее по ходу романа Кларисса, беседуя с Монтагом, исследует причины событий и явлений. Синтаксический параллелизм помогает передать настойчивое желание понять, почему все изменилось, как люди становятся пожарными и что заставляет их выбирать эту профессию. Но героиня сталкивается с дилеммой, поскольку Монтаг отличается от других: он слушает, когда с ним говорят, он смотрит собеседнику в глаза, он не угрожает и не уходит, как другие:

12) *How did it start? How did you get into it? How did you pick your work and how did you happen to think to take the job you have? You're not like others. I've seen a few; I know. When I talk, you look at me. When I said something about the moon, you looked at the moon, you looked at the moon last night. The others would never do that. The others would walk off and leave me talking. Or threaten me. No one has time any more for anyone else. [13, с.45]*

Параллельные конструкции (*How did...; When I talk ...; When I said...; The others would...*) в сочетании с повторами передают одновременно эмоциональность героини и контраст между личностью человека и выбором его профессии: можно оставаться внимательным и человечным, работая в бесчеловечной системе. Этот контраст передается при помощи придаточных предложений времени (*When I talk, you look at me. When I said something about the moon, you looked at the moon*): обычно люди реагируют на героиню иначе, они считают ее либо сумасшедшей, либо опасной для общества. В зависимости от этого они либо уходят, либо угрожают. Но Монтаг слушает ее, он смотрит на луну, он вникает в суть их разговора. Этим он радикально отличается от других.

Обратим внимание на еще один показательный отрывок из романа, в котором ритм предложений и организация синтаксиса играют ведущую роль:

13) *He clenched the book in his fists.*

Trumpets blared.

“Denham’s Dentifrice”.

Shut up, thought Montag. **Consider the lilies of the field.**

“Denham’s Dentifrice”.

They toil not –

“Denham’s – ”

Consider the lilies of the field. Shut up. Shut up.

“Dentifrice!”

He tore the book open and flicked the pages and felt them as if he were blind, he picked at the shape of the individual letters, not blinking.

“Denham’s. Spelled: D-E-N –”

They toil not, neither do they ...

A fierce whisper of hot sand through empty sieve.

“Denham’s does it!”

Consider the lilies, the lilies, the lilies.

“Denham’s dental detergent. ”

“Shut up, shut up, shut up!” It was a plea, a cry, so terrible that Montag found himself on his feet, the shocked inhabitants of the loud car staring, moving back from this man with the insane, gorged face, the gibbering, dry mouth, the flapping book in his fist. The people who had been sitting a moment before, tapping their feet to the rhythm of Denham’s Dentifrice, Denham’s Dandy Dental Detergent, Denham’s Dentifrice Dentifrice Dentifrice, one, two, one two three, one two, one two three. The people whose mouths had been faintly twitching the words Dentifrice Dentifrice Dentifrice. The train radio vomited upon Montag, in retaliation, a great ton-load of music made of tin, copper, silver, chromium, and brass. The people were pounded into submission; they didn’t run, there was no place to run; the great airtrain fell down its shaft in the earth.

“Lilies of the field”.

“Denham’s.”

“Lilies, I said!”

The people stared. [13, с. 90-91].

Монтаг старается читать Библию в метро, где звуки рекламы заглушают все остальное. Ни минуты тишины. Сложно сосредоточиться и понять прочитанное. Читать в обществе будущего – это преступление. Книги запрещены. Усилия героя, пытающегося постичь содержание Библии, пульс его сердца, ритм жизни, не дающий остановиться на мгновение и задуматься, зомбирование сознания мастерски

переданы в приведенном отрывке. Слова рекламы из громкоговорителей (*Denham's Dentifrice*) чередуются с текстом Библии (*Consider the lilies of the field*), создавая эффект помехи. Монтаг изо всех сил пытается сосредоточиться, но реклама громче и сильнее. Борьба героя с шумом передается с помощью чередования предложений из рекламы и текста из Библии. За внимание героя борются рекламные лозунги, текст книги тонет в громких и навязчивых призывах. Монтаг чувствует тщетность своих попыток прочитать понять смысл книги. Отчаяние одолевает его. Он напрягает силы, повторяя слова из книги. Он думает, что это повторение поможет ему перекричать рекламу. Но ее ритм настолько навязчив, что все пассажиры вокруг бессознательно повторяют этот ритм (*tapping their feet to the rhythm of Denham's Dentifrice; people whose mouths had been faintly twitching the words Dentifrice*). Ноги и губы людей двигаются в такт этой рекламе зубного порошка. От рекламы не убежать. Она вездесуща, она проникла в сознание людей, которые уже не замечают, что они в ее власти (*The people were pounded into submission*). Герой силится прогнать от себя эти повторяющиеся слова. Но это невозможно. Навязчивость рекламы подчеркивается многократным повторением слов и ритмом предложений, а также чередованием слов из текста книги и рекламных призывов. За счет этого чередования создается образ спутанности мыслей, постоянной помехи, от которой нельзя избавиться, ведь рекламу нельзя выключить. Герой злится и раздражается, многократно повторяя *Shut up, shut up, shut up!*, он сходит с ума от надоедливых бессмысленных фраз и их громкости. Но попытки убежать от рекламы тщетны.

Сцена погони в конце романа также чрезвычайно ритмична с точки зрения синтаксиса. Синтаксический параллелизм, короткие двусоставные нераспространенные предложения передают лихорадочные переживания героя. Ему нужно выжить, спастись от преследующих его машин и вертолетов, от погони, в которой участвует вся страна:

14) *The beetle was rushing. The beetle was roaring. The beetle raised its speed. The beetle was whining. The beetle was in high thunder. The beetle came skimming. The beetle came in a single whistling trajectory, fired from an invisible rifle. [13, с. 128]*

Сцена погони продолжается на протяжении нескольких страниц. Именно ритм, повторы и чередование односоставных предложений с распространенными держит читателя в напряжении:

15) *He ran very fast away from the house, down towards the river. Montag ran. <...> Montag felt the pressure rising, and ran. <...> Go past, thought Montag, don't stop, go on, don't turn in! <...> No! Montag held to the window sill. This way! Here! <...> He*

shouted to give himself the necessary push away from this last house window, and the fascinating séance going on in there! Hell! And he was away and gone! The alley, a street, the alley, the street, and the smell of the river. Leg out, leg down, leg out, leg down. Twenty million Montags running, soon, if the cameras caught him. Twenty million Montags running, running like an ancient flickery Keystone Comedy, cops, robbers, chasers and the chased, hunters and hunted, he had seen it a thousand times. <...> [13, с. 136 – 137].

Далее следует отсчет, когда все жители призваны выйти из домов, чтобы поймать героя:

16) “*At the count of ten now! One! Two!*

He felt the city rise.

“*Three!*”

He felt the city turn to its thousands doors.

Faster! Leg up! Leg down!

“*Four!*”

The people sleepwalking in their hallways.

“*Five!*”

He felt his hands on the doorknobs!

<...>

“*Six, seven, eight!*”

The doorknobs turned on five thousand doors.

“*Nine!*”

He ran out away from the last row of houses, on a slope leading down to a solid moving blackness.

“*Ten!*”

The doors opened. [13, с.138].

Напряжение, которое герой испытывает во время погони передается посредством чередования счета и действий героя. Каждая секунда более чем важна – от действий героя, от скорости его реакции зависит жизнь. После отсчета следует лаконичное описание чувств или действий героя, а также окружающей обстановки, которая дается для ориентации Монтага и влияет на его действия. Предложения похожи на кадры из фильма. Читатель явственно ощущает пульс сердца героя, его дыхание, его движения (*He felt the city rise. He felt the city turn to its thousands doors. He felt his hands on the doorknobs!*). Предложения в данном отрывке организованы таким образом, что если пропустить счет, то они образуют параллельные конструкции, чрезвычайно ритмичные и динамичные. Императив и номинативные

предложения задают темп, герой побуждает себя двигаться быстрее (*Faster! Leg up! Leg down!*). В данных фразах нет ничего лишнего, у героя нет времени на размышления, его жизнь зависит от способности бежать. Действие бега представляется как разложенное на элементы-операции (*Leg up! Leg down!*). Весь отрывок похож на замедленную съемку оператора. Причем синтаксис организован таким образом, чтобы передать контраст: скорость бега героя, семимильными шагами стремящегося преодолеть пространство города и спастись в реке, и медлительность, заторможенность сонных жителей, которых призывают участвовать в погоне.

Итак, проанализировав отрывки из романа, можно убедиться, что синтаксические средства создания образности в романе Р.Брэдбери не менее важны для восприятия текста, чем лексические. Ритм в романе Р. Брэдбери подчинен замыслу произведения, что проявляется в организации текста. Ритм художественного текста романа зависит от синтаксической организации. Автор мастерски использует потенциал синтаксиса английского языка для передачи времени, противопоставления темпа жизни в обществе прошлого и будущего, относительности времени и его репрезентации (время то тянется, то бежит с невероятной скоростью). Для синтаксиса Р. Брэдбери характерны следующие приемы: 1) синтаксический параллелизм в сочетании с повторами, 2) многосоюзие, 3) чередование коротких односоставных номинативных предложений с длинными распространенными сложными предложениями. Часто такое чередование имеет эффект киносъемки, при котором текст воспринимается как кадры из фильма; 4) текстообразующие повторы и грамматическая конструкция *used to*, делящие текст романа на части о прошлом и части о настоящем; 5) чередование и противопоставление времен группы прошедшего и настоящего времени (*Past Perfect*; *Past Simple* и *Present Simple*); 6) придаточные времени в сочетании с маркерами времени. Следует отметить, что данные средства используются в сочетании друг с другом и выделены в группы в целях анализа. Однако ритмическая организация текста гораздо сложнее и разнообразнее, чем выделенные группы характеристик.

Список литературы

1. Грднева Н.А. Буквализация метафоры в художественном языке фантастики (на примере рассказов Р.Брэдбери) // *Rhema/ Рема*. 2019. №1. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/bukvalizatsiya-metafory-v-hudozhestvennom-yazyke-fantastiki-na-primere-rasskazov-r-bredberi/viewer> (Дата обращения: 4.08.2023)
2. Гулевич Е.В. Инсайты подсознания как источник творческого вдохновения Р. Брэдбери // *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки*. 2023. №1. Режим доступа:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/insayty-podsoznaniya-kak-istochnik-tvorcheskogo-vdohnoveniya-r-bredberi/viewer> (Дата обращения: 4.08.2023)
3. Гумовская Г.Н. Ритм как фактор выразительности художественного текста. [Текст] / Г. Н. Гумовская; М-во общ. и проф. образования РФ. Моск. пед. гос. ун-т. - Москва: Прометей, 1998. – 132 с. Режим доступа: <http://www.dslib.net/germanskie-jazyki/ritm-kak-faktor-vyrazitelnosti-hudozhestvennogo-teksta-na-materiale-anglijskogo.html> (Дата обращения: 4.08.2023)
 4. Духанина О.Ю. Концепция человека в новеллах Р.Брэдбери // Территория науки. 2018 №2. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-cheloveka-v-novellah-r-bredberi/viewer> (Дата обращения: 4.08.2023)
 5. Енбаева Л.В., Сафонова В.С. Динамика идиостиля как проблема перевода (на материале произведений Р.Брэдбери и О.Генри) // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. 2016. №2. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dinamika-idiostilya-kak-problema-perevoda-na-materiale-proizvedeniy-r-bredberi-i-o-genri/viewer> (Дата обращения: 4.08.2023)
 6. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд-е 5-е, испр. и доп. – Назрань: ООО «Пилигрим». 2010. – 486 с.
 7. Кравец О. В. Средства создания образа в произведениях Рэя Брэдбери. // The Scientific Heritage № 94 (2022) Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sredstva-sozdaniya-obraza-v-proizvedeniyah-reya-bredberi/viewer> (Дата обращения: 4.08.2023)
 8. Мансуров Р.Д. Интертекстуальность в заглавиях произведений Рэя Брэдбери // Филологические науки. 2019. Т.5 №6. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/title-intertextuality-in-ray-bradburie-s-works/viewer> (Дата обращения: 4.08.2023)
 9. Пашкевич И.Ю. Сложные слова в реализации тем «Жизнь», «Смерть», «Время» в романе Рэя Брэдбери «Вино из одуванчиков // Вестник ТГГПУ. 2012 №1. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/slozhnye-slova-v-realizatsii-tem-zhizn-smert-vremya-v-romane-reya-bredberi-vino-iz-oduvanchikov/viewer> (Дата обращения: 4.08.2023)
 10. Федорович Е.В. Лингвостилистические особенности прозы Р. Брэдбери (на материале произведений «451 градус по Фаренгейту» и «Вино из одуванчиков»). // Гуманитарные и социальные науки. 2022. № 4. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvostilisticheskie-osobennosti-prozy-r-bredberi-na-materiale-proizvedeniy-451-gradus-po-farengeytu-i-vino-iz-oduvanchikov/viewer> (Дата обращения: 4.08.2023)
 11. Феттер С.А. Репрезентация концепта «Loneliness» в рассказах Рэя Брэдбери // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2012. №3. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/reprezentatsiya-kontseptov-loneliness-v-rasskazah-reya-bredberi/viewer> (Дата обращения: 4.08.2023)
 12. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. Серия: Мастера психологии. – СПб.: Питер, 2020. – 608 с.

Источники примеров

13. Брэдбери Р. 451° ПО ФАРЕНГЕЙТУ. Роман. РАССКАЗЫ. Сборник. Сост. Н.М. Пальцев. – На англ.яз. – М.: Радуга. – 1983. – 384 с.

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ, ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ И СОПОСТАВИТЕЛЬНОЕ ЯЗЫКОЗНАНИЕ

УДК 81` 374.2

Епифанова В.В. Лексико-семантическая комбинаторика слова «любовь» в русском и немецком языках: сопоставительное исследование

Епифанова Валентина Валерьевна

канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры сопоставительного изучения языков, МГУ имени М.В. Ломоносова, РФ, г. Москва
valentyana4@yandex.ru

Lexico-semantic combinatorics of the lexeme `love` in Russian and German: comparative research

Epifanova Valentina Valerjevna

Cand. Sci. (Philology), senior lecturer of Chair of Comparative Study of Languages
Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

Аннотация. В статье представлены результаты сопоставительного исследования сочетаемостных возможностей лексемы «любовь» в русском и немецком языках. Цель исследования заключается в установлении перечня уникальных (лакунарных для русского языка) сочетаний немецкого языка с позиции смыслоориентированного (ономасиологического) подхода. В задачи исследования входят уточнение особенностей семантики анализируемых сочетаний, выявление семантических ограничений в сочетании их компонентов, анализ способов их перевода в параллельном немецко-русском корпусе текстов, презентация альтернативных способов передачи их содержания. Новизна данной научной работы состоит в предложении альтернативного метода изучения лексической сочетаемости слов с выявлением эквивалентных и уникальных сочетаний с опорой на их смысловое тождество, а не структурный тип, что способствует развитию лексикографии, синтаксиса, семантики. Полученные результаты могут быть использованы в вузовских курсах по теории межкультурной коммуникации и лексикологии русского и немецкого языков, в сфере перевода, а также в области русско-немецкой и немецко-русской сочетаемостной лексикографии.

Ключевые слова: лексическая сочетаемость, перевод, русский язык, немецкий язык

Abstract. The article presents the results of a comparative research of compatibility possibilities of the lexeme "love" in Russian and German languages. The purpose of the study is to establish a list of unique (lacunary for the Russian language) combinations of the German language from the perspective of a sense-oriented (onomasiological) approach. The research objectives include clarifying the features of the semantics of the analyzed combinations, identifying semantic limitations in the combination of their components, analyzing the ways of their translation in a parallel German-Russian corpus of texts, presenting alternative ways of translation of their content. The novelty of the scientific work consists in the proposal of an alternative method for studying the lexical compatibility of words with the identification of equivalent and unique combinations based on their semantic

identity, rather than structural type, which contributes to the development of lexicography, syntax, semantics. The obtained results can be used in the university courses on the theory of intercultural communication and lexicology of Russian and German languages, in the field of translation, as well as in the field of Russian-German and German-Russian combinatorial lexicography.

Keywords: lexical compatibility, translation, Russian language, German language

В настоящее время вопросы лексической сочетаемости русского и немецкого языков подробно изучаются в следующих исследовательских направлениях: 1) сходства и различия русских и немецких коллокаций единого структурного типа [1-3]; 2) включение устойчивых сочетаний в двуязычные словари академического типа как инструмент исчерпывающей семантизации словарных единиц [4]; 3) принципы демонстрации сочетаемости в русско-немецких и немецко-русских словарях комбинаторного типа [5]; 4) сопоставительное исследование сочетаний русского и немецкого языка, принадлежащих к одному семантическому типу (выражение высшей степени признака) [6]; 5) национальная вариативность немецкого языка в сфере лексической сочетаемости (на материале австрийских и швейцарских коллокаций) [7] и др.

В данном исследовании проводится сопоставительный анализ сочетаемостных возможностей лексемы *любовь* в русском и немецком языках. Цель проводимого исследования – выявить универсальные сочетания русского и немецкого языков, а также специфические сочетания немецкого языка с уточнением способов их перевода на русский язык. Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач: 1) анализ общего объёма сочетаний с ключевой лексемой «любовь» в сопоставляемых языках на наличие полностью эквивалентных (с смысловой точки зрения) сочетаний; 2) выявление совпадающих по смыслу сочетаний, реализуемых в обоих языках различными способами; 3) выявление уникальных по смыслу сочетаний немецкого языка, не выраженных в русском языков посредством устойчивых сочетаний; 4) анализ способов перевода данных уникальных сочетаний немецкого языка на русский язык. Среди используемых в исследовании методов можно назвать следующие: дефиниционный, компонентный, коокурентный, контекстологический виды анализа.

Источником выявления русских и немецких сочетаний с ключевой лексемой «любовь» послужили следующие словари: Словарь сочетаемости русского языка под ред. П.Н. Баранова и В.В. Морковкина [8], Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 2015 [9], Большой немецко-русский словарь [10], E. Agricola. Wörter und Wendungen: Wörterbuch zum deutschen Sprachgebrauch [11], U. Quasthoff. Wörterbuch der

Kollokationen im Deutschen [12]. Полученный материал дополнен примерами из Национального корпуса русского языка (параллельный немецко-русский и русско-немецкий подкорпус) [13], а также корпуса Берлинской Бранденбургской академии наук (DWDS-Textkorpora) [14].

Теоретическая значимость полученных результатов заключается в возможности расширения и уточнения теории преподавания иностранных языков и теории двуязычной сочетаемостной лексикографии, в которых используемый в статье материал может быть рассмотрен в качестве альтернативного способа интерпретации лексикографического и/ или учебного материала. Полученные результаты имеют практическое значение для сферы перевода русской и немецкой художественной и нехудожественной литературы, в процессе составления русско-немецкого и немецко-русского словарей сочетаемости, а также в практике преподавании русского и немецкого языков как неродных.

Начнём с семантического анализа ключевой леммы «любовь» в русском и немецком языках с целью выявления её совпадающих и специфичных сем. Согласно толковым словарям русского языка, слово *любовь* имеет несколько значений: 1) горячая сердечная склонность, влечение к лицу другого пола: *любовь к женщине*; 2) чувство глубокого расположения, самоотверженной и искренней привязанности к кому-чему-л.: *любовь к родине*; 3) постоянная, сильная склонность, увлечённость чем-н.: *любовь к труду*; 4) объект любви, тот или та, кого X любит, к кому испытывает влечение: *она – его первая любовь* [15], [16].

В современном немецком языке на основании лексикографических источников [9] и [14] выявлено пять значений леммы LIEBE: 1. *starkes Gefühl der Zuneigung a) für eine Person, b) für eine Sache, Idee* (сильное чувство влечения а) к человеку, б) к вещи, идее); 2. *Barmherzigkeit, Mildtätigkeit (übertragen)* (сердечность, мягкость (*перен.*)); 3. *umg. Gefälligkeit, Freundlichkeit* (*разг.* вежливость, дружелюбие); 4. *umg. Person, der jmds. starkes Gefühl zuteil wird* (*разг.* человек, к которому испытывают сильное чувство).

Каждая из лексем имеет свои сочетаемостные особенности: ср. **LIEBE 1a**: *Liebe auf den ersten Blick* (любовь с первого взгляда), *in Liebe zu jmdm. entbrannt sein* (воспылать любовью к кому-л.); **LIEBE 1b**: *Liebe zu etw. haben* (любить что-л.); **LIEBE 2**: *die christliche Liebe* (христианская любовь), *die mütterliche Liebe* (материнская любовь), *die reine Liebe* (чистая любовь), *jmdn. mit der Liebe betreuen* (заботиться о ком-л. с любовью); **LIEBE 3**: *jmdn. eine Liebe erweisen* (проявлять дружелюбие/любезность по отношению к кому-л.), *bei aller Liebe* (при всём желании), *jmdm. die*

Liebe tun (оказать кому-л. услугу/ сделать одолжение); **ЛIEBE 4**: *jmds. große Liebe sein* (быть чьей-л. большой любовью).

В рамках опубликованной части исследования в виду ограниченного объёма статьи нами будет рассмотрена лексема ЛЮБОВЬ₁ («горячая сердечная склонность, влечение к лицу другого пола»), имеющая семантически эквивалентную лексему в немецком языке LIEBE_{1a}. В результате анализа всех выявленных сочетаний русского (102 устойчивых сочетания) и немецкого (124 устойчивых сочетания) языков с данной лексемой совпадающие по значению и форме сочетания составляют 64% анализируемого материала. Среди них можно назвать следующие: русск. *большая любовь* – нем. *große Liebe*, русск. *страстная любовь* – нем. *leidenschaftliche Liebe*, русск. *настоящая/истинная любовь* – нем. *aufrichtige/ echte/ wahre Liebe*, русск. *взаимная любовь* – нем. *gegenseitige Liebe*; русск. *безответная/ неразделённая любовь* – нем. *unerwiderte/ unerfüllte Liebe*, русск. *любовь на всю жизнь* – нем. *lebenslange Liebe/ Liebe fürs Leben*, русск. *вечная любовь* – нем. *ewige/ unsterbliche Liebe*, русск. *отвергнутая любовь* – нем. *abgewiesene Liebe*, русск. *пламенная/ пылкая любовь* – нем. *glühende Liebe*, русск. *знаки любви* – нем. *Zeichen der Liebe*, русск. *узы любви* – нем. *die Bande der Liebe*, русск. *брак по любви* – нем. *eine Liebesheirat*, русск. *охваченный любовью* – нем. *von Liebe ergriffen*, русск. *быть опьяненным любовью* – нем. *liebestrunken sein*, русск. *отвечать взаимностью на (чью-л.) любовь* – нем. *jmds. Liebe erwidern*, русск. *скрывать свою любовь (к кому-л.)* – нем. *die Liebe zu jmdm verheimlichen*, русск. *признаваться в любви* – нем. *(seine) Liebe gestehen/ (seine) Liebe erklären/ eine Liebeserklärung machen/ eine Liebeserklärung abgeben*, русск. *(высок.) воспылать любовью (к кому-л.)* – нем. *in Liebe erglüht/ entbrannt ist*, русск. *любовь (к кому-л.) угасла* – нем. *die Liebe zu jmdm erlosch*, русск. *любовь увядает* – нем. *die Liebe verwelkt*, русск. *уверять (кого-л.) в своей любви* – нем. *jmdm (seine) Liebe beteuern* и др.

Приведём примеры использования сочетаний из данной группы, взятые из основного и параллельного немецко-русского и русско-немецкого корпусов текстов, анализ которых демонстрирует их эквивалентную семантику и высокую употребительность в обоих языках:

*Vielleicht hatten sie es ja nur gesagt, um mich aufzumuntern, aber sowohl Leslie als auch Xemerius waren der Meinung, dass es noch keinen Grund für mich gebe, mich wegen **unerfüllter Liebe** von der Brücke zu stürzen. (Может, они хотели только меня подбодрить, но и Лесли, и Ксемериус считали, что у меня пока нет причины*

прыгать с моста от **неразделенной любви**) (Kerstin Gier. Saphirblau (2009) | Керстин Гир. Сапфировая книга (С. Вольштейн, 2013);

... **признается** девочка Ляля **в любви**. И рассказывает всю историю: как пришла к Даше, а он сидит в дальней комнате, птичек рисует, а на платочке огурцы. (... das Mädchen Ljalja **gesteht ihre Liebe**. Und erzählt Shenja die ganze Geschichte: Wie sie Dascha besuchen wollte, und er saß im hinteren Zimmer und malte Vögelchen und hatte ein Tuch mit Gürkchen drauf um den Hals). (Людмила Улицкая. Сквозная линия (2001) | Ljudmila Ulitzkaja. Die Lügen der Frauen (Ganna-Maria Braungardt, 2003);

А что делать? Ну что с этим поделать? Если **безумная любовь**... (Na und? Was tun? Was kann man schon dagegen tun? Wenn es **wahnsinnige Liebe** ist) (Людмила Улицкая. Сквозная линия (2001) | Ljudmila Ulitzkaja. Die Lügen der Frauen (Ganna-Maria Braungardt, 2003);

Пылкое чувство тут же умирало, ибо каждый раз выяснялось, что разговаривать и вообще проводить время он может только с Настей. (**Die glühende Liebe** erlosch augenblicklich, denn jedes Mal stellte sich heraus, dass er nur mit Nastja reden und überhaupt zusammen sein konnte) (Александра Маринина. Стечение обстоятельств (1993) | Alexandra Marinina. Widrige Umstände (Ganna-Maria Braungardt, 2003) [] и др.

Среди сочетаний, совпадающих по смыслу, но различающихся по форме в русском и немецком языках можно назвать следующие: нем. *die Liebe ergriff* (любовь схватила) – русск. *любовь пронзила/ поразила*, нем. *Liebe bis zum äußersten* (букв. «любовь до предела, до края») – русск. *любовь до умопомрачения*, нем. *die Liebe wecken* (букв. «будить любовь») – русск. *влюблять в себя, вызывать чью-л. любовь*, нем. *unsterbliche Liebe* (букв. бессмертная любовь) – русск. *неугасаемая любовь*, нем. *Liebeskummer haben* (букв. «иметь любовную тоску» в значении «страдать от неразделённой или невозможной любви») – русск. *страдать от любви/ испытывать муки любви*, нем. *die Liebe vorgaukeln* (букв. «лживо уверять в любви») – русск. *притворяться, что (кто-л.) любит*, нем. *liebeshungrig sein* (букв. «изголодавшийся по любви») – русск. *жаждущий любви* и др. Подобные примеры, как правило, не имеют единого переводного аналога. Для передачи их содержания переводчики прибегают к использованию конструкций различных структурных типов, включая использование не только сочетаний с лексемой «любовь», но и ее семантические и синтаксические дериваты.

» *Merkst du denn nicht, dass sie **Liebeskummer hat**, du dumme Torfnase? Und zwar deinetwegen! Was machst du überhaupt hier?* (« — Ты что, не видишь, что она **больна от любви**, идиот? И кстати — от любви к тебе! Что ты вообще тут делаешь?») (Kerstin Gier. Saphirblau (2009) | Керстин Гир. Сапфировая книга (С. Вольштейн, 2013);

*Главное – знал про себя, что мужчина он видный, красивый, умеет **внушать любовь**.* (*Er wußte, daß er ein ansehnlicher Mann war und **Liebe zu wecken** vermochte*). (Борис Акунин. Алмазная колесница (2003) | Boris Akunin. Die Diamantene Kutsche (Andreas Tretner, 2006);

*Als ihm Barbier dan nauch noch offen ins Gesicht sagt, dass er gar nicht daran denke, Maria mitzunehmen, er habe ihr schliesslich nur **Liebe vorgegaukelt**, um zu Geld zu bekommen, platzt Juju der Kragen; die beiden Männer geraten aneinander* (Когда затем Барбье откровенно говорит, что даже не думает брать с собой Марию и что он только **притворяется, что любит** её, чтобы получить деньги, терпение Джуджу лопается; оба мужчины набрасываются друг на друга) (перевод мой – В.Е.) (Die Mausefalle (Film): In: Wikipedia: Die freie Enzyklopadie. 22.04.2021);

*Dass er der uneheliche Sohn des dortigen Königs war, der vor seinem eigenen Bruder hatte fliehen müssen, nachdem dessen Frau in **unsterblicher Liebe** zu ihm entbrannt war.* (Что он внебрачный сын тамошнего короля и был вынужден бежать от собственного брата, жена которого воспылала к Орфею **неугасимой любовью**) (Cornelia Funke. Tintentod (2007) | Корнелия Функе. Чернильная смерть (М. М. Сокольская, 2012) и др.

К специфическим сочетаниям немецкого языка относятся следующие: *unpersönliche Liebe* (букв. «неличная любовь» в значениях 1) «любовь к человеку, не имеющая конкретных проявлений», 2) «любовь не к личности, а к определенным особенностям, чертам этой личности»), *ohnmächtige Liebe* (букв. «бессильная любовь» в значении «любовь, лишаящая человека сил и воли»), *gekränkte Liebe* (букв. «обиженная, раненая любовь» в значении «любовь, в которой были неудачи», «любовь, не нашедшая взаимности»), *Liebe kennen* (букв. «знать любовь» в значениях 1) иметь опыт, будучи самым влюбленным в кого-л., 2) иметь опыт, будучи любимым кем-л.), *wo die Liebe hinfällt* (букв. «где любовь упадет» в значении «где любовь наступит», «когда влюбишься»), *mit Liebe überschütten* (букв. «засыпать кого-л. любовью, обрушивать на кого-л. любовь» в значении «чрезмерно, слишком настойчиво проявлять свою любовь») и др. Перевод данных сочетаний отличается особым разнообразием в русских текстах, так как зачастую трактуется переводчиками

по-разному в силу специфики значения данных словосочетаний. Их общий объём составляет 11% из числа анализируемых словосочетаний:

*Ich liebte Sibylle sehr, aber es war eine fast **unpersönliche Liebe**, von der sie wenig wusste.* (Я был страстно влюблен в Сибиллу, но это была почти **анонимная любовь**, о которой девушка, вероятно, почти не догадывалась). (Erich Maria Remarque. Das gelobte Land (1965-1970) | Эрих Мария Ремарк. Земля обетованная (М. Л. Рудницкий, 2000); второй вариант перевода: Я очень любил Сибиллу, но это была почти **безличная любовь**, о которой она едва ли догадывалась. Erich Maria Remarque. Das gelobte Land (1965-1970) | Эрих Мария Ремарк. Обетованная земля (Д. Трубочанинов, В. Позняк, 2007). Интересно отметить, что возможны и иные варианты в зависимости от контекста: в частности, в некоторых случаях это сочетание подразумевает любовь не к человеку как к личности, а к его физическим или поведенческим особенностям, а также любовь не к конкретному человеку, а к качествам, которые присущи как ему, так и другим людям.

*Sie blickte ihn an mit einer Mischung von **ohnmächtig gewordener Liebe**, Mitleid und Feindseligkeit.* (Она смотрела на него **со смесью любви и беспомощности**, сострадания и вражды). (Erich Maria Remarque. Der Himmel kennt keine Günstlinge (1961) | Эрих Мария Ремарк. Жизнь взаимы, или У неба любимчиков нет (М. Л. Рудницкий, 2018);

*Er war voll von Verzweiflung, Reue, Fragen und **ohnmächtiger Liebe**.* (Оно было полно отчаяния, раскаяния, расспросов и **бессильной любви**). Erich Maria Remarque. Das gelobte Land (1965-1970) | Эрих Мария Ремарк. Земля обетованная (М. Л. Рудницкий, 2000);

*Die arme Manuela, die nie **Liebe gekannt** hatte, war dadurch so beglückt, daß sie begann sich zu erholen.* (И бедняжка Мануэла, **которую никто никогда не любил**, от счастья настолько одурела, что стала идти на поправку). (Erich Maria Remarque. Der Himmel kennt keine Günstlinge (1961) | Эрих Мария Ремарк. Жизнь взаимы, или У неба любимчиков нет (М. Л. Рудницкий, 2018); второй вариант перевода: А бедная Мануэла, **никогда не знавшая любви**, была так этим очастливлена, что стала идти на поправку. (Erich Maria Remarque. Der Himmel kennt keine Günstlinge (1961) | Эрих Мария Ремарк. Жизнь взаимы, или Небесам не ведомы любимцы (Д. Н. Шаповаленко, 2017);

*Что ж, сердцу не прикажешь, конечно, с кем миловаться – дело вкуса. (Na ja, dem Herzen kann man nichts befehlen, **wo die Liebe hinfällt**, ist eben*

Geschmackssache). (Александра Маринина. Стечение обстоятельств (1993) | Alexandra Marinina. *Widrige Umstände* (Ganna-Maria Braungardt, 2003) и др.

В ходе проведенного исследования были сделаны следующие выводы: 1) совпадающая по форме и значению часть комбинаторного потенциала лексемы «любовь» в обоих языках составляет 64%, что свидетельствует о высокой степени близости языкового сознания носителей обоих языков; 2) к совпадающим по значению, но различающимся по форме выражениям относятся 15% сочетаний, среди которых: нем. *die Liebe fressen* (букв. «съесть любовь» в значении «убивать любовь», нем. *zur Liebe zwingen* (букв. «принуждать к любви» в значении «заставить полюбить кого-л.», нем. *liebeshungrig sein* (букв. «изголодавшийся по любви») – русск. *жаждущий любви* и др. Как правило, перевод данных сочетаний возможен с помощью устойчивых сочетаний русского языка с иной внутренней формой, а также с помощью устойчивых сочетаний с семантическими или синтаксическими дериватами ключевой лексемы; 3) к специфическим сочетаниям немецкого языка (11% от общего объёма анализируемых сочетаний) с лексемой LIEBE_{1a} относятся следующие: *unpersönliche Liebe* (букв. «неличная любовь» в значениях «любовь к конкретному человеку, не имеющая конкретных проявлений», а также «любовь не к человеку как к личности, а к чертам его характера»), *ohnmächtige Liebe* (букв. «бессильная любовь» в значении «любовь, лишаящая человека сил и воли»), *mit Liebe überschütten* (букв. «засыпать кого-л. любовью, обрушивать на кого-л. любовь» в значении «чрезмерно, слишком настойчиво проявлять свою любовь») и др. Варианты их перевода варьируются от приблизительных аналогов с потерей некоторых семантических особенностей до развёрнутых описательных способов перевода. Полученные результаты могут оказаться полезными на занятиях по практике перевода с немецкого языка на русский, в рамках спецкурсов по комбинаторной лексикологии, а также на практических занятиях по немецкому и русскому языкам как неродным.

Список литературы

1. Брискина Е.В. Сходства и различия между русскими и немецкими коллокациями адъективного типа как результат взаимодействия внутриязыковых и внеязыковых факторов // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2020. Том 13, вып. 10, Тамбов: Грамота, 2020. С. 265-272.
2. Ноздрина А.С. Глагольно-именные словосочетания немецкого языка (*stehen, stellen, schließen, fassen + Nomen*) через призму концептуальных схем // Научный диалог, №10, 2020. С. 128-141.
3. Ширлина Е.Н. Изучение устойчивых предложно-именных сочетаний в лингвистической прагматике // Научный альманах, №10, 2015. С. 588-590.

4. Кондакова Е.А., Морозова Е.В. На пути к академическому немецко-русскому словарю: в поисках инструментов преодоления словарной инертности// Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 14, М.: Издательский дом ЯСК, 2017, С. 221-237.
5. Епифанова В.В. Принципы демонстрации сочетаемости в русско-немецких и немецко-русских словарях комбинаторного типа // Психолингвистика и лексикография: сб. науч. трудов, вып. 9, Воронежский государственный университет, 2022. С. 143-152.
6. Волкова Н.В. Сопоставительный анализ несвободных субстантивных сочетаний в русском и немецком языках: дис. ... к. филол. наук: 10.02.20: Москва, 2004, 183 с.
7. Копчук Л.Б. Национальная вариативность немецкого языка в сфере лексической сочетаемости (на материале австрийских и швейцарских коллокаций) [Электронный ресурс] // Научный диалог, (10), 2018; С. 60-77. URL: <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2018-10-60-77> (дата обращения: 29.07.2023).

Список источников

8. Словарь сочетаемости слов русского языка/ Под ред. П.Н. Денисова, В.В. Морковкина. М., 3-е изд., испр., 2002. 688 с.
9. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Band 8, überarbeitete und erweiterte Auflage. Dudenverlag, Berlin, 2015. 2128 S.
10. Большой немецко-русский словарь. В 2 т. / авт.-сост. Е.И. Лепинг, Н.И. Филичева, М.Я. Цвиллинг и др.; под общ. рук. О.И. Москальской. 10-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., Медиа, 2006.
11. Wörter und Wendungen: Wörterbuch zum deutschen Sprachgebrauch/ hrsg. von Erhard Agricola unter Mitw. von Herbert Grner und Ruth Küfner, überarb. Neufassung der 14. Aufl., 1. Aufl. der Neufassung. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich; Dudenverlag., 1992. S. 818
12. Quasthoff Uwe. Wörterbuch der Kollokationen im Deutschen. Walter de Gruyter, Berlin/ New York, 2011 S. 551.
13. Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: www.ruscorpora.ru
14. Корпус Берлинской Бранденбургской академии наук [Электронный ресурс]. URL: www.dwds.de (дата обращения: 31.07.2023)
15. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений/ Под ред. С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой. Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В.Виноградова. 7-е изд., дополненное. М.: Азбуковник, 2005. 944 с.
16. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. URL: <http://enc-dic.com/ushakov> (дата обращения 06.07.2023).

УДК 811.134.2

Соколова К.А. Структурные типы фразеологизмов с цветообозначениями в испанском, французском и итальянском языках

Соколова Ксения Андреевна

Кандидат филологических наук, ассистент, Кафедра романской филологии
Филологический факультет, Санкт-Петербургский Государственный Университет
sokol.www@mail.ru

Structural types of phraseological units with color component in Spanish, French and Italian

Sokolova Kseniia Andreevna

Ph.D. (Linguistics), Assistant Department of Romance Philology
Faculty of Philology, Saint Petersburg State University

Аннотация. В работе рассматриваются фразеологические системы трёх романских языков на основе выбора цветового компонента. Особое внимание уделяется грамматической и синтаксической структурам фразеологических единиц. Осуществляется сравнительный анализ романских языков по данному критерию. В работе приводится сравнительно-сопоставительная классификация структурных типов фразеологических единиц в западных романских языках.

Ключевые слова: романские языки, фразеология, цветообозначения, грамматическая структура

Abstract. The paper considers phraseological systems of three Romance languages based on the choice of a color component. Particular attention is paid to the grammatical and syntactic structures of phraseological units. A comparative analysis of Romance languages is carried out according to this criterion. The paper presents a comparative classification of structural types of phraseological units in the Western Romance languages.

Keywords: Romance languages, phraseology, color component, grammatical structure

Цветообозначения занимают значительное место во фразеологической системе романских языков, представляя широкий спектр символических значений, ассоциаций и культурных коннотаций. Помимо национального мировидения, восприятия, интерпретации и функционирования наименований цвета, в системах романских языков отражаются также грамматические и синтаксические особенности и предпочтения того или иного языка. Особенно чётко это прослеживается в глагольных фразеологизмах. Так, это видно на примере оппозиции в испанском языке *ser / estar*, экзистенциальной и статической модели, отсутствующей во французском, и не так выражено проявляющейся в итальянском языке. В то время как последние характеризуются большим количеством каузативных моделей фразеологизмов с глаголами действия.

Наибольшей продуктивностью, полисемантической и широкой фразеологической сочетаемостью практически со всеми цветообозначениями являются глаголы, называемые по определению В. Байнхауэра «*verba omnibus*» [Weinhauer, 1978]. Исследователь испанской разговорной речи выделяет группу глаголов широкой семантики, способных помимо основных, приобретать различные дополнительные значения. Это такие глаголы как: *dar* – давать, *hacer* – делать, *poner* – класть, ставить, etc. Это не менее характерно для фразеологических единиц, предикатный элемент которых выражается статическими, экзистенциальными и посессивными глаголами, а также глаголами чувственного восприятия.

Нами были выделены наиболее распространённые модели, участвующие в образовании фразеологических единиц в каждом языке:

Глагольные эллиптические модели. В таких единицах значение прилагательного, обозначающего цветовую номинанту находится в зависимости от определяемого им существительного, согласующегося с ним по смыслу, но опущенного в самой фразеологической единице. Например, исп. *liarla parda* – впутаться во что-то, ит. *vederla nera* – видеть всё в мрачном свете.

Как отмечает М.В. Зеликов «все основные случаи синтаксического эллипсиса, то есть, определяемые критерием наличия полных коррелятов в современном языке и в которых легко восстанавливаются недостающие элементы как без контекста, так и из ближайшего контекста ...» [Зеликов, 234] и относит их к моделям с опущением одной из знаменательных частей речи, в данном случае – эллипсис существительного.

«Многие языковеды говорят о необходимости восстановления утерянных antecedentov и пытаются найти их в памятниках языка для каждого местоимения. Иногда это бывает возможным (например, для идиомы *buscársela – la vida*, ср. *buscavidas* - проныра)» [Курчаткина-Супрун 2009: 68]. Под местоимением «*la*», «*las*» в испанском и итальянском языках могут подразумеваться такие существительные как «*situación, situazione*».

При этом М.В. Зеликов отмечает, что «вопреки мнению В. Байнхауэра» такие конструкции «не следует рассматривать как эллиптические» [Зеликов, 237] «Эти конструкции являются эллиптическими лишь с диахронической точки зрения и не имеют коррелятов в современном языке». [там же].

Французский пример: *les avoir (toutes) petits et (toutes) bleues* – бояться, испытывать холод. Здесь наблюдается взаимосвязь цвета как реакции организма на внешнее физическое и психологическое воздействие (холод, страх – причины, цветовое изменение - следствие).

Также среди глагольных единиц можно выделить *модели с глаголами чувственного восприятия*. Исп. *verlo todo negro* – видеть всё в мрачном свете, ит. *vedere tutto bianco / rosso / nero / rosa*, фр. *voir tout en blanc / rouge / noir / bleu / rose* – быть оптимистом, в ярости, видеть в мрачном свете, витать в облаках. Отметим, что двух последних языках цветовая палитра представлена значительно шире, чем в испанском языке (1 единица). Далее отмечается наличие моделей с глаголами изменения состояния: исп. *ponerle rojo a uno* – вогнать в краску, *volverse negro* – корпеть над трудной задачей, фр. *render bien noir* – очернить, оклеветать, ит. *diventare giallo e verde* – позеленеть от злости, с досады. Каузативная модель: исп. *hacer ver lo blanco negro* – представлять чёрное белым, фр. *en faire voir de bleues à qn* – показать, где раки зимуют, ит. *fare qn. casare verde* – взбесить, озлобить, *far vedere i sorci verdi* – показать кузькину мать.

Экзистенциальная модель: ит. *essere negro* – быть мрачным, фр. *être noir* – быть пьяным. Также здесь можно наблюдать явление межъязыковой омонимии. Одна и та же единица, единообразная по своей структуре и содержанию в двух близкородственных языках имеет отличное значение. *Статическая модель*: исп. *estar negro* – быть мрачным, подавленным, *estar en blanco* – быть не в курсе.

Аналитические модели с активными и поссессивными глаголами: ит. *fare / avere il viso rosso* – смутиться.

Именные фразеологизмы: компаративная модель в исп. *como la ictericia que todo lo deja amarillo* – скверный (о человеке). Несогласованное определение с предлогом «de» исп. *de punta en blanco, de oro y azul* – при полном параде, разодетый в пух и прах.

Наречные фразеологизмы: исп. *a blancos y a negros* – без разбора, фр. *de ma blanche main* – шутл. Своими собственными руками (о заботливо приготовленной пище).

Таким образом, были выявлены глагольные фразеологические единицы, среди которых самыми распространёнными являются эллиптические модели, структурные типы с глаголами чувственного восприятия, модели с глаголами изменения состояния, каузативная модель, экзистенциальная модель, статическая структура, модели с активными и поссессивными глаголами, именные, адъективные и наречные фразеологические единицы. Согласно полученным данным, принимая во внимание многообразие типов глагольных фразеологических структур, а также доминирующую функцию глагола в романских языках, предикативные структуры с цветообозначением преобладают над всеми остальными. Это объясняется в том числе

и тем, что глагольные фразеологизмы в большей степени связаны с человеком, его деятельностью, действиями и состояниями, то есть – антропоцентричны, и в меньшей степени – с характеристиками каких-либо объектов окружающего мира.

Список литературы

1. Зеликов М.В. Компрессия как фактор структуры и функционирования иберороманских языков. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2005. – 448 с.
2. Испанско-русский фразеологический словарь / Под ред. Э.И. Левинтовой – М.: Русский язык, 1985. – 1080. с.
3. Итальянско-русский фразеологический словарь / Под ред. Я. И. Рецкера – М.: Русский язык, 1982. – 1056. с.
4. Курчаткина Н.Н., Супрун А.В. Фразеология испанского языка. М.: Высшая школа. 1981. – 144 с.
5. Новый Большой французско-русский фразеологический словарь / Под ред. В.Г. Гака. – М.: Русский язык, 2005. – 1625 с.
6. Beinhauer W. El español coloquial. Madrid: Gredos, 1978. – 555p.
7. Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles. Manuel Seco, Olimpia Andrés, Gabino Ramos Edición: AGUILAR. Madrid, 2004. – 1084 p.

ЛИТЕРАТУРА НАРОДОВ СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ

УДК 82-21

Сафрон Е.А., Рой К.Д. Проблема эскапизма в драме Х. Ибсена «Пер Гюнт»

Сафрон Елена Александровна

доктор филологических наук, профессор кафедры германской филологии
и скандинавистики, Петрозаводский государственный университет
РФ, г. Петрозаводск
00inane@gmail.com

Рой Ксения Дмитриевна

студент кафедры германской филологии и скандинавистики
Петрозаводский государственный университет, РФ, г. Петрозаводск
roy.ksyu@mail.ru

The problem of escapism in H. Ibsen's drama "Peer Gynt"

Safron Elena Aleksandrovna

Dr. Sci. (Philology), docent, professor at the Department of German Philology
and Scandinavian Studies, Petrozavodsk State University, Russia

Roy Kseniya Dmitrievna

student, Department of German Philology and Scandinavian Studies
Petrozavodsk State University, Russia

Аннотация. В статье рассматривается эскапизм – поведенческий комплекс Пера Гюнта, героя одноименной пьесы Х. Ибсена, выраженный в стремлении героя сбежать от действительности. Работа выполнена с использованием методов герменевтического анализа, мотивного и нарративного анализа, общенаучных методов синтеза и индукции. Авторы статьи приходят к выводу, что основными функциями эскапизма, который демонстрирует главный герой драмы, являются компенсаторная и адаптивная, поскольку во время пребывания в мире фантазий можно найти способ удовлетворить потребность в самореализации и избежать новых витков травмирующего психику опыта контакта с реальностью. Выясняется, что поднятая в драме проблема эскапизма используется автором, чтобы развеять возвышенный пафос романтического героя, высмеять его стремление оторваться от действительности.

Ключевые слова: эскапизм, Х. Ибсен, романтический герой, фантастический мир, воображение, поведение

Abstract. The article deals with escapism - the behavioral complex, demonstrated by Peer Gynt, the hero of H. Ibsen's play of the same name, expressed in the hero's desire to escape from reality. The work is made by using the methods of hermeneutic analysis, motive and narrative analysis, general scientific methods of synthesis and induction. The authors of the article comes to the conclusion that the main functions of escapism, which the protagonist of the drama demonstrates, are compensatory and adaptive, since while staying in the fantasy world, one can find a way to satisfy the need for self-realization and avoid new rounds of the experience of contact with reality that traumatizes the psyche. It

turns out that the problem of escapism raised in the drama is used by the author to dispel the sublime pathos of the romantic hero, to ridicule his desire to break away from reality.

Keywords: escapism, H. Ibsen, romantic hero, fantasy world, imagination, behavior

Явление эскапизма, несмотря на относительно современное происхождение самого термина, не считается новым. Исследованием избегающего реальности поведения персонажей ученые интересовались со времен появления «Хитроумного идадьго Дон Кихота Ламанчского» (1605–1615) М. Сервантеса. Так или иначе, попытки скрыться от окружающей действительности прослеживаются в действиях многих героев классической литературы. Ярчайшим примером «эскаписта» является литературный тип романтического героя, которому свойственно стремление сбегать от общества в мир собственных фантазий и чувств [1, с. 198–202]. Данное наблюдение о распространенности изображения феномена эскапизма лишь подчеркивает актуальность нашего исследования, поскольку это говорит о популярности подобного образа мышления, его изображения в работах писателей, а также его роли в реальной жизни, преобразованием которой является в определенной степени литература.

На рубеже XIX–XX вв. художники слова, обращаясь к проблеме сущности человека, начали уделять пристальное внимание особенностям внутреннего мира героев и их поступкам. Среди этих авторов – Хенрик Ибсен (1828–1906) – классик мировой драматургии, чьи произведения были переведены на множество языков мира, а постановки пьес проходили не только в Норвегии, на родине автора, но в других странах еще при его жизни.

В настоящей статье проблема эскапизма в творчестве Х. Ибсена будет рассмотрена на примере пьесы, ставшей визитной карточкой драматурга, – пьесе «Пер Гюнт» – философской драме о поиске и потере себя. Во время ее написания, в 1867 г., т. е. задолго до появления теорий З. Фрейда и оформления психологии в отдельную научную дисциплину, Х. Ибсен уже смог уловить значение особенностей мышления человека в процессе его адаптации к реальности и выразить это в символической взаимосвязи между образами окружающего мира и постоянно отрицающего истинного себя протагониста.

Обозначенная цель подразумевает решение следующих задач:

Дать определение понятия «эскапизм».

Выявить в сюжете драмы эпизоды проявления эскапизма у Пера Гюнта и проанализировать их, идентифицировать вероятные причины появления исследуемого явления у главного героя.

Обозначить, какую роль играет проблема эскапизма в создании образа героя.

Гипотеза исследования: эскапистское поведение Пера Гюнта, проявляющееся во множестве эпизодов драмы, посвященной его жизненному пути, несет в себе важную роль в построении авторского нарратива текста.

С конца XIX в. благодаря трудам З. Фрэйда, К. Юнга и других психоаналитиков, научное сообщество полноценно начинает исследовать особенности формирования и дальнейшего развития сознания, причины возникновения того или иного образа мышления и поведения человека. В это же время оформляется понятие эскапизма, которым изучающие человека специалисты (психологи, социологи и культурологи) обозначают стремление человека уйти от реальности.

Термин «эскапизм» впервые появился в словаре английского языка Webster's New International Dictionary (от глаг. «escape» – «сбежать») в 1939 г. [2, с. 145]. Изначально, будучи производным от глагола, термин воспринимался в значении «(стремления к) бегству», и только с 1960-х гг. эскапизм закрепляется в своем уже современном значении – «бегство от реальности» [3, с. 71].

Стремление к эскапизму традиционно трактуется как негативное, поскольку пребывание в мире воображения заставляет воспринимать объективную реальность как игру [4, с. 82]. Однако современная действительность такова, что широкий спектр социальных и культурных явлений так или иначе ведет к росту проявления все новых форм эскапизма, одним из ярких примеров чего является рост популярности видеоигр, кинофантастики [5], куда человек сбегает от рутины быта.

В. И. Белов выделяет четыре функции эскапизма:

«Компенсаторная» [6, с. 273], призванная восполнить недостаток чего-либо, например, ощущений или впечатлений.

«Адаптационная» [6, с. 274], когда действия индивида помогают встраиваться в окружающие условия за счет мысленного переключения внимания с состояния неудовлетворения на «грезу», в которой можно реализовать себя более полноценно.

«Протестная» [6, с. 274] – форма ответа на неприятие «реального».

«Релаксационная» [6, с. 274] – средство сбрасывания напряжения, полученного в ходе пребывания в условиях суровой реальности.

Воображение – основная составляющая и само средство проявления эскапизма – по определению является неотъемлемой частью функционирования человеческого разума, выражающееся в его способности создавать новые образы и обрабатывать старые, полученные из окружающего мира. Однако, если способность к фантазированию не является отрицательным проявлением человеческого поведения и не может быть обозначено исключительно патологией психики, то и само

исследуемое нами явление эскапизма не должно однозначно трактоваться исключительно негативно. В нашей работе мы рассмотрим его шире, в том числе, давая ему оценку в зависимости от конкретных мотивов проявления эскапистского поведения в отдельных эпизодах исследуемого нами произведения.

Одним из важнейших качеств драмы «Пер Гюнт» является широта концепции. Данное произведение демонстрирует не только размах действия, в котором автор стремился запечатлеть долгий и запутанный жизненный путь героя, но и многочисленные «элементы условности» [7], что позволяет разноаспектно истолковывать представленную историю о поиске человеком самого себя.

Рассматривая драму как культурное высказывание автора, его осмысление тенденций в обществе и искусстве тех лет, когда писалось произведение, В. Г. Адмони озвучивает одну интересную мысль: «"Пер Гюнт" — одновременно беспощадный антиромантический выпад и тончайшая романтическая поэма» [7].

«Антиромантическое» настроение драмы выражается в нескольких аспектах. Во-первых, картина национальной норвежской романтики в исполнении Х. Ибсена обладает признаками сатиры. Крестьянская среда, в которой находится Пер Гюнт, крайне непривлекательна: селяне спаивают Пера, чтобы, издеваясь, послушать, какие небылицы о своих сказочных приключениях расскажет юноша, утративший связь с действительностью [7]. Столь же беспощаден в сатире Х. Ибсен и к норвежскому фольклору: тролли, традиционные персонажи народных сказок и поверий, служат сатирой на мещанское общество и «на стремление норвежского романтизма к национальной духовной замкнутости» [7].

Во-вторых, примечателен сам образ протагониста. Как пишет В. Г. Адмони, Х. Ибсен называет Пера Гюнта «норвежским норвежцем» (norsk norskman)» [7]: герой сочетает в себе типические черты и идеалы норвежского общества тех лет, однако автор не воспеваает их, а смеется над самой идеей замкнутости на самом себе.

Протагонист «типичен», несмотря на очевидное его выделение драматургом из крестьянской среды, несмотря на стремление героя оторваться от общества, где царят архаические устои. Пер Гюнт – продукт такого социума, и это подчеркивается изображением пути его личностного развития: ключевые черты его характера отражают ценности той среды, в которой он пребывает. Например, в первой части драмы Пер с головой погружен в фольклор: он всем рассказывает фантастические истории о своих приключениях, в основе которых – тот или иной сюжет, вольно или невольно заимствованный им из устного народного творчества. Во второй части – Пер уже предприниматель, разбогатевший на торговле (в том числе рабами),

признанный, но обманываемый своими товарищами. Мир, представленный Х. Ибсенем в четвертом и пятом действиях, уже капиталистический, отчего изображен еще более уродливым, т. к., согласно мысли автора драмы, капитализм возводит в абсолют идею самореализации личности в неперменном ее стремлении к достижению успеха, но всегда за чужой счет, что еще больше отрывает личность героя от остальных.

Таким образом, Пер – «средний человек», ничтожный и бесхарактерный, и ирония в том, что его осознание себя парадоксально: с одной стороны, он хочет быть собой, отвергая общество, которое отвергает его, а с другой стороны, хочет быть признанным этим же социумом.

Представляя своего протагониста, автор в начальных строках обозначает ключевую черту его характера: Пер Гюнт – «лжец». Первое, что видит читатель, открывая драму, это то, как мать главного героя Осе обвиняет его во лжи. Она ждет от сына объяснений, почему он вернулся спустя месяц скитаний в горах в *«рваной куртке, без ружья, без добычи»* [8, с. 7–8]. На что Пер во всех подробностях описывает, как катался на олене. Осе слушает сына, погружаясь в его увлекательный рассказ, но к концу понимает, что Пер ее обманывает: на самом деле сын пересказывает сюжет сказки о Гудбранде, которую она *«в девках слыхала»* [8, с. 12].

В диалоге с матерью, когда она обращает внимание сына на то, в каком плохом состоянии находится их ветхий дом и двор (*«Еле держится забор, / Скот стоит в хлеву без крыши»* [8, с. 13]), главный герой всячески стремится уйти от обсуждения. В своих ответах Пер апеллирует к абстрактному, не предлагает решений для существующих проблем, а только пространно рассуждает о переменчивости счастья.

Выдумки Пера полны ярких образов и описаний (*«Льдины о берег ломались, / Но до нас не достигал / Треск и грохот их, - высоко / Были мы»* [8, с. 9]). Таким образом, персонажу удается придать своим словам нужную эмоциональную напряженность, создать необходимую для полного погружения в рассказ атмосферу, запутывающую слушателя, даже знакомого с оригинальным фольклорным сюжетом.

В озвученных фантазиях он рисует себя исключительно в качестве героя, которого не ломают никакие преграды и испытания: *«Захочу – так князем стану, / А не то – так и царем!»* – *«запальчиво»* [8, с. 17].

В данном случае эскапизм выполняет *компенсаторную* и *адаптивную* функции: фантазиями о собственной героической силе и ловкости протагонист компенсирует невозможность переживания тех впечатлений, условий, которые возможны лишь в сказочных историях. Одновременно с этим грезы, рассуждения и

обещания матери кажутся ему «лучом надежды» на лучшую жизнь и в них он вполне искренне верит.

Эскапистское поведение героя является реакцией на конфликт, возникающий между протагонистом и окружающим его обществом: «*А то начнут хихикать за спиною, / Шептаться – со стыда сгоришь*» [8, с. 26], т. е. еще одной причиной для эскапизма героя является *страх перед средой*.

На пути в Хегстад, на свадьбу Ингрид, девушки, которая была равнодушна к главному герою, но теперь вынуждена выйти замуж за другого, Пер начинает сомневаться в своей храбрости и смысле его появления на этом празднике, т. к, во-первых, над ним снова начнут издеваться, а, во-вторых, его не приглашали. В одиночестве Пер раскрывается по-новому и предстает перед зрителем неуверенным человеком, ищущим защиты: «*Хватить бы / Для храбрости чего-нибудь покрепче! / Иль незаметно прошмыгнуть! Иль пусть бы / Никто тебя не знал в лицо!*» [8, с. 27]. Данный монолог противопоставлен предшествующему диалогу героя с матерью, в котором Пер, услышав про чувства Ингрид к нему и предстоящую ее свадьбу, легкомысленно решает отправиться к девушке, чтобы «*попытать счастья*» и «отвоевать» ее обратно себе, при этом проучив своего извечного оппонента Маса Мона. Из-за кажущейся беспечности и самоуверенности героя складывается впечатление, что Пер воспринимает задуманное как очередное увлекательное приключение, но наедине с собой он отчасти возвращается в реальность, осознавая, что задуманное принесет ему только новые проблемы.

Стремление сбежать от общественного осмеяния проявляется в желании Пера выпить, чтобы забыться: «*А лучше / Всего – хватить чего-нибудь покрепче! / Тогда тебе насмешки нипочем*» [8, с. 27]. С помощью иронии над неуверенностью Пера в себе, скрывающейся под слоем бунтарского поведения, его стремлением «приукрасить» себя и свою жизнь, Х. Ибсен подчеркивает то, как сильно Пер в действительности боится грядущего столкновения с объективной действительностью.

Грезы являются для Пера своего рода рефлексией и одновременно защитным механизмом, в них находят свое отражение пережитые им события, они воплощаются в наиболее удобной для него форме восприятия. Таким образом, эскапизм героя играет релаксационную функцию. В этом плане ключевой является сцена наблюдения Пера за облаками, следующая сразу после того, как герой внезапно сталкивается с насмешками в свой адрес со стороны односельчан: «*Отец пьянчуга был, а мать глупа. – Так и не диво, что сынок – оболтус*» [8, с. 27]. Пер, покраснев

от стыда, молча смотрит им вслед. Его внимание практически сразу же после переключается на облака: «*Какое облако чудное... вроде / Коня... И человек на нем верхом. / А сзади не старуха на метле?.. / (Посмеивается про себя.) / Да это мать!*» [8, с. 27]. Он не просто воспроизводит в наблюдении за облаками недавно случившуюся между ним и матерью размолвку, но и преобразовывает ее, вставляет в часть повествования грезы о сказочном герое Пере, таким образом вновь переживая все, только уже в удобной для себя форме.

Собравшиеся на свадьбе Ингрид крестьяне принимают Пера за дурака: желая повеселиться, они уговаривают героя поделиться одним из его «приключений», похвастаться, зная, что он вновь начнет рассказывать небылицы, подстегивают его выпить, чтобы пьяный Пер устроил что-нибудь на потеху публике, на что Пер отвечает: «*Ну, нечего вам кланчить. Я взовьюсь /*

И пронесусь над вами буйным вихрем; / Вы будете все кланяться мне в ноги!» [8, с. 41].

В итоге нетрезвый Пер крадет невесту, таким образом протестуя против среды, отвергающей его и не воспринимающей всерьез. Проведя с ней ночь, Пер обманывает девушку, отказываясь жениться на ней, несмотря на всю рациональную выгоду, которую принес бы для разорившейся семьи Гюнтов этот брак: в приданом у Ингрид – процветающий большой двор в Хегстаде. Перу не важен материальный мир – разумом он не живет в нем, поэтому легкомысленно скидывает вину за случившееся на Ингрид: «*ИНГРИД (заливаясь слезами). Ты сманил... / ПЕР ГЮНТ. Ты поддалась*» [8, с. 52].

Отношения с Ингрид осмысливаются героем именно во время пребывания в фантастическом мире троллей: скитаясь, Пер встречает сверхъестественную Женщину в зеленом и почти немедленно решает жениться на ней, узнав, что она – дочь самого Доврского деда, царя страны троллей. Х. Ибсен проводит параллель между судьбами Женщины в зеленом и Ингрид. Обе искренне влюбленные девушки, готовые разделить с возлюбленным свои богатства, оказываются обмануты и брошены Пером. Протагонист использует каждую из них, чтобы реализовать себя, побыть хотя бы на время хитрым героем из сказок: кража Ингрид с ее же свадьбы воспринимается Пером и как ее спасение, и как протест, попытка доказать обществу, не принимающему героя всерьез, на что он способен и как привлекателен для девушек; в то время как Женщина в зеленом становится для Пера приключением, основой для нового увлекательного рассказа, способом возвыситься в мире троллей.

Эпизод в третьем действии, когда героиня из сказочного мира находит своего сбежавшего жениха в мире людей и представляет ему уродливое маленькое существо – их с Пером сына, – является моментом воплощения мук совести героя.

Эскапизм Пера выражен в его «игре». Играя, в том числе в сказочного героя, герой стремится реализовать себя. Он притворяется тем, кем, во-первых, хочет быть, а во-вторых, тем, каким его видят остальные. Яркой иллюстрацией к этому является момент на свадьбе, когда Пер изображает грубого тролля, пытаясь увлечь в танец Сольвейг. Разгорячившись, он начинает подыгрывать тем крестьянам, которые видят в нем и его «сказочных приключениях» лишь сумасшедшего, над которым можно глумиться. Парадоксально, но игра кажется герою способом получить «одобрение», т. е. быть увиденным и адаптироваться к социуму.

По замыслу автора, именно Сольвейг, убежденная христианка, верностью собственным идеалам, светом своей души очаровавшая главного героя, возвращает Пера в реальность: в третьем действии он практически не пребывает в мечтаниях, когда живет в отдаленной хижине вместе с возлюбленной, сбежавшей ради него от родителей.

По ходу сюжета раскрывается, что привычка к эскапистскому поведению у Пера появилась благодаря матери. Его отец Йун Гюнт растратил все свое состояние на роскошные пиршества и покинул свою семью, оставив им в напоминание о себе лишь долги, от которых страдает мать Пера. Движимая безграничной любовью и желанием уберечь сына от малоприятной правды, Осе пела Перу каждый раз, когда его отец пил, народные песни, элементы которых и легли в основу фантастического мира, доминирующего в сознании главного героя.

Можно заключить, что эскапизм позволяет Перу Гюнту переживать травматические события. Ключевой в этом плане является сцена смерти Осе. Пер, наблюдая за медленным угасанием жизни матери, старается всячески отсрочить ее кончину: он увлекает Осе беседой, ностальгирует о детстве и тех часах, что они оба провели в играх.

Очевидно, что ключевым мотивом драмы является бесконечное скитание, невозможность найти себя. Осмысление мира за счет мечтаний становится способом как освоиться, прижиться среди сложившихся условий (разорение его семьи и дурная репутация отца), так и реализовать себя. Иначе – вне грезы – быть собой у него не получается. Поэтому в третьем действии, увидев пред собой образ Женщины в зеленом и пережив смерть матери, Пер Гюнт вновь сбегает.

При этом Х. Ибсен активно иронизирует над стремлением героя к вседозволенности. Так, в эпизоде в доме для умалишенных в четвертом действии каждый из представленных сумасшедших предстает воплощением обладателя абсолютной личной свободы – эти больные люди замкнуты сами в себе, помешаны на личных навязчивых идеях и таким образом свободны от «норм общества». Однако они признаны социумом «больными», потому что пациенты живут исключительно в собственных мирах, как и Пер Гюнт, который был, кем хотел: *«Я – все, что хочешь ты. Я – грешник, турок / Я – тролль...»* [8, с. 177–178].

В плане типического построения образа Пер Гюнт напоминает «романтического героя». Во-первых, что было уже неоднократно отмечено ранее, Пер Гюнт находится в постоянном конфликте с окружающим миром. На протяжении всего сюжета протагонист так или иначе оказывается отвергнутым обществом: высмеян общиной норвежских крестьян, атакован и едва ли не растерзан в царстве сказочных уродливых троллей, обманут товарищами-предпринимателями и т. д.

Герой и сам отвергает предложения стать «частью общества»: клеймит всех врагами (на свадьбе в Хегстаде, первое действие), оскорбляет троллей, сбегает из дома для умалишенных, где он буквально стал «царем», пренебрежительно относится к женщинам, которые, по иронии автора, его и спасают (мать – в детстве, Сольвейг – в смерти).

Во-вторых, вовлечение в конфликт с действительностью приводит к тому, что герой сбегает от нее в мир грез, и так в произведении возникает принцип «двоемирия». Реальность, рисуемая воображением героя, лишь кажется спасительной: в царстве троллей Пер Гюнт стремится почувствовать себя «сказочным героем», но не может им быть, поскольку даже фантазии оказываются ему не подконтрольны. Ни один из двух миров в драме не является прекрасным: фантастический мир фольклорных существ является очевидной аллюзией на человеческий, его кривым отражением. Мир грез – с одной стороны, это убежище Пера, но с другой стороны, в нем он едва не погибает, сталкивается с всепоглощающим уродством.

В-третьих, его образ контрастирует с образами крестьянской общины и предпринимателей, состоящих из невыразительных персонажей. Но вся «исключительность» героя, на самом деле, оказывается не принадлежащей ему. Х. Ибсен иронично отмечает в деталях, подчеркивая и противопоставляя «видимое» «реальному»: «силен» Пер Гюнт настолько, чтобы мочь поднять хрупкую старушку мать и посадить ее на крышу мельницы, «сделался сам», заработав на работоторговле,

создал «гюнтскую» философию, считая себя гражданином Вселенной и, вобрав множество знаний из разных культур, приобрел чутье на прибыль, а из Франции – «вывез манеры» [8, с. 119]. Следовательно, протагонист настолько же самодостаточен, насколько и зависим от среды, с которой он взаимодействует.

Х. Ибсен активно иронизирует над Пером Гюнтом, строя его образ «романтического героя» на противоречащих романтическому мировосприятию идеях и идеалах. Наиболее ярко сатира автора проявляется в том, что свободно определивший себя и выразивший это в философии “я сам” [8, с. 122], Пер Гюнт во время восстания греков за независимость от Османской империи – традиционный для романтиков символ борьбы за свободу – выбирает сторону турков, «угнетателей».

Рассматривая многочисленные эпизоды, в которых демонстрируется эскапистское поведение протагониста, можно заключить, что основными функциями эскапизма Пера Гюнта являются компенсаторная и адаптивная, поскольку главный герой с помощью пребывания в мире фантазий находит способ удовлетворить потребность в самореализации. Причинами же подобного поведения являются как страх перед средой, расхождения между картинками объективной реальности и желаемой, такой, в которой мог бы быть реализован потенциал протагониста, так и расхождение между «реальным-Я» и «идеальным-Я» героя.

Через сатиру автор переосмысляет романтическое мироощущение: жизнь абсолютного романтического героя оказывается бесцельна и смешна так же, как и он сам.

Список литературы

1. Сафрон Е.А. Наследие немецкого романтизма в отечественном городском фэнтези // Научный диалог. 2020. № 12. С. 196–207.
2. Скирдачева Е.А. Эскапизм в социологии: разработка понятия и определение социальных практик // Современная социологическая методология — от теории к практике: Сборник научных статей по итогам Зимней социологической школы в 2011 году / А.О. Бороноев, Е.С. Богомягкова. СПб.: Скифия-Принт. 2013. С. 145–158.
3. Башарова Е.А. Эскапизм: новые подходы к исследованию // Вестник Ивановского государственного университета. 2014. № 2(14). С. 71–76.
4. Беляева Л.А., Новикова О.Н. «Человек играющий» в эпоху постмодерна // Идеи и идеалы. 2018. № 3(37), ч. 2. С. 82–95. DOI: 10.17212/2075-0862-2018-3.2
5. Щапинская Е. Н. Эскапизм в пространстве массовой культуры: безграничные возможности и новые опасности // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/eskapizm-v-prostranstve-massovoy-kultury/viewer> (Дата обращения: 19.08.2023)
6. Белов В.И. Эскапизм: причины, функции и границы // Инновационная наука. 2017. Вып. 3—1. С. 270–276.
7. Адмони В.Г. Глава 7. Пер Гюнт // Генрик Ибсен: Очерк творчества: Издание второе, переработанное и дополненное Л.: Художественная литература. 1989. Режим доступа: <http://www.norway-live.ru/library/genrih-ibsen-ocherk-tvorchestva8.html> (Дата обращения: 19.08.2023)
8. Ибсен. Г. Пер Гюнт: драматическая поэма в пяти действиях. / пер. с норвежского А. и П. Ганзен. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 256 с.

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ТЕКСТОЛОГИЯ

УДК 82-6

Прихожая Л.И., Малащенко В.В. Формирование эпистолярного жанра в Античной традиции

Прихожая Лилия Ивановна

канд. филол. наук, доцент образовательно-научного кластера (ОНК)
«Институт образования и гуманитарных наук», Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, РФ, г. Калининград
lilia.uni@mail.ru

Малащенко Владимир Владимирович

канд. филол. наук, доцент образовательно-научного кластера (ОНК)
«Институт образования и гуманитарных наук» Балтийский федеральный университет имени Иммануила Канта, РФ, г. Калининград
vladmalkbg@yandex.ru

Formation of the epistolary genre in the ancient tradition

Prikhozhaia Liliia Ivanovna

Cand. Sci. (Philology.), Associate Professor of the Educational and Scientific Cluster (ESC)
"Institute of Education and Humanities", Immanuel Kant Baltic Federal University
Russia, Kaliningrad

Malashchenko Vladimir Vladimirovich

Cand. Sci. (Philology.), Associate Professor of the Educational and Scientific Cluster (ESC)
"Institute of Education and Humanities", Immanuel Kant Baltic Federal University
Russia, Kaliningrad

Аннотация. Статья представляет собой анализ произведений Античности, по которым можно проследить, как формировался эпистолярный жанр в эту эпоху. В статье рассматриваются трагедии Еврипида, в которых возникает эпистолярная ситуация; комедии Плавта, где письмо имеет уже жанровые признаки, и произведения Овидия, где письмо не только лишь элемент эпистолярной литературы, ее фрагмент, но и самостоятельное произведение. Доказывается, что путь формирования эпистолярной литературы – это часть общего художественного развития человека, утверждение его коммуникативных возможностей, одна из форм раскрытия его внутреннего мира. Авторы приходят к выводу, что письма, существующие в рамках литературных памятников Античности, явились своеобразной праформой эпистолярной литературы последующих веков.

Ключевые слова: Античность, эпистолярный жанр, письмо, Еврипид, трагедия, эпистолярная ситуация, Плавт, комедия, Овидий, жанровые признаки.

Abstract. The article is an analysis of the works of Antiquity, according to which one can trace how the epistolary genre was formed in this era. The article deals with the tragedies of Euripides, in which an epistolary situation arises; the comedies of Plautus, where the letter already has genre features, and the works of Ovid, where the letter is not only an element of epistolary literature, its fragment, but an independent work. It is proved

that the way of formation of epistolary literature is a part of the general artistic development of a person, the assertion of his communicative abilities, one of the forms of revealing his inner world. The authors come to the conclusion that the letters that exist within the framework of the literary monuments of Antiquity were a kind of prototype for the epistolary literature of subsequent centuries.

Keywords: Antiquity, epistolary genre, writing, Euripides, tragedy, epistolary situation, Plautus, comedy, Ovid, genre features.

Эпистолярный жанр, как и многие жанры современной литературы, возникает в Античности. В Античности зарождается эпистолярная ситуация, постепенно перерастающая в эпистолярную литературу, формулируются основные правила эпистолографии. Именно в эту отдаленную от нас эпоху формируется теория и художественная практика эпистолярного жанра. В трактате «О слоге» можно найти изложение ряда норм, рекомендаций, советов, касающихся создания писем: «Письмо должно быть самым полным выражением нравственного облика человека, как и диалог. Ведь каждый, кто пишет письмо, дает почти что изображение своей души» [1, с. 7-8]. Данный совет интересен уже тем, что в нем очерчивается субъективный облик автора. Можно отметить также, что, с точки зрения создателя этого трактата, письмо являет собой этический и документ. И здесь, в этом первом, дошедшем до нас трактате, содержатся зачатки *синтетичности* эпистолярного жанра.

В Античности первоначальной сферой, в которой письмо из обиходной переписки превращалось в произведение художественной прозы, были публицистика и дидактика. Так возникают публицистические письма Платона и Исократы, Цицерона и Сенеки. С появлением риторических школ, в чьи учебные дисциплины входило составление речей и писем на заданные темы и от имени определенных лиц, возникают фиктивные письма, задуманные и написанные только как художественные произведения. Это письма псевдоисторические, сочиняемые от имени знаменитых мужей прошлого (письма Хиона из Гераклей) [1, с. 163]. Затем появляются письма, полные романтики, сочиняемые от лица вымышленных персонажей – идиллических рыбаков, любовников (письма Алкифрона) [1, с. 171]. К фиктивным письмам относятся также письма, существующие в рамках литературного произведения в трагедиях, комедиях, сочиняемые персонажами произведения. Последние нас интересуют особо, поскольку они, на наш взгляд, и явились своеобразной праформой эпистолярной литературы последующих веков.

Письмо как *элемент художественной структуры произведения* и как *элемент эпистолярной литературы* в Античности формируется в творчестве Еврипида. В его трагедиях «Ипполит» (428 г.), «Ифигения в Авлиде» (406

г.), «Ифигения в Тавриде» (ок. 413) письмо является в момент накала сюжетного действия. Ипполит, узнав о страстной к нему любви Федры, в гнев клеймит свою мачеху и посылает проклятия на голову всех женщин, считая их причиной зла и разврата в мире. Оскорбленная обвинениями Ипполита, Федра кончает жизнь самоубийством, но, чтобы спасти свое имя от позора и оградить от него также и своих детей, она *оставляет* мужу письмо, в котором обвиняет Ипполита в посягательстве на ее честь.

У каждого письма в трагедиях свое значение и характеристика. В «Ипполите» письмо *пересказывает* тот, кому это письмо предназначалось, – Тесей. Складывается любопытная ситуация *пересказа*. Герой в возбужденном состоянии *рассказывает* о том, что случилось, и словно *комментирует* это страшное для него известие. Сами события отодвигаются за сцену, а на сцене демонстрируется психологическое состояние Тесея: *растерянность, гнев*:

О нет, мои уста
Таить не смеют этой язвы страшной,
Уродства этого, что и назвать
Мерзит... Узнай, узнай, земля отцов:
Сын, Ипполит, на ложе посягнул
Мое, очей не устыдился Зевса [6, с. 133].

Из шести стихов только один является, условно говоря, *цитацией* письма. Зритель должен поверить, как верит сам Тесей: «Сын, Ипполит на ложе посягнул мое». Таким образом, письмо как самостоятельный вставной элемент трагедийного повествования отсутствует, однако цитация письма, его комментарий позволяют говорить о том, что реально существовавшее письмо занимает важное место в развитии действия, напряжении обстоятельств отношений между главными героями (Тесей, Ипполит, Федра). Письмо *закручивает коммуникативный узел* трагедии и модифицирует его. Ведь до возвращения Тесея действие основывалось на отношениях Федры и Ипполита. Когда же Федра уходит со сцены, действия (кончает жизнь самоубийством), напряжение, интриги продолжает Тесей, вернувшийся в родной город. Один герой *замещает* другого в споре с Ипполитом, и диалог продолжается. Он усиливается Тесеем. Ведь *исключенная* автором из действия Федра незримо *присутствует* здесь. Знаком этого присутствия является письмо, над которым рыдает Тесей и которое горячо, эмоционально комментирует. Федра *провоцирует* действие и своим письмом-голосом направляет его в другое русло; письмо *зарождает*

и *развивает* конфликт между Тесеем и Ипполитом. Написанное письмо (как факт, как доказательство) в трагедии Еврипида создает особый динамизм интриги, напряженность, некоторую загадочность; оно развивает *диалогическое* начало. Впрочем цитация и комментарий письма в «Ипполите» еще не дают основания говорить об эпистолярной экспансии. Здесь складывается то, что условно можно назвать **эпистолярной ситуацией**.

В трагедии «Ифигения в Авлиде» письма также *пересказываются*, но уже тем, кто их написал, – Агамемноном. Пересказ этот не перегружен эмоциями, поэтому он более полный, более подробный. Агамемнон, написав второе письмо жене, пытается передать его через старого раба и кратко пересказывает старику содержание первого письма и более подробно содержание второго.

Иди, старик, с моим посланьем в Аргос,
А чтоб ты знал, какую весть несешь,
Я верному слуге жены и дома
Ее сейчас словами передам... [6, с. 373]

В трагедии нет текста ни первого, ни второго письма. Есть только пересказ писем, правда, более подробный, чем в трагедии «Ипполит». Можно говорить о том, что в этой трагедии эпистолярная ситуация закрепляется и развивается.

В трагедии «Ифигения в Тавриде» письмо цитируется, часть его даже дается в кавычках. Ифигения хочет одного из захваченных воинов отправить на родину с письмом к брату Оресту. А второго воина принести в жертву – убить. Пилад, кому Ифигения доверят письмо, спрашивает:

А вдруг письмо среди вещей в волнах
Исчезнет, и спасу я только тело;
Иль и тогда обетом связан я?

Ифигения отвечает:

Гость, ты прав: и вот что
Мы сделаем. То, что стоит в строках,
Тебе из уст я передам – завет мой
Друзьям, вернее будет так. Коль складень
Ты сохранишь – поведает безмолвный

Он сам все то, что вверено ему.

А если в море письма исчезнут –

Спасенный, ты и весть мою спасешь [6, с. 759 – 766].

Затем Ифигения дословно передает текст своего письма, в трагедии он дается в кавычках. Но воины ее перебивают, поэтому далее она только пересказывает оставшуюся часть письма. Вторая часть письма дается уже без кавычек и в сокращенном виде.

На примере этих трагедий мы видим, как Еврипид все смелее и смелее использовал элемент эпистолярной литературы – письмо. В первой трагедии письмо – это только знак, вокруг которого разворачиваются действия. Во второй трагедии «Ифигения в Авлиде» письма пересказываются, и довольно подробно. Кроме того, особенностью трагедии является то, что в произведении не одно письмо, а два. Эпистолярный жанр (письмо) в произведениях Еврипида *выкристаллизовывается*. А в последней трагедии «Ифигения в Тавриде» письмо имеет уже текст, где есть слова приветствия и слова представления пишущего:

Сын Агамемнона, Орест! Тебе

Шлет свой привет закланная в Авлиде

Твоя сестра Ифигения. Здесь

Она живет – у вас слывет погибшей... [6, с. 511]

Исследуя литературные приемы Еврипида, позволяющие трагику углубиться в психологию человека, в мир его переживаний, В. Ярхо пишет: «Сосредоточив основное внимание на внутреннем мире человека, Еврипид и в области художественной формы пришел к пересмотру традиционных принципов и композиционных норм. Средством выражения чувств, владеющих героем, становятся, наряду с традиционными патетическими монологами, вокальные партии – сольные (монодии) и дуэты. Часто монодии комбинируются в пределах одного эпизода с монологами в ямбах, причем первые служат для лирических излияний героя, вторые – для показа процесса его размышления» [2, с. 37]. И хотя исследователь не упоминает письмо как средство изображения внутреннего мира человека у Еврипида, мы знаем о стремлении великого трагика и авторов других произведений искусства и литературы Античности представить, изобразить внутренний мир своих героев, дать их «живой» психологический абрис. В это время особое распространение получила «этопея» [1, с. 162] – умение изображать характер

человека. Вполне возможно, что эпистолярная форма для «этопеи» была достаточно продуктивной формой.

Пример с творчеством Еврипида показывает, как постепенно письмо органично входит в структуру художественного произведения и как собственно оно начинает формировать свое самостоятельное бытие. Три трагедии Еврипида, в которых, как было отмечено, возникает **эпистолярная ситуация**, словно миниатюрно представляют саму зарождающуюся историю эпистолографии (письмо как данность; частичное цитирование; форма письма).

Совершенно другой функциональный уровень занимают письма в комедиях Плавта. Они придают особый динамизм в развитии сюжета, а в некоторых случаях письмо становится двигательной силой всей пьесы. Письма в произведениях Еврипида и Плавта тесно связаны с *текстом*, подчинены содержанию, являются значимой частью в развитии сюжета. Ф. А. Петровский совершенно справедливо считает, что письмо у Еврипида в драме «Ифигения в Тавриде» «не играет той роли в развитии действия, какую оно играет в комедиях Плавта, т.к. письмо Ифигении только написано, но не послано» [3, с. 160]. У Еврипида в трагедиях конструируется эпистолярная ситуация, письмо *прогнозируется* как жанр, наконец, оно все-таки существует и цитируется. Еврипид и Плавт – это два условных пункта в развитии античной эпистолографии: *начало* и *развитие*. В произведениях Еврипида почти нет текста писем, они пересказываются героями трагедий. У Плавта текст присутствует. У Плавта письма могут быть выделенными из текста (они являются *частью текста*), а у Еврипида нет. У Еврипида они как бы слиты с *самим произведением*. Кроме того, письма Плавта обладают всеми качествами обычного письма: в них есть слова приветствия, прощания, слова представления пишущего, есть слова, описывающие отношения корреспондентов.

В комедии «Псевдол» представлены две эпистолы: письмо Феникии к возлюбленному Калидору и письмо воина Полимахероплагиды к своднику Баллиону. Следует отметить, что оригинальным, новым началом в эпистолографическом опыте Плавта является то, что он *усиливает акценты вокруг письма* (письмо Феникии к Калидору). Еще до того, как появляется возможность прочтения письма, мы получаем о нем информацию: раб Калидора Псевдол сообщает, что письмо Феникии написано плохим почерком – «Скажи, однако, руки разве есть у кур? Тут курица писала» [7, с. 562]. Затем читаем и само письмо, которое дается в тексте в кавычках и имеет формулы обычной эпistolы: *слова приветствия*:

«Феникия шлет Калидору милому

В письме на воцаных табличках свой привет...» [7, с. 563].

и слова прощания, а также информацию, которую необходимо передать адресату. Второе письмо также выделяется (дается в кавычках) в тексте и имеет все признаки обычной эпистолы: слова представления пишущего и информативность:

«Посланье воин Полимахероплагид
Шлет Баллиону – своднику, скрепленное
Печатью, как меж нас двоих условлено,
С моим изображеньем» [7, с. 630].

отношение воина к своднику:

«Не стоит посылать тебе

Поклон: его достоин только стоящий.

Тебя считал бы стоящим – тебе б послал» [7, с. 631] и т. д.

Из писем в комедиях Плавта видно, что в его время (к началу II в. до н. э.) уже твердо выработались правила написания писем: указания от кого и кому письмо, начальное приветствие, вопрос о здоровье получателя письма, сообщение о собственном здоровье отправителя, конечное «vale». Нарушение формул писем вызывает по меньшей мере недоумение у получателя письма. Письмо воина в «Псевдоле» и второе письмо Мнесилоха в «Бакхидах» ясно на это указывают. В «Псевдоле» отсутствие начального приветствия сделано воином сознательно, для оскорбления ленона, которого он считает недостойным приветствия; а во втором письме в «Бакхидах» отсутствие этого приветствия должно подчеркнуть волнение Мнесилоха, которому не до соблюдения формул. Таким образом, пропуск формулы не случаен: в «Псевдоле» Плавт подчеркивает этим пропуском грубость и заносчивость воина, а в «Бакхидах» дает возможность Хрисалу представиться честным бескорыстным рабом. Письмо у Плавта призвано дать дополнительную информацию о чувствах, испытываемых героями.

Письма в комедиях Плавта имеют важное значение для истории римской эпистографии: это самые ранние из дошедших до нас латинских писем. Несмотря на то, что эти письма не от реальных лиц, а лишь от персонажей комедии, они, несомненно, очень близко отражают подлинные послания, известные нам лишь из более поздних памятников письменности.

Овидий (43 г. до н. э.) – первый автор, который создает эпистолярное произведение и не пользуется письмом только лишь как элементом эпистолярной литературы, как незначительной составной частью произведения, его фрагментом. Овидиевские «Героиды» состоят из отдельных писем, собранных в книгу под общим названием. Это пятнадцать посланий мифологических героинь к своим возлюбленным (Пенелопы к Улиссу, Филлиды к Демофону, Бризеиды к Ахиллу, Федры к Ипполиту, Дидоны к Энею, Деяниры к Геркулесу и т.д.) и три письма героев с ответами на них героинь (Париса к Елене и Елены к Парису, Леандра к Геро и Геро к Леандру, Аконтия к Кидиппе и Кидиппы к Антонию) [8]. Сборник содержит, таким образом, всего двадцать одно послание. Способ подачи материала – *письма*: от лица мифологических и исторических персонажей. В «Героидах» автор преображает самые известные мифологические ситуации, рассматривая их с непривычной точки зрения пассивного и страдающего лица. Оставленные в силу объективных обстоятельств или намеренно покинутые, жены и невесты то вспоминают прошлую жизнь, живописуя внезапно вспыхнувшую любовь, свои заслуги перед возлюбленным, несчастный брак, взаимные клятвы; то они мучаются разными подозрениями, упрекают в измене; то эти любящие или когда-то любившие начинают всячески себя оправдывать; то прибегают к заклинаниям, проклятиям, иступленному отчаянию, грозя смертью и даже придумывая себе надгробные надписи (письмо Дидоны к Энею):

Смерти обрек Дидону Эней, и меч ей вручил он,
Но поразила она собственной сердце рукой [8].

«Сюжеты писем довольно однообразны: во всех посланиях перед нами покинутая женщина, призывающая неверного или отсутствующего мужа (возлюбленного) вернуться; поэтическое мастерство и талант Овидия ярко проявились в том, что при изложении одной и той же ситуации ему удается ни разу не повториться» [4, с. 14]. И если А. В. Подосинов, несмотря на сюжетное однообразие, отмечает талант Овидия как литератора, то Н. В. Вулих считает, что Овидий владеет искусством психологического анализа: «Повторяющиеся сюжетные мотивы: разлука, клятвы, воспоминания о прошлом – отнюдь не делают эти письма однообразными. Мы видим, что типы матрон здесь весьма различны» [5, с. 44].

Письма по содержанию действительно однотипны, но именно содержание писем позволяет понять, что форма произведения выбрана очень удачно. Только в письме тоньше всего передаются чувства. Одна из характеристик письма – *доверительность* – позволяет раскрыть перед читателем мир чувств. Форма делает

произведение откровеннее. Жанр элегического письма давал возможность *интимизировать* повествование. То есть форма выбрана автором, чтобы усилить смысл текста – интимнее и откровеннее отразить мир женских чувств.

Письма или «Послания» мало похожи на традиционные письма: в них нет ни слов приветствия, ни слов прощания, не указывается дата написания. Но почти всегда в начале письма есть обращение к адресату – это единственное соблюдаемое правило эпистолографии в произведениях Овидия. Адресат в письмах зачастую называется несколькими (различными) именами, например, в письме Пенелопы к Улиссу героиня называет своего возлюбленного «неторопливым», просто Улиссом и «бессердечным». Письма в этом произведении настолько художественны, что совсем не похожи на обычные «бытовые» письма. Овидиевские послания больше похожи на рассказы. Они будто словесно описанные картины. Необычность эпистол Овидия, их непохожесть на традиционные письма отмечает Н. В. Вулих: «Письма же оказались весьма своеобразными. Это не столько послания, сколько беседа вслух с собой, своеобразная рецитация, где обо всем говорится громко, красноречиво, и все выверено до последнего слова. <...> Много пишется, так сказать, «на ветер», без надежды на то, что письмо будет получено. Зато оно помогает обрести душевное равновесие, дает возможность высказаться, излиться» [5, с. 38].

Важным произведением третьего периода (ссылка) являются у Овидия «Письма с Понта», представляющие собой элегии в четырех книгах, первые из которых были изданы в 12 г. н. э., а последние из них, вероятно, уже после смерти поэта. Они посвящены тяжелым размышлениям о собственной судьбе в изгнании, просьбам о помиловании, обращениям к друзьям и жене за помощью и некоторым мыслям о своем прошлом и своем творчестве. В более поздних письмах этого произведения есть обращения к высокопоставленным друзьям с упоминанием их имен, чего раньше Овидий не делал, боясь навлечь гнев Августа на своих адресатов. Попадают также мотивы веселого характера и некоторого *задумчивого юмора*; поэт прибегает здесь иной раз к риторике и мифологии, что свидетельствует о том, что он до некоторой степени свыкся с новым образом жизни.

Давая общую характеристику последнего периода творчества Овидия, нельзя быть строгим к поэту за однообразие тона его произведений и слишком частые просьбы о помиловании, правильнее было бы разглядеть, что в этих произведениях Овидий описал свои страдания с потрясающим правдоподобием, с глубоким психологизмом. Если в «Героидах» поэт изображает различные характеры, то в «Письмах с Понта» весь свой талант психологического наблюдения он направляет на

самовыражение; созданный Овидием автопортрет чрезвычайно интересен. О произведениях этого периода прекрасно сказал А. С. Пушкин. В рецензии на «Фракийские элегии» В. Теплякова поэт восстает против несправедливого приговора, вынесенного французским поэтом Грессе «Тристиям» Овидия за их слезливость и однообразие: «Книга *Tristium* не заслуживает такого строгого осуждения. Она выше, по нашему мнению, всех прочих сочинений Овидия (кроме Превращений). Героини, элегии любовные, и самая поэма *Tristium* – мнимая причина его изгнания, уступают Элегиям Понтийским. В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого климата и чуждой земли! Сколько живости в подробностях! И какая грусть о Риме, какие трогательные жалобы!» [5, с. 237].

Сопоставляя «Героиды» и последнее произведение Овидия «Письма с Понта», можно отметить, что в обоих произведениях эпистолярная форма используется не случайно. Главным для автора является содержание писем. Все в письмах подчинено смыслу, в том числе и форма. Письма точнее передают настроение, эмоции, переживания. В письмах последнего овидиевского произведения по-прежнему нет слов приветствия, прощания, дат и т. д. Овидий даже свои реальные письма, которые он пересылает из ссылки на родину, рассматривает прежде всего как художественные произведения. В «Науке любви» он признается, что изобретение эпистолярного жанра принадлежит ему и считает его неизвестным для других писателей:

«Может быть, к их именам и мое вы добавите имя,
Может быть, строки мои минут летейскую топь,
Может быть, кто-нибудь скажет и так: «Не забудь и поэта,
Что наставления свои дал и для нас и для них,
Три его книги возьми, любовных собрание песен,
Выбрав, что можно из них голосом нежным прочесть,
**Или сумей выразительно спеть одно из посланий
Тех, которые он первым из римлян сложил»** [9, III, 346]

И хотя мы признаем, что Овидий единственный, у кого письмо является отдельным произведением, а не его составной частью, не фрагментом, считаем, что родоначальником эпистолярного жанра является Плавт. «Героиды» же Овидия мы не можем рассматривать, в отличие от их автора, первым эпистолярным произведением античности. Но поэт прав, утверждая свое первенство, если иметь в

виду исключительную оригинальность «Героид», совместивших в себе эпистолярный жанр, риторику, декламацию, углубленную психологию и эстетически разработанную мифологию.

Изучив самые показательные эпизоды литературы Античности, мы приходим к выводу, что путь формирования эпистолярной литературы – это часть общего художественного развития человека, утверждение его коммуникативных возможностей, одна из форм раскрытия его внутреннего мира. Исследовав некоторые памятники античной эпистолографии, можно заключить: история **будущего** письма начинается с **эпистолярной ситуации** (Еврипид), которая расширяет коммуникативные возможности трагедийного диалога; с постепенного **выделения** в тексте письма с четко обозначенными **жанровыми признаками** (Плавт); с демонстрации **формирующейся собственно эпистолярной** литературы (Овидий).

Список литературы

1. Античная эпистолография. Очерки. Отв. ред. М.Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1967. - 285 с.
2. Ярхо В. Вступительная статья // Еврипид. Трагедии. В 2 т. - Т. 1. - М., 1999 - 645 с.
3. Петровский Ф.А. Письма в римской комедии // Античная эпистолография. Очерки. М.: Наука, 1967. М.: Наука, 1967. - 285 с. ОДНО И ТОЖЕ С П. 1
4. Подосинов А. В. Произведения Овидия как источник по истории Восточной Европы и Закавказья. М.: Наука, 1985. - 287 с.
5. Вулих Н.В. Овидий. М.: Молодая гвардия. ЖЗЛ. Сопутник. 1996. - 282 с.

Список источников

6. Еврипид. Трагедии. М., 1969.
7. Плавт, Тит Макций. Избранные комедии. М.: Худ. лит., 1967.
8. Овидий. Героиды. - История древнего мира // [Электронный ресурс.] URL: <https://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1303003001> (дата обращения: 24. 07. 2023)
9. Овидий. Элегии и малые поэмы. М.: Худ. лит., 1973.

ЖУРНАЛИСТИКА

УДК 32.019.51

Бобров Д. В., Буга В. В. Мессенджер Telegram как средство политической коммуникации

Бобров Дмитрий Владимирович

студент, кафедра связей с общественностью в бизнесе
Санкт-Петербургский государственный университет, РФ, г. Санкт-Петербург

Буга Василий Васильевич

студент, кафедра медиадизайна и информационных технологий
Санкт-Петербургский государственный университет, РФ, г. Санкт-Петербург

Telegram messenger as a means of political communication

Bobrov Dmitry Vladimirovich

student, Department of Public Relations in Business, St. Petersburg State University
Russian Federation, St. Petersburg

Buga Vasily Vasilievich

student, Department of Media Design and Information Technology
St. Petersburg State University, Russian Federation, St. Petersburg

Аннотация. В статье исследуется Мессенджер «Telegram» как элемент политической коммуникации. Авторами изучается понятие политической коммуникации, дифференцируются виды политической коммуникации. Пропаганда рассматривается как доминирующий элемент внешней политической коммуникации. Среди ключевых особенностей мессенджера «Telegram» как средства политической коммуникации авторы выделяют интертекстуальность, а также различные поликодовые элементы, среди которых наборы стикеров, аудиосообщения и видеосообщения.

Ключевые слова: Политическая коммуникация, пропаганда, Telegram, интертекстуальность, поликодовость

Abstract. The article explores the Telegram messenger as an element of political communication. The authors study the concept of political communication, differentiate the types of political communication. Propaganda is seen as the dominant element of external political communication. Among the key features of the Telegram messenger as a means of political communication, the authors highlight intertextuality, as well as various polycode elements, including sticker sets, audio messages and video messages.

Keywords: Political communication, propaganda, Telegram, intertextuality, polycode

Говоря о генезисе понятия политической коммуникации, безусловно, необходимо сказать о том, что термин «политическая коммуникация» возник при исследовании пропаганды во время Первой мировой войны. Онтологически важные работы в этой области, так же, как и сам термин «политическая коммуникация», появились в конце 40-ых годов 20 века. [1]

М. Н. Грачев в своей монографии «Политическая коммуникация: теоретические концепции, модели, векторы развития» даёт несколько определений политической коммуникации. Он рассматривает политическую коммуникацию как взаимодействие субъектов политики (политических акторов) между собой и окружающей социальной средой, направленных на получение власти или изменения уже сложившихся политических условий. Также он даёт следующее толкование политической коммуникации: совокупность феноменов информационного воздействия и взаимодействия в сфере политики, которые неразрывно связаны с текущим социально-историческим контекстом политических субъектов по поводу власти, её решений и отношения к этому в обществе. [2] В нашем исследовании под политической коммуникацией мы будем понимать вербальное и невербальное взаимодействие между субъектами политической жизни, которое может иметь как горизонтальную, так и вертикальную структуру, осуществляться на различных площадках, а сообщения могут передаваться посредством субстанций в идеальной и идеально-материальной формы различным группам общественности. На наш взгляд, одним из главных критериев для разделения видов политической коммуникации станет взаимодействие с «внешней» и «внутренней» аудиторией. Доминирующим видом политического взаимодействия в процессе внешней политической коммуникации можно считать политическую пропаганду. На наш взгляд, необходимо обратить внимание на то, что политическая пропаганда отличается от политической коммуникации, поэтому нельзя подменять один термин другим. Политическая пропаганда – разновидность политической коммуникации с присущими ей особенностями, в то время как политическая коммуникация – более широкое понятие, которое включает в себя не только внешнее воздействие, но и внутреннее, например, обсуждение между депутатами Государственной Думы законопроекта о запрете смене пола.

Под термином «пропаганда», на наш взгляд, можно понимать распространение в обществе каких-либо взглядов, идей, концепций и знаний благодаря постоянному и детальному их разъяснению. Например, пропаганда «здорового образа жизни». [3] Также её можно рассматривать в качестве системы, деятельность которой направлена

на распространение какой-либо информации с целью создания и формирования определенных взглядов, эмоций, различных идей в обществе, а также изменения поведения людей. Она может распространяться через устную речь, средства массовой информации, визуальные и любые другие средства, способные воздействовать на общественное сознание». Сегодня с развитием научно-технического прогресса у пропаганды как элемента политической коммуникации появляются новые площадки, например, мессенджер Telegram.

Пропаганду в цифровом пространстве ряд исследователей называет «цифровой пропагандой». Исследователь В. Д. Соловей обращает внимание на то, что цель пропаганды в цифровой среде аналогична традиционной пропагандистской деятельности. Ученые обращают внимание на то, что современная пропаганда изменилась из-за условий информационного общества. [4] Произошла трансформация от вертикальной к горизонтальной модели. При вертикальной иерархии пропаганды субъектом пропаганды была власть, а объектом – граждане или население, при горизонтальной пропаганде, напротив, полноправными субъектами пропаганды становятся частные лица, организации и группы людей. Некоторые исследователи называют такое положение вещей «сетевой демократией». Сетевая демократия – явление, при котором виртуальное пространство стирает социальные, статусные различия. То есть, «аудитория не просто обеспечивает реакцию на медиатексты, но и сама становится их источником или инициатором». [5]

Сегодня мессенджер Telegram является одной из самых популярных социальных сетей на территории Российской Федерации. Согласно исследованиям MediascopeCrossWeb, его совокупная аудитория в России превысила 50 миллионов человек. Эксперты считают, что рост аудитории связан с блокировкой на территории Российской Федерации продуктов компании META, социальных сетей Facebook и Instagram (Компания META признана экстремистской организацией на территории РФ).

Быстрорастущий интерес аудитории к новому мессенджеру стимулирует научное сообщество к изучению Telegram со всевозможных ракурсов, не только как социальной сети и средства политической коммуникации, но и инструментов для программирования, маркетинга, а также образовательных платформ. В данной работе мы будем рассматривать Telegram как инструмент политической коммуникации.

Изначально Telegram не являлся полноценной социальной сетью, он представлял лишь мессенджер, то есть сервис для обмена сообщениями со своими

контактами. На наш взгляд, необходимо обратить внимание на то, что социальной сетью в классическом понимании можно считать интерактивный многопользовательский сайт, содержание которого наполняется его посетителями, с возможностью указания какой-либо информации об отдельном человеке, по которой страницу пользователя смогут найти другие участники этой сети. В то время как в Telegram можно было связаться исключительно с людьми из твоей записной книжки. Но все изменилось в сентябре 2015 года с появлением телеграм-каналов.

Что представляет собой телеграм-канал? Телеграм-канал – публичная страница внутри мессенджера Telegram, автор которой может делиться различной информацией со своими подписчиками. От группового чата он отличается тем, что только автор канала может публиковать посты.

На официальном сайте мессенджера Telegram дается следующее определение телеграм-канала. Телеграм-канал — это инструмент для трансляции публичных сообщений для массовой аудитории. При публикации сообщений в телеграм-канале они подписываются именем канала, а не вашим собственным. Возможно добавление дополнительных администраторов, способных управлять каналом. Новые подписчики могут видеть все сообщения, опубликованные с самого начала существования канала.

Рассмотрим функционал телеграм-каналов на примере телеграм-канала директора департамента информации и печати Министерства иностранных дел Российской Федерации Марии Захаровой. Она ведет телеграм-канал под названием «Мария Захарова». Зайдя в телеграм-канал, в шапке сверху мы можем увидеть название канала, количество подписчиков и фото канала. Если рядом с названием телеграм-канала есть синяя галочка – канал является верифицированным, то есть официально подтвержденным, аккаунт ведет реальный человек. Получить синюю галочку могут люди, у которых есть уже подтвержденные страницы в других социальных сетях, или люди, о которых есть статья в Википедии. Понять, как выглядит телеграм-канал с мобильного телефона, можно ознакомившись с рисунком 1.

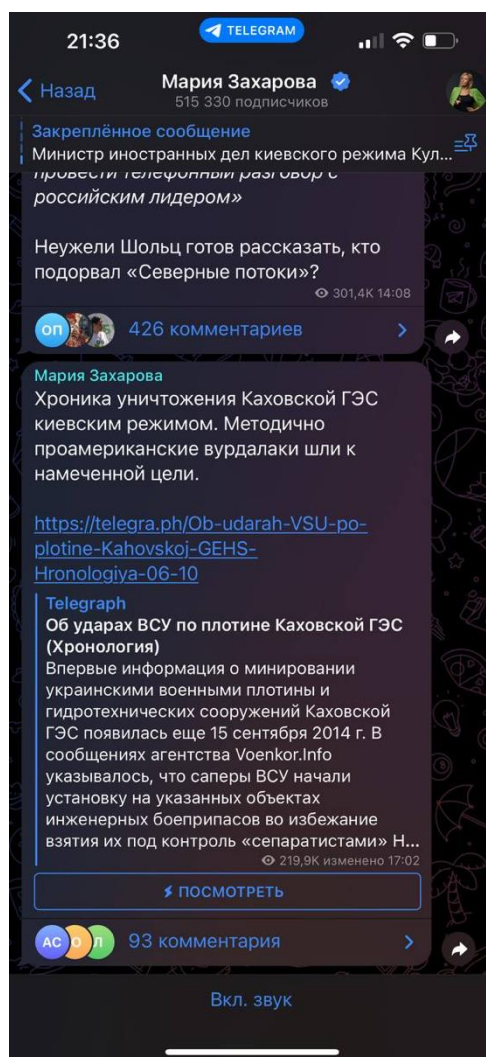


Рисунок 1. Телеграм-канал «Мария Захарова»

Если нажать на иконку, то можно получить основную информацию о канале, ознакомиться с предыдущими фотографиями канала, с графой о себе, куда администратор канала может написать любую информацию, которую сочтет нужным, а также получить быстрый доступ к вложениям канала: фотографиям, видео, ссылкам, голосовым сообщениям. Нажав на лупу, можно включить поиск по словам внутри канала.

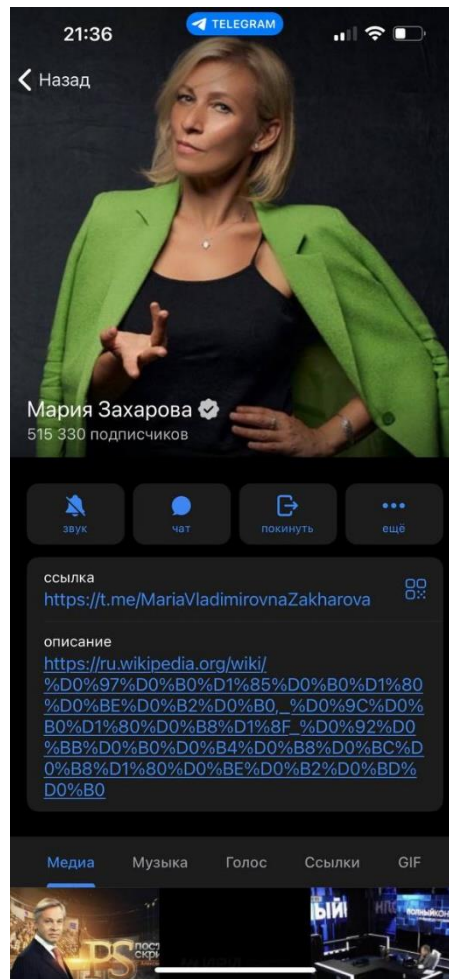


Рисунок 2. Био телеграм-канала «Мария Захарова»

Пользователям также доступно комментирование постов, а также реакции на пост. Данные функции не являются прерогативой Telegram, так как реакции и комментарии в том или ином виде есть почти во всех социальных сетях. Администраторы канала могут настраивать те эмодзи и смайлики, которыми могут реагировать не только подписчики канала, но и любые пользователи мессенджера, это можно считать элементом геймификации. [6]

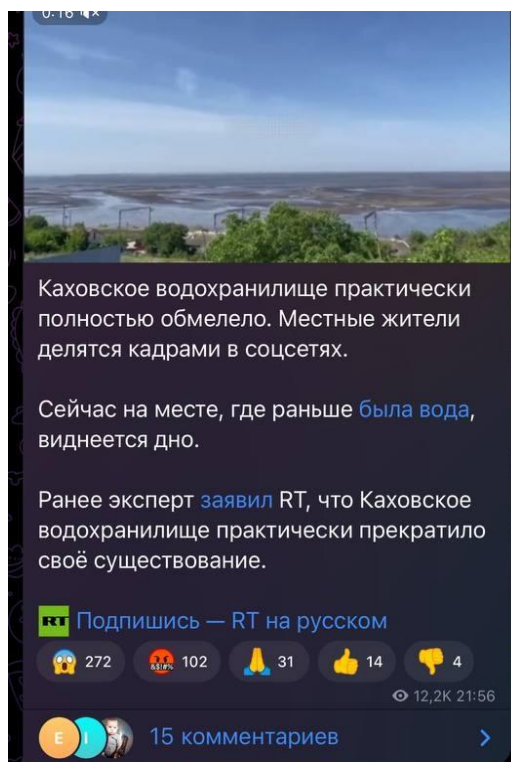


Рисунок 3. Реакции, доступные читателям телеграм-канала «RT на русском»

В последнее время мобильные платформы стали одной из наиболее значимых частей Интернета. Между тем, исследователи по-прежнему сосредоточены на традиционных и известных платформах, таких как социальные сети и блоги. Однако настоящий публичный голос современного общества все больше смещается в сторону мобильных платформ. [7]

Специфика использования пропаганды в телеграм-каналах

Из значимых особенностей работы телеграм-каналов можно назвать интертекстуальность, администраторам канала доступен репост сообщений с других телеграм-каналов, поэтому конечное сообщение может состоять из огромной цепочки текстов. Если говорить об инструментах коммуникации, то администраторам телеграм-каналов доступны все базовые функции, которые также доступны и на других площадках: это работа с текстом, добавление ссылок, фотографий, видеороликов, проведение онлайн-трансляций. Однако в данной работе мы бы хотели сконцентрироваться на эксклюзивных возможностях Telegram.

Прерогативой Telegram как площадки для политической коммуникации становятся:

1. Наборы стикеров
2. Голосовые или видеообщения (кружочки).

Стикеры как форма невербальной коммуникации активно изучаются научным сообществом. Так, Ю. В. Крылов считает, что стикеры представляют собой набор картинок, выражающих определенное количество частотных ответных реакций. [8] На наш взгляд, они, как и любое изображение, могут иметь различные фреймы и использоваться в пропагандистской функции. Еще в советские годы изображения и, в частности, карикатуры, активно использовались советскими художниками в пропагандистских целях, например, рисовался образ США как врага в период холодной войны.

Аналогичной точки зрения придерживаются и другие исследователи. Так, отмечается, что стикеры не только экономят время в процессе коммуникации, также они способны передавать эмоции и дополнительные смыслы. [9] Более того, авторы отмечают, что стикеры можно использовать для реализации всевозможных коммуникативных задач. Полифункциональность стикеров, по мнению исследователей, обуславливает возрастающий интерес рядовых пользователей к использованию и созданию стикеров. [10] Визуальный контент в социальных сетях получил эксклюзивный статус как основной инструмент агитации в сфере образования, здравоохранения, молодежной политики. Например, еще в 2016 году МИД России выпустил стикеры, на которых были изображены Сергей Лавров, Джон Керри и постпред России в ООН Виталий Чуркин.

Однако остро встаёт вопрос, можно ли считать стикеры в Telegram самостоятельной единицей контента? В других социальных сетях, например, Вконтакте, стикеры могут быть выпущены только с согласованием администрации Вконтакте, поэтому они имеют единую тематику и форму, цензура не пропустит обценную и инвективную лексику и аморальные изображения. В то время как в Telegram стикеры может создавать любой желающий и обмениваться ими с любыми пользователями Telegram. Поскольку стикеры создаются рядовыми пользователями Telegram, они могут состоять из мемов, фото, а также отредактированных изображений. [11]

На официальном сайте мессенджера Telegram написано, что художники могут отправлять свои собственные наборы стикеров через бота Telegram @stickers. Каждый набор стикеров получает постоянную ссылку, чтобы пользователи могли легко добавлять новые стикеры и делиться ими с друзьями. Это позволяет художникам со всего мира раскрыть свой творческий потенциал и помочь пользователям Telegram настроить свой опыт.

Считаем необходимым обозначить, что телеграм-стикеры сегодня становятся эксклюзивом для мессенджера Telegram, их способен создавать любой пользователь, а их содержание регламентировано лишь правилами внутреннего пользования Telegram. Поэтому они могут синтезировать в себе не только классические «рисованные» стикеры или арты, а также мемы и демотиваторы, не измененные изображения и фотографии.

Примером использования стикеров в пропагандистских целях может стать набор стикеров «Donbass, Crimea, Russia», посвященный вооруженным силам Российской Федерации, а также членам ЧВК «Вагнер».



Рисунок 5. Набор-стикеров «Donbass, Crimea, Russia» в Телеграм.

Данный набор стикеров состоит не только из демотиваторов, картинок, заточенных для реализации коммуникативных задач внутри мессенджера. Также там доступны Российский флаг, Флаг ДНР, литера Z, и другие символы спецоперации, состоящие из обычного изображения.

Продолжая мысль о том, что телеграм-стикеры являются не только отдельной формой контента, но и способны синтезировать в себе ставшие классическими для сетевого пространства интернет-мемы, демотиваторы, а также любые обычные изображения, поэтому использовать стикеры в качестве инструмента пропаганды можно так же, как и на любой другой площадке. Однако необходимо сказать, что

преимуществом использования телеграм-стикеров станет оперативность и большее удобство использования, характерной в целом для мессенджера Telegram. [12]

Видеосообщения и голосовые сообщения

Второй эксклюзивной возможностью для авторов телеграм-каналов становится запись голосовых и видеосообщений. С введением платной подписки в мессенджере стало доступно автоматическое транскрибирование звуковой дорожки в текст, поэтому авторы канала могут делиться происходящими событиями максимально оперативно.

Рассмотрим использование голосовых и видеосообщений (кружочков) на примере телеграм-канала «Екатерина Мизулина», создателем которого является Екатерина Мизулина, глава «Лиги Безопасного интернета». Организация занимается просвещением и развитием навыков медиаграмотности у детей и их родителей. Сегодня широкую популярность Екатерина как глава организации получила за борьбу с деструктивными для детей и подростков явлениями в интернете и в реальной жизни. Она не только борется с треш-блогерами, но и инициирует отмены концертов современных рэп-исполнителей, предметом творчества которых становится девиантное и аморальное поведение. Канал Екатерины Мизулиной в настоящий момент имеет 367 825 подписчиков.

Она активно использует не только аудио, но и видеосообщения. В чем заключается отличие между «классическими» видео и видео, записанными в формате «кружочка»? Если обычное видео можно отредактировать, произвести постпродакшн, наложить субтитры и выставить в любое удобное время, то «кружочек» записывается в режиме реального времени и автоматически выкладывается. Единственное доступное исправление – обрезка перед выкладкой.

Рассмотрим использование «кружочков» и голосовых сообщений в телеграм-канале «Екатерина Мизулина».

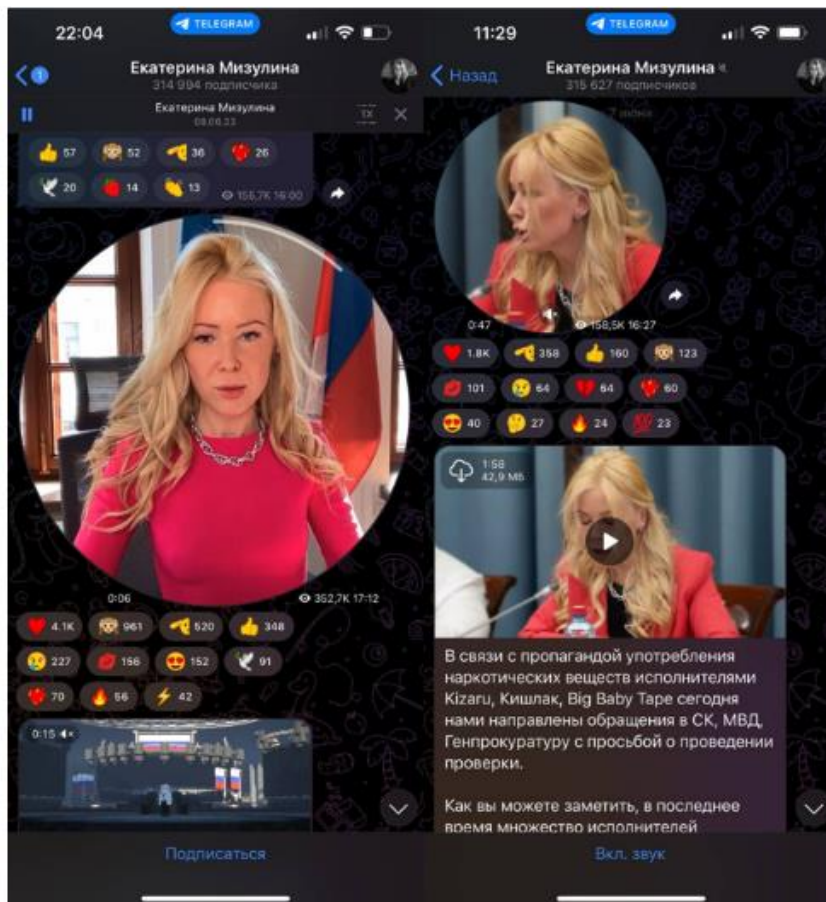


Рисунок 6. «Кружочки» в телеграм-канале «Екатерина Мизулина»

В скриншотах выше мы можем видеть о, как Екатерина Мизулина использует формат «кружочков» в своем телеграм-канале. Видео не сопровождается какой-либо надписью. Более того, на снимке экрана видно, что сначала в блоге дается лайв-видео, а только потом официально смонтированное и обработанное видео с пресс-конференции, тем самым еще раз доказывая, что одно из основных преимуществ мессенджера по сравнению с другими площадками – оперативность и скорость работы с информацией. Благодаря использованию «живого» лайв-контента Екатерина, на наш взгляд, способна сблизиться со своей аудиторией, входить в доверие и впоследствии пропагандировать идеи, на которых базируется «Лига безопасного интернета».

Также авторами телеграм-каналов могут использоваться голосовые сообщения.

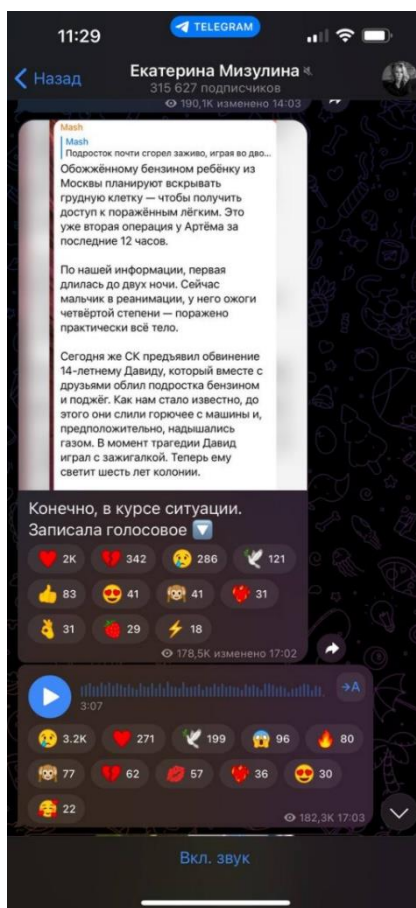


Рисунок 7. Голосовое сообщение в телеграм-канале «Екатерина Мизулина»

На рисунке 7 мы можем видеть, как благодаря использованию голосового сообщения Екатерина Мизулина комментирует трагедию, произошедшую в Москве, когда два подростка облили и подожгли бензином мальчика, в результате чего тот скончался.

На наш взгляд, формат голосовых сообщений помогает устанавливать наиболее прочный контакт с аудиторией. При появлении обновлений в телеграм-канале уведомление приходит на твой телефон и может чередоваться с уведомлениями от личных чатов, поэтому возникает так называемые «эффект присутствия» и создается ощущение, что Екатерина Мизулина записывает голосовое сообщение тебе персонально, а не в телеграм-канал с многотысячной аудиторией. Использование голосовых сообщений, так же как и видеосообщений, на наш взгляд, максимально повышает уровень вовлечения подписчиков, в результате чего намного легче становится проводить пропагандистскую работу.

На наш взгляд, рассмотренные нами инструменты (стикеры, голосовые и видеосообщения) можно считать креолизированным текстом, [13] в котором так же, как и в обычном письменном, устном или аудиовизуальном тексте можно

использовать пропагандистский инструментарий для воздействия на необходимые группы общественности.

Таким образом, мы можем прийти к следующим выводам, функционал мессенджера Telegram и телеграм-каналов внутри него дают дополнительные возможности для пропагандистского взаимодействия. Субъектам пропаганды в Telegram доступны классический базовый инструментарий, характерный и для других социальных сетей, однако прерогативой Telegram становится создание собственных стикеров, а также использование голосовых и видеосообщений в режиме реального времени. Благодаря использованию данного инструментария субъекты пропаганды способны устанавливать прочный контакт с аудиторией, создавать эффект привыкания и продвигать необходимые идеи в выбранной для пропаганды группе общественности.

Подводя итоги проведенному в работе исследованию, мы можем прийти к следующим выводам. Нами было изучено понятие политической коммуникации, а также пропаганда как ключевой элемент внешней политической коммуникации. Было установлено, что мессенджер Telegram сегодня – одно из главных средство политической коммуникации. Также были выявлены эксклюзивные возможности, доступные для администраторов телеграм-каналов. Наряду с базовыми функциями, характерными для любой другой социальной сети: работы с текстом, фотографиями, видео, ссылками, ботами в комментариях, у телеграм-каналов есть ключевая особенность – интертекстуальность, так как администраторы канала могут отвечать другим каналам, в результате чего может возникать бесконечная цепочка из множества текстов. Если говорить об эксклюзивных функциях, то исключительно в Telegram рядовым пользователям доступно создание и распространение собственных стикеров без предварительного согласования со стороны администрации, данный вид креолизованный текст может не только выполнять коммуникативную функцию, но и служить эффективным инструментом пропаганды. Также администраторы телеграм-каналов способны использовать формат голосовых и видеосообщений (кружочков), тем самым создавая эффект интимизации, доверительных отношений, диалога напрямую с объектом пропаганды, благодаря чему мессенджер Telegram становится одним из наиболее эффективных каналов для политической коммуникации.

Список литературы

1. Шарков, Ф. И. Политическая коммуникация в современном информационном обществе. Чебоксары. PolitBook. 2012. 10 с.
2. Грачев, М.Н. Политическая коммуникация: теоретические концепции, модели, векторы развития: Монография. Москва. Прометей. 2004. 328 с.
3. Черникова, А.А. Социально-психологические основы пропаганды ЗОЖ и профилактики рискованного поведения в студенческой среде. Горно-Алтайск. Мир науки, культуры, образования. №2 (57). 2016. 4 с.
4. Соловей, В. Д. Абсолютное оружие. Основы психологической войны и медиаманипулирования. Москва. «Э». 2015. 250 с.
5. Игошина, Ю.В. Особенности реализации теорий взаимодействия медиа и аудитории в современном медиaprостранстве. Киров. Вестник ВятГУ №5. 2014. 5 с.
6. Коврижных О.Е., Коврижных, Л.И. Геймификация контента как инструмент продвижения бизнеса в социальных сетях. Краснодар. Вестник Академии знаний № 6 (47). 2021. 3 с.
7. Maevskaya, M.I. Anonymous "channels" of the Telegram messenger: features of speech behavior. Екатеринбург. Международный научно-исследовательский журнал. №5-1 (59). 2017. 4 с.
8. Крылов, Ю. В. Жанр невербального ответа в виртуальной коммуникации. Великий Новгород. Verba. Северо-Западный лингвистический журнал. №2 (4). 2022. 17 с.
9. Красовская, Н. А. Коммуникативные символы сетевого общения: культурологический аспект. Тула. Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. №3 (39). 2021. 12 с.
10. Дечко, А. И. Электронные стикеры как новые эмоциональные средства современной социальной коммуникации. Санкт-Петербург. Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна № 3. 2018. с. 121-125.
11. Горбатов, Д. С. , Гурушкин, П. Ю. Приемы пропаганды в новостных интернет-мессенджерах телеграм. Москва. Власть. 2021. №3. 10 с.
12. Лытнева, А. А., Дубинина, А. Э. Telegram как новая площадка в средствах массовой коммуникации. Москва. Материалы Афанасьевских чтений. №2 (31). 2020. 6 с.
13. Тюрин, П. М., Яськова, А. В. Об особенностях креолизации современной письменной речи. Тольятти. БГЖ. №4 (21). 2017. 4 с.

Международный научно-практический журнал
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
№ 08 (100), 2023

По вопросам и замечаниям к изданию,
а также предложениям к сотрудничеству обращаться
по электронной почте office@scipress.ru

Подготовлено с авторских оригиналов
Данный сборник распространяется по лицензии
Creative Commons Attribution 4.0 Всемирная (CC BY 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ru>



Подписано в печать 10.09.2023
Формат 60x84/16. Печать цифровая.
Усл.печ.л. 6,5. Тираж 500 экз.
Научно-издательский центр «Открытое знание»
www.scipress.ru